

O FLÂNEUR NA CONTEMPORANEIDADE: REGISTRO E CONSTRUÇÃO DE PAISAGENS

Cris Alcântara Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design. Universidade Federal de Uberlândia, UFU

RESUMO:

Este trabalho é um conjunto de reflexões sobre a paisagem urbana dentro da cidade contemporânea, reflexões estas feitas por meio de uma criação artística: *Olavo le flâneur* é uma série de desenhos produzidos em Moleskine entre os anos de 2002 e 2003 em diferentes cidades, no Brasil e na Europa. Os desenhos são o registro feito de distintas paisagens destacadas por meio da criação de uma personagem desenhada, e que, como alter ego da criadora, contribuiu no registro das experiências visuais construídas naquelas cidades. Este artigo aborda parte da pesquisa desenvolvida na dissertação de Mestrado *Olavo nas cidades: registros de um flâneur*, defendida pela autora no ano de 2005, no Instituto de Artes da UNB, Universidade de Brasília.

Palavras-chave: Flâneur, diário gráfico, paisagem, cidade.

ABSTRACT:

This work is a collection of reflections on the urban landscape within the modern city, which were made by means of an artistic creation: Olavo le flâneur is a series of drawings produced in Moleskine between 2002 and 2003 in different cities in Brazil and in different countries of Europe. The drawings are a register of different landscapes highlighted by the creation of a personage who, as the alter ego of the creator, has contributed to the register of visual experiences built in those cities. This article discusses the research developed in MSc dissertation "Olavo in the cities: registers of a flâneur", defended by the author in 2005 at the Art Institute of UNB, University of Brasilia.

Key words: Flaneur, daily chart, landscape, city.

Olavo é uma personagem desenhada que simboliza um homem com características específicas: compreendido por meio da figura do flâneur¹, assume portanto, os traços do indivíduo anônimo que caminha e explora diferentes espaços de cidade. Este trabalho introduz um conjunto de reflexões sobre a paisagem urbana dentro da cidade contemporânea – reflexões estas, feitas por meio de uma criação artística. *Olavo le flâneur* é uma série de desenhos produzidos em Moleskine² entre os anos de 2002 e 2003, em diferentes cidades, no Brasil e na Europa. Os desenhos são o registro feito pela autora, de distintas paisagens destacadas por meio da criação de uma personagem desenhada, e que, como alter ego³ de sua criadora, contribuiu no registro das experiências visuais construídas naguelas cidades.



Portanto, consequência de um olhar estrangeiro - após sua criação, a personagem Olavo passa a agir como alter ego da artista a ser inserido e misturado às paisagens de espaços urbanos específicos. Criado por meio de um olhar que explorava e interrogava àquelas cidades e que exprimia suas descobertas por meio de um fazer artístico.

Utilizado como suporte para a produção da série de desenhos, o Moleskine — diário gráfico de viagem, veio a ser importante plataforma para a concepção de *Olavo le flâneur*, trata-se pois, de registrar e encontrar na criação de uma personagem desenhada, uma paisagem urbana que parece perdida, abafada pela aceleração e pela urgência cotidianas. Em uma sociedade de relações imediatas, é necessário que a deriva e o olhar contemplativo a revele.

A deriva é compreendida como uma variante da *flânerie*, segundo os Situacionistas, aquele que deriva não considera as coisas espontaneamente visíveis, mas entende que os quarteirões por onde caminha sejam construções sociais, sendo portanto, capaz de reconstruí-los, fragmentando-os. De acordo com Cristina Freire, citando Guy-Ernest Debord:

