

Christine Boyer (1994) describes the scenic spaces of the cities` memories, the global electronic ways that changed the relation of the collective memory, history, and also of the urban spaces, and alert us that now memory consumes the past as a set of images reconstructed, manipulated and rearranged. The result is an aesthetic involved in the repetition of already known models and formal groups. In this computational algorithms mimesis, model languages generate fragmented portions of the city space as utonomous elements that say nothing about the city as a whole.

**Keywords:** Cities, scenic spaces, urban iconography

# A iconografia urbana e os espaços cênicos da memória da cidade

Sandra  
MAKOWIECKY

Christine Boyer (1994) descreve os espaços cênicos da memória das cidades, os meios eletrônicos globais que mudaram a relação da memória coletiva, história, e também dos espaços urbanos e nos alerta que agora a memória consome o passado como um conjunto de imagens reconstruídas manipuladas e re-arranjadas. O que resulta é uma estética envolvida na repetição de modelos já conhecidos e conjuntos formais. Nessa mímética de algoritmos computacionais, linguagens modelo geram parcelas fragmentadas do espaço da cidade como elementos autônomos que não dizem nada sobre a cidade como um todo.

**Palavras-chave:** Cidades, espaços cênicos, iconografia urbana

## A iconografia urbana e sua variação de sentido

Do final do século XIX em diante a cidade se torna cada vez mais complexa, ao mesmo tempo em que se acentua seu caráter de um sistema de representações. Christine Boyer (1994), em um denso e belíssimo livro chamado *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, descreve uma série de modelos visuais e mentais pelos quais o ambiente urbano foi identificado, figurado e planejado. Segundo ela, podem ser distinguidos três “mapas” principais: a cidade como obra de arte, característica da cidade tradicional; a cidade como panorama, característica da cidade moderna; e a cidade como espetáculo, característica da cidade contemporânea. Christine Boyer mostra que ao discorrer sobre a política de formas representacionais, verifica-se que cada formação econômica ou estrutura pressupõe uma forma cultural ou uma convenção estética, assim pode-se esperar que as formas representacionais da cidade como obra de arte, como panorama ou como espetáculo reflitam diferentes estágios do capitalismo.

Há muito chegamos à conclusão de que a arte não é produzida num espaço vazio, de que nenhum artista é independente de predecessores e modelos, de que ele, tanto quanto o cientista ou o filósofo, é parte de uma tradição específica e trabalha numa área estruturada de problemas. O grau de maestria neste contexto e, pelo menos em certos períodos, a liberdade para modificar esses rigores são, presumivelmente, parte da complexa escala pela qual o êxito final é medido (GOMBRICH, 1986, p 24).

A cidade da memória coletiva descrita por Maurice Halbwachs (ano) está sempre em transformação e o seu esquecimento significa que os grupos que dela guardavam lembranças, desapareceram. Quando há perda da memória social, a memória coletiva torna-se memória histórica. O único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que os pensamentos e palavras morrem, mas os escritos permanecem. Para a autora, as relações fundamentais entre arquitetura, forma urbana e história são questionadas, pois a cidade é a expressão coletiva da arquitetura e carrega na sua trama e no desenredo de seu tecido os traços de memória

de formas arquitetônicas mais antigas, planos diretores e monumentos públicos. Embora o nome de uma cidade possa permanecer constante para sempre, sua estrutura física envolve constantemente o ato de ser deformada ou esquecida, adaptada para outros propósitos ou erradicada por diferentes necessidades. As demandas e pressões da realidade social constantemente afetam a ordem material da cidade, contudo ela permanece sendo o teatro de nossa memória. Suas formas coletivas e reinos privados nos contam das mudanças que estão acontecendo; nos lembram também de tradições que diferenciaram esta cidade de outras. São nesses artefatos físicos e traços que nossas memórias da cidade jazem enterradas, pois o passado é carregado até o presente através desses lugares. Endereçados ao olho da visão e à alma da memória, as ruas de uma cidade, monumentos, e formas arquitetônicas constantemente contêm grandes discursos sobre a história.

Não somente a estrutura da cidade muda com o tempo, mas suas formas representacionais também mudam. Como um objeto estudado por arquitetos, planejadores e aqueles envolvidos com a preservação histórica, a cidade tem sido (re)presentada em diferentes formas. Cada discurso estabelece uma ordem espacial, uma imagem congelada que captura a maneira na qual o presente transitório é percebido. As formas representacionais se tornam registros sucintos do que nós consideramos ser a realidade presente. Esses modelos estéticos transformam o nosso senso do real, pois a imagem da cidade é um conceito abstrato, uma forma construída imaginariamente.

Modelo, espacial, social e cultural, a cidade apresenta-se, não raras vezes, como o território privilegiado da utopia. Em muitas "arquiteturas pintadas", como no caso do renascimento, configura-se o desejo utópico de construir modelos ideais, projeções de uma visão de mundo, um pensamento filosófico, que só em poucas ocasiões terão a oportunidade de transformar-se em realidade (FABRIS, 2000, p.9).

Mas a arquitetura na cidade não é somente um espetáculo moldado pela ordem representacional dos planejadores e arquitetos, ela envolve também o público. Como espectadores, nós viajamos através da cidade observando seus espaços arquitetô-

nicos construídos, mudando cenários contemporâneos e reflexões do passado até que eles se condensem em uma visão personalizada. Nossa memória da cidade é especialmente cênica e teatral: nós viajamos de volta no tempo através de imagens que lembram partes e pedaços de uma cidade anterior, nós projetamos essas representações anteriores em cenários recompostos unificados. O livro de Christine Boyer fala sobre essas imagens da cidade, cenas fixas que por um momento refletem ficções significativas da cidade. A experiência do espectador da cidade é inseparável dessas imagens representacionais, pois elas ou ajudam ou falham em produzir uma percepção pessoal e uma vista da cidade, cuja forma física na verdade é mudada e re-arranjada em uma sucessão constante e desnordeante.

A autora propõe que assumamos que três convenções estéticas diferentes representam a imagem de cidades nos períodos de tempo tradicional, moderno e contemporâneo. Estes são: a cidade como obra de arte, a cidade como panorama, e a cidade do espetáculo. Em seguida pergunta como esses modelos foram constituídos e como eles participaram naquilo que se supõe ser realidade. Formas representacionais são figuras metonímicas nas quais um elemento é tomado pelo todo: daí a moldura da imagem passando pela sociedade tradicional, o panorama pela moderna e a tela do cinema ou televisão pela contemporânea. Através de um processo de inversão, essas figuras de uma ordem estática, um olhar totalizante, e uma imagem decomposta se tornam um modo aceitável de ver, saber e representar a cidade.

Contudo, nesse ato sintetizador, nós nunca devemos perder de vista o fato de que esses modelos representacionais são imposições sobre um fluxo de eventos. Mudanças na economia política, procedimentos tecnológicos, manobras legais, oposições da comunidade ou preferências dos clientes, as atitudes e aspirações do espectador, e o desejo por ordem planejada ou a necessidade de libertação do seu controle racional simultaneamente configura ambos os discursos e formas representacionais da cidade. Neste momento, a autora introduz as três convenções estéticas que defende.

## 1 - A cidade como obra de arte, característica da cidade tradicional

Na primeira convenção estética, a autora aborda a cidade como uma obra de arte, ou seja, a convenção estética da cidade no período de tempo tradicional, em que a moldura da imagem passa pela sociedade tradicional, através de uma figura de ordem estática.

Até o final