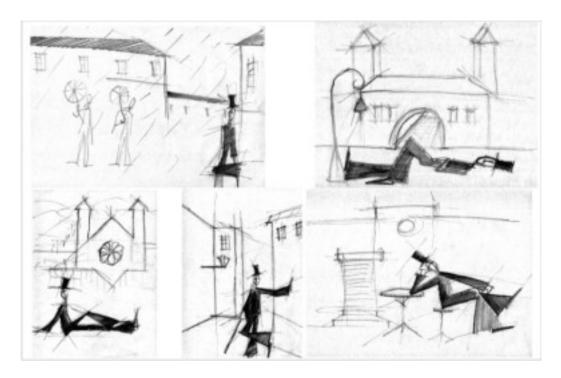
a imaginação e a fantasia deveriam tomar de assalto o vazio existencial da cidade, ressignificando-a, despertando um passado mítico e simbólico aprisionado em construções e em seus monumentos. Cada quarteirão na cidade teria a possibilidade de despertar os mais diferentes sentimentos e paixões⁴

Durante a concepção do trabalho procurou-se distanciar a observação, e registro das cidades, da massificação e da banalização das imagens presentes na contemporaneidade, buscou-se portanto, produzir a série de desenhos por meio do instante, capaz de gerar o momento, e que por consequência, possibilitou a observação de paisagens subjetivas.

A primeira etapa de concepção da série de desenhos em Moleskine passou-se em diferentes cidades da Galícia, região noroeste da Espanha, onde foram concebidos os primeiros desenhos. Posteriormente, no norte de Portugal, a personagem Olavo teve suas principais características construídas. No desenho, a criação não se limitou apenas à concepção da imagem, desde o princípio um conceito elaborado acerca do caráter da personagem aumentou as possibilidades diante do trabalho.



A personagem nasceu em meio à Praça do Obradoiro, situada na cidade galega de Santiago de Compostela. A mítica praça está entre duas ruelas do centro histórico onde se concentram as três principais construções da cidade: a Catedral de Santiago, o Palácio do Ayuntamento e o antigo Hospital de Los Reyes Católicos, um hospital de peregrinos hoje convertido em hotel. A idéia inicial para a concepção da personagem surgiu diante de uma tela de cinema instalada em meio à Praça do Obradoiro, e que projetava o musical *Desfile de Páscoa*⁵, protagonizado pelo ator Fred Astaire. Olavo surge então, como uma espécie de caricatura desenhada do ator americano, que seria então inserido às paisagens da cidade galega.



Olavo le flâneur. Desenhos em Moleskine: Cris Alcântara. Galícia, 2002

Trata-se de uma personagem concebida por meio de um contexto contemporâneo, mas que inicialmente foi inspirada em um filme da década de 40 do século passado e que, naquele momento, era projetado em uma cidade fundamentalmente medieval. Portanto, Olavo não teria sido criado, ou não seria o mesmo, fora daquele contexto: a criação da artista foi fruto do acaso de impressões obtidas diante de uma dada cidade e de um momento singular. Desta maneira, a personagem está diretamente relacionada à flânerie vivenciada no momento de sua criação. Sua concepção aconteceu quando a cidade era o estopim para um fazer artístico.



Nos primeiros desenhos, Olavo já se destaca em meio à cidade, e a partir de então, o contexto urbano vem a fazer parte do desenvolvimento da personagem, que passa a cumprir - como diário de viagem - o papel de registro feito diante dos espaços explorados da urbe. O trabalho foi feito por meio de um contexto específico, pois o olhar criador naquele momento era estrangeiro⁶, o que implica em uma ótica singular, ou seja, a ligação da personagem com a cidade estava relacionada à descoberta e a um olhar estrangeiro em frente ao novo. Sobre esta situação Kevin Lynch escreveu:

A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às seqüências de elem entos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas.⁷

Na Galícia, a criação de Olavo foi estimulada, entre outras coisas, por este olhar inquisidor. Olhar que naquele momento, e dentro daquele contexto, era estrangeiro. Tais questionamentos fazem com que tudo seja visto como pela primeira vez, e, segundo Nelson Brissac Peixoto, este é o fator capaz de reintroduzir "significação e linguagem onde tudo era vazio.⁸" Uma imagem natural e silenciosa, Deleuze nos diz que o cinema mudo sempre mostrou a cidade, e tudo aquilo do que ela é feita, porém, sendo capaz de gerar uma naturalidade que é, ao mesmo tempo, a beleza e o mistério de uma imagem silenciosa.⁹

Na primeira etapa de concepção da série de desenhos em Moleskine, as paisagens registradas nas cidades da Espanha e de Portugal não foram racionalmente descritas, mas sim, narraram impressões, procurando-se destacar pontos comumente banalizados da urbe. Uma cidade subjetiva, esta é a que se procurou registrar das imagens das cidades de Olavo.

Segundo Brissac, o que mais escapa às imagens contemporâneas, e que se parece cada vez mais difícil de se retratar é: o rosto e a paisagem. Seria uma paisagem que nossos olhos já não conseguem ver, mas que está o tempo todo diante de nós. 10 O autor em seu livro *Paisagens Urbanas*, nos pergunta o porquê da paisagem nos dias contemporâneos. Segundo Brissac, neste fim de século a paisagem deixa de ser um pretexto para a pintura, e passa a instigá-la. "Não importa o que o pintor vê, mas o que ele não vê... 11"



"O olhar contemporâneo não tem mais tempo¹²". Conseqüência da rapidez da televisão, o olhar de hoje perdeu a maneira contemplativa de ver, desta maneira, a cidade perde a paisagem. De acordo com Brissac, a falta de tempo tira das imagens sua particularidade e consistência, perdendo-se assim, o instante, que como lembra o autor: "Lyotard chamou de suspensão". Le quando Matheu Arnold diz, ainda no século 19, que a civilização inteira parece mecânica e exterior, fica evidente a constatação de que, diante da contemporaneidade é assim que o homem continua a vivenciar a urbe. As críticas feitas por Walter Benjamin à cidade moderna do início do século 20, e que o levaram a afirmar não existirem mais condições para o olhar exploratório da flânerie, podem ser comparadas às mesmas que impulsionam autores da atualidade a escreverem sobre a problemática das imagens de hoje.



Olavo le flâneur. Desenhos em Moleskine: Cris Alcântara. Portugal, 2002

Se o olhar contemporâneo já não possui tempo, compreende-se que há atualmente uma perda da maneira contemplativa de observar, consequentemente, perdemos a imagem que se transforma em paisagem. No mundo contemporâneo as imagens são tantas e tão excessivamente rápidas que dificultam o olhar reflexívo e sensível, é como se ele fosse apenas físico, instintivo, superficial. A falta de tempo leva a tal situação, o que se traduz em um empobrecimento da percepção, reflexão e do imaginário¹⁵.

Paisagismo: nada poderia parecer mais extemporâneo. Décadas de investigações sobre a superfície pictórica e o cromatismo suprimiram para



sempre o olhar contemplativo pressuposto nesta idéia. Mas os trabalhos de inúmeros artistas contemporâneos parecem sugerir uma retomada – em outros termos, certamente - da pintura de paisagens. Uma melancolia visual, como ostentam alguns críticos? Enfim, por que paisagens? ¹²

Em seus estudos sobre Charles Baudelaire e a modernidade, Benjamin mostrou como a cidade criou, como tipo, o flâneur. Ele é o detetive da cidade, "detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado¹⁶".

Durante a concepção da série *Olavo le flâneur*, procurou-se afirmar e compreender a existência de uma flânerie contemporânea inserida em contextos variados e distintos àqueles vividos por Baudelaire e compreendidos por Benjamin. Foi na cidade da memória, na crítica à destruição do patrimônio das edificações históricas e na busca de novas paisagens - ou daquelas que a população citadina não consiga enxergar, que procurou-se desenvolver um olhar contemporâneo.

A segunda fase de concepção da série *Olavo le flâneur*, foi feita já no Brasil, onde o trabalho adquiriu novo caráter. Em Brasília, a observação fixou-se inicialmente à descoberta daquele espaço urbano, até então, desconhecido pela artista. A personagem Olavo havia surgido diante de cidades distintas, mas que possuíam entre si características semelhantes. O pequeno Café europeu, o beco, a rua tortuosa, a ladeira, as casas antigas, estes já não eram os elementos de observação, pois na capital não seriam encontrados. A produção dos desenhos em Moleskine deveria agora ser estimulada por outros fatores, estes, construídos por meio do ideal do urbanismo moderno.

Em seu livro *Urbanismo*, Le Corbusier traça um cruel paralelo entre o homem e a mula. Segundo o arquiteto, o homem caminha em linha reta porque tem um objetivo, já a mula, ziguezagueia, vagueia com a cabeça oca e distraída. "A mula não pensa em nada, senão, em ser inteiramente despreocupada". ¹⁷ Le Corbusier analisa mula e homem, diferenciando-os a fim de valorizar a cidade moderna projetada, retilínea, e desta maneira, criticar o fato das cidades antigas européias terem sido traçadas por mulas, o que veio a acarretar uma série de problemas, "a mula traçou todas as cidades do continente... Infelizmente" ¹⁸

Retilinealidade, esta é a grande virtude na qual Le Corbusier acreditava estar estruturada uma cidade ordenada. A cidade do futuro, sem encruzilhadas, becos e



amontoados de casas construídas às margens dos rios. Assim nasce o ideal da cidade modernista:

Ora, uma cidade moderna vive praticamente da linha reta: construção dos imóveis, dos esgotos, das canalizações, das ruas, das calçadas, etc. O trânsito exige a linha reta. A linha reta é sadia também para a alma das cidades. A linha curva é ruinosa, difícil e perigosa, ela paralisa. 19

Dentro deste contexto a referência a Le Corbusier e a seus conceitos é pertinente devido ao fato de Brasília, como cidade modernista, ter sido baseada na Carta de Atenas - considerada a doutrina do urbanismo moderno - e assim, por seguir incontestavelmente as premissas corbuseanas de "áreas isoladas, trabalho e habitação²⁰".

Circulação, vias por onde transcorre a vida da cidade e por onde caminham seus habitantes. Esta foi a grande questão para os idealizadores da cidade moderna. Seus planos urbanísticos estiveram sempre relacionados à retilinealidade das vias de circulação, à homogeneidade, à cidade geométrica, objetiva e racional. Para Le Corbusier, a cidade indolente que se relaxa e se descontrai, é rapidamente absorvida. E é desta maneira, que, segundo o arquiteto, "as cidades morrem²¹".

Anacrônica, barulhenta e perigosa, assim foi caracterizada a rua tradicional por meio das premissas descritas na Carta de Atenas. Entretanto, é justamente na cidade acidental e desordenada - considerada pelos progressistas como doente e caótica - onde o flâneur, deste Baudelaire a Hessel, encontrou uma infinidade de pequenas paisagens destacadas em diferentes espaços de urbe.

Durante a concepção da série *Olavo le flâneur* em Brasília, procurou-se evidenciar a idéia de que a flânerie não é feita pela cidade, mas sim, pelo homem que a observa, pelo flâneur que caminha distraído sobre o espaço urbano, desta maneira, dentro da cidade moderna, calculada, reta e intencional, a flânerie não morre, a observação anônima da cidade continua a transcorrer, porém, por meio de outras observações, diferentes daquelas encontradas na cidade antiga.

Olavo como flâneur buscava os detalhes, as minúcias, e precisaria apenas descobrir como encontrá-las diante das grandes avenidas, blocos e super quadras. Não poderia reencontrar em Brasília as ruas ziguezagueantes de cheios e vazios, abertas por mulas despreocupadas e distraídas. Tais elementos não estão presentes



na capital, nela a amplidão de suas avenidas e fatos urbanos intencionalmente projetados não proporcionam os mesmos caminhos da cidade medieval de Santiago de Compostela, esta seria o oposto, a cidade fortificada por onde as mulas exploraram entradas, os medievos considerados sem artérias por Le Corbusier: "apenas capilares, o crescimento marca-lhes a deriva e a morte, ²²" a cidade acidental e anárquica, que cresceu por si só, de caminhos turvos, sem retas e caótica. Para Le Corbusier, nosso espírito se aflige com a desordem da linha quadrada, interrompida, descontínua, que de acordo com ele, afeta nossos sentidos, que logo identificarão tal caos com o da barbárie.

Portanto, em Brasília, ao se produzir os desenhos da série, uma constante vigília foi imposta a cada detalhe espalhado e solitário no amplo espaço da urbe, e encontrá-lo seria como procurar por agulha em palheiro. Os blocos das super quadras, grandes formas homogêneas, pareciam escassos de detalhes, e aí, o exercício da flânerie se tornou mais difícil, era uma constante exploração e procura do pequeno dentro de uma cidade monumental. Foi então, que se percebeu que seria justamente em tal monumentalidade que se destacariam as paisagens da série nesta fase do trabalho.

De acordo com Mario Pedrosa, a crítica feita à monumentalidade do projeto de Lúcio Costa não tinha razão de ser, pois, o que foi monumental no século passado continua monumental hoje, e, tal monumentalidade nunca desrespeitou a escala humana. O autor faz um paralelo entre comoção e monumentalidade. Para ele, "o tocante se dá pelo amor aos detalhes, o monumental pelo amor à concepção global²³".

Hoje, mais de 100 anos após a elaboração do plano de cidade industrial de Tony Garnier, da obsessão pela modernidade iniciada com os progressistas, e da criação dos conceitos de cidade moderna, idealizados por Le Corbusier na Carta de Atenas, pergunta-se de que maneira os espaços urbanos construídos pelos modernistas conduzem o olhar e criam novas imagens em nossa contemporaneidade.

Em Brasília, nas paisagens registradas em Moleskine, durante a concepção da série, o meio encontrado para a descoberta de paisagens foi a mesmo que se deu para a busca de paisagens na cidade tradicional: o enquadramento e a exploração por imagens pouco descritivas, e a vivência do instante, este, presente tanto no caminho das mulas, quanto na cidade reta e planejada. Tal instante na capital esteve



vinculado a uma visão relacionada fielmente à maneira que a cidade foi observada. Em Brasília, a observação transcorreu, fundamentalmente, por meio da arquitetura da cidade, e especificamente, diante das vias de circulação.

A observação sobre a capital deveria se passar da maneira mais natural possível, sem que se impusesse formas convencionais, a flânerie de Olavo, como alter ego da artista, deveria ocorrer em meio à sua rotina vivenciada naquela cidade, e portanto, em Brasília, ocorreu através dos vidros do automóvel. A personagem não estaria inserida àquelas paisagens, mas as observaria à distância.

No relatório do Plano Piloto de Brasília, Lúcio Costa deixa clara a importância que dispensou ao tráfego de automóveis na capital, "não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família²⁴".

Para a concepção dos desenhos, inicialmente foi feita uma série de fotografias em que se procurou destacar o cotidiano das vias em que mais se transitava diardiariamente, pontos em que pudessem ser destacadas as mais importantes paisagens da cidade, mas registradas como se do lado de fora.



Olavo le flâneur. Fotografias: Cris Alcântara. Brasília, 2003.

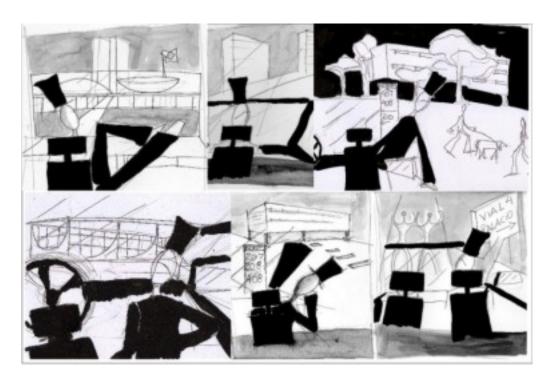
A cidade deveria parecer estar presa à uma tela de cinema. Portanto, Olavo, como alter ego da artista, observou a capital sem se misturar a esta, e à distância



conseguiu destacar as formas monumentais dos eixos, dos palácios e das super quadras, como recortes. Suas paisagens foram destacadas diante da urgência e da velocidade do automóvel.

Em Brasília, Olavo foi, fundamentalmente, o observador, que à distância percebia pontos específicos da urbe. Os elementos de comunicação visual, as placas de trânsito, os palácios, o congresso e a catedral de Brasília: quadros singulares da cidade, e que foram então, observados isoladamente, onde a personagem, ainda deslocada desta paisagem, construiría uma outra, observada pelos futuros receptores do Moleskine.

A fase de produção da série de desenhos em Brasília, ajudou na compreensão e constatação de que a flanerie não é feita pela cidade, mas pelo homem que a observa, pelo flâneur que caminha distraído pela urbe, e que portanto, diante da cidade moderna, calculada, reta e intencional, não deixou de observar, apenas transformou suas maneiras de observação.



Olavo le flâneur. Desenhos em Moleskine: Cris Alcântara. Brasília, 2003.

Na terceira e última fase de produção dos desenhos, foi o patrimônio histórico e a memória relativa às cidades que construíram um outro tipo de flânerie, feita pela observação da cidade oculta, não totalmente descritiva e concreta, mas muitas das vezes presente na memória. Em Minas Gerais, mais especificamente na cidade de



Uberlândia, a série de desenhos foi finalizada. Diferenciada das demais por ser a cidade de origem da artista, em Uberlândia a observação da urbe continuou também através do desconhecido. Entretanto, tal exploração foi feita por meio da memória e história daquele espaço urbano, explorado de maneira real, a cidade física, e empírica, por meio do imaginário. Mais especificamente no Bairro do Fundinho, lugar histórico onde surgiu a cidade de Uberlândia, a personagem foi conduzida por meio da criação de um novo imaginário, diferente daquele usado durante a produção dos desenhos na Europa e em Brasília. Olavo como flâneur, sai então dos desenhos e é apresentado em um outro suporte: a fotografia.

As cidades do interior do estado de Minas Gerais, mais especificamente no Triângulo Mineiro e em grande parte constituídas no final do século 19, sofreram as conseqüências da política de urbanismo progressista. Assim, em Uberlândia, no Bairro do Fundinho onde a cidade nasceu, ao se caminhar hoje pelo local é evidente a devastação que o ideal progressista causou ao patrimônio de edificações do centro histórico da cidade.

Segundo Lynch, as cidades possuem formas físicas, e estas, são divididas em cinco tipos: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos²⁵. Na cidade de Uberlândia, seu centro histórico mantém uma continuidade física evidente com o restante da cidade, ou seja, sua malha recente. Entretanto, pode-se dizer que há uma espécie de linha divisória, ou, limítrofe entre as duas partes. O observador perceberá, conforme caminha em direção ao centro novo da cidade, algumas diferenças abruptas, o que o fará constatar que já esta fora da zona antiga. A presença das avenidas planejadas, os prédios altos e o maior fluxo de transeuntes são alguns dos fatores de diferenciação.

Dentro do Bairro do Fundinho, devido ao fato de grande parte de seus prédios terem sido demolidos, ou modificados, e por haver a presença de diferentes épocas contidas nas distintas arquiteturas construídas com o passar dos anos, pôde-se fazer a analogia de que o local se assemelha a um texto fragmentado, em que se percebe a ausência de algumas páginas. Este foi o primeiro ponto percebido durante a construção da série de desenhos naquele local. Memória e criação estiveram juntas, e a primeira foi estimulada por dois tipos distintos: uma memória histórica, ou seja, a pesquisa da história do bairro, e uma memória individual, esta, imagética e imaginária.



Segundo Maurice Halbwachs, a memória coletiva e compartilhada, envolve as memórias individuais, "é uma corrente de pensamento contínuo, que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência de grupo²⁶". A memória coletiva está sempre em transformação e o seu esquecimento significa que os grupos que dela guardavam a lembrança desapareceram. Assim, quando acontece a perda da memória social, a memória coletiva torna-se memória histórica, "então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem.²⁷"

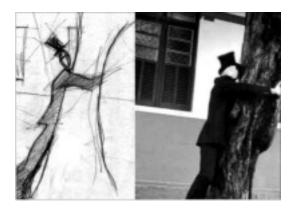
É importante destacar que, no Bairro do Fundinho também uma vivência pessoal fez parte da construção da série. Portanto, o olhar de estrangeiro continuava sendo um olhar de estranhamento, mas agora, não pela observação de pontos inéditos da cidade, mas sim, pela descoberta da história daquele espaço urbano, de uma memória coletiva e de uma outra individual.

Durante uma pesquisa histórica do lugar, pôde-se perceber a vulnerabilidade daquele centro histórico diante do crescimento da cidade. Por meio de uma investigação feita no Arquivo Público da cidade de Uberlândia, constatou-se que grande parte das fotografias antigas registradas do Bairro do Fundinho já não mostravam imagens existentes, ou seja, aquelas paisagens registradas não poderiam mais ser vivenciadas concretamente. Portanto, diante do Bairro do Fundinho, optou-se pela fotografia e não pelo desenho, por se perceber que diante daquele espaço a série deveria possuir um caráter singular de registro. Foram então produzidas uma série de fotografias posteriormente manipuladas em processo digital e finalizadas em preto e branco, numa referência às fotografias pesquisadas no Arquivo Público da cidade - reafirmando assim, o caráter atemporal da personagem. Durante o processo, a imagem de Olavo também deveria passar por modificações, assim como no decorrer de toda a série, o que significa que a personagem em Santiago de Compostela não é a mesma que se vê em Brasília. Como já foi visto, o contexto exterior, além de alterar a observação do flâneur, modificou sua imagem e atitudes diante dos diferentes espaços urbanos. Agora, no Bairro do Fundinho, onde a série foi finalizada, a figura de Olavo foi recriada em um outro suporte e através de uma figura humana real.



Olavo le flâneur. Fotografias: Cris Alcântara. Uberlândia, 2003.

Desta maneira, a produção das fotos se pautou na idéia de que Olavo deveria ser registrado em instantes únicos e inusitados, em uma cidade que fosse vista como um cenário para aquela flânerie. Algumas características da personagem não poderiam ser alteradas, seu rosto deveria continuar sem detalhes, e o Olavo das fotografias deveria manter os gestos e atitudes da personagem desenhada. Foi necessário então, que o modelo estivesse atento à postura corporal de Olavo nos desenhos, desta maneira, cada posicionamento da personagem foi baseado em croqui feito primeiramente no Moleskine, para que assim, tal semelhança fosse mantida.



Olavo le flâneur. **Desenho e Fotografia:** Cris Alcântara. **Uberlândia,** 2003.



Durante o período de criação, entre os anos de 2002 e 2003, e diante das diferentes cidades registradas por meio da concepção da série *Olavo le flâneur*, foi possível concluir que um equilíbrio entre, olhar interno e olhar externo, ambos relacionados à experiência do homem contemporâneo com sua realidade, foi o que possibilitou a concepção da série e do trabalho, tanto na produção dos desenhos em Moleskine, quanto desta pesquisa.

Concluiu-se, a partir de ambos os trabalhos - pesquisa e criação artística, que a problemática da paisagem urbana na contemporaneidade, tão discutida nos dias atuais, não está relacionada a fatores estritamente externos. É papel do homem contemporâneo compreender, adaptar e aperfeiçoar suas formas de observar, para que assim, haja não um empobrecimento do imaginário, e por consequência da construção de paisagem, e sim, a descoberta de novas possibilidades. Outras e sempre mais, paisagens urbanas.

¹O termo flâneur é de origem francesa e não possui tradução direta para o português, mas pode ser compreendido como 'observador anônimo', 'passante anônimo', ou ainda, como 'transeunte anônimo'.

²A marca de cadernos Moleskine se tornou denominação de lendário caderno usado há mais de dois séculos por intelectuais e artistas europeus. O formato de caderno italiano com cara de antigo, atualmente vem sendo usado como plataforma para produção de arte em que o artista pode trocá-lo por Moleskines de outro artista.

³Alter ego ou alterego (do latim *alter = outro ego = eu*) pode ser entendido literalmente como *outro eu*, outra personalidade de uma mesma pessoa. O termo é comumente utilizado em análises literárias para indicar uma identidade secreta de algum personagem ou para identificar um personagem como sendo a expressão da personalidade do próprio autor de forma geralmente não declarada.

⁴Freire,Cristina. *Além dos mapas: os monumetos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Sesc: Annablume, 1997, p.68.

Desfile de Páscoa (1948), título original: Easter Parade. De Robert Alton, com Fred Astaire e Judy Garland.

⁶Conceito criado por Brissac Peixoto: olhar estrangeiro, observação que faz com que tudo seja visto como pela primeira vez, fator capaz de reintroduzir significação e linguagem.

⁷Lynch, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.1.

⁸Peixoto, Nelson Brissac. 'O olhar estrangeiro', *O olhar.* São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1988, p. 363.

⁹Deleuze, G. *L'image-temps*. Paris: Ed. Minuit, 1985, p. 3.

¹⁰Peixoto Brissac, p. 16.

¹¹Peixoto Brissac, Nelson. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Marca d'água, 1998, p. 117.

¹²*Ibid.*, p. 179.

¹⁴Peixoto Brissac, p. 181.

¹⁵Alcântara, Cristiane. 'O olhar na contemporaneidade'. In: *Arte em pesquisa: Especificidades. ANPAP 13*°, v. 1/ Maria Beatriz Medeiros (Org). Brasília: Ed. Pós- graduação em Arte, UNB, 2004, p. 342.

¹³Peixoto Brissac, p.117

Rouanet, Sergio Paulo. A cidade que habitam os homens ou são eles que moram nela. História material em Walter Benjamin 'Trabalho das passagens' *Revista da USP*, p. 50

¹⁷Le Corbusier. *Urbanismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 6.

Le Corbusier, p. 7

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰Depoimento de Oscar Niemeyer in *O risco, Lúcio Costa e a utopia moderna*, 2003, p. 118.

²¹Le Corbusier, p. 11.



²²Le Corbusier, p. 12.

²⁴Lúcio Costa em relatório do Plano Piloto de Brasília.

Referências

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumetos no imaginário urbano contemporâneo.* São Paulo: Sesc: Annablume, 1997

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1997

PEIXOTO, Nelson Brissac. 'O olhar estrangeiro', O olhar. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1988

DELEUZE, G. L'image-temps. Paris: Ed. Minuit, 1985

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Editora Marca d'água, 1998

ALCÂNTARA, Cristiane. 'O olhar na contemporaneidade'. In: Arte em pesquisa: Especificidades. ANPAP 13°, v. 1/ Maria Beatriz Medeiros (Org). Brasília: Ed. Pósgraduação em Arte, UNB, 2004

LE CORBUSIER. Urbanismo. São Paulo: Martins Fontes, 1992

PEDROSA, Mário. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981

ADAMS, Betina,. *Preservação Urbana, gestão e resgate de uma história.* Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002

Cris Alcântara (Cristiane Alcântara)

Designer. Possui especialização pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Portugal. Mestrado em Arte pela Universidade de Brasília, UNB. É professora da Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia, UFU. Atualmente, suas pesquisas e produção estão direcionadas às Imagens de síntese.

²³Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981, p.314

²⁵Lynch, Kevin, p.51.

²⁶Maurice Halbwachs *in* Betina Adams, *Preservação Urbana, gestão e resgate de uma história.* Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002, p. 17.

²⁷Maurice Halbwachs *in* Betina Adams, *op. cit.,* p. 17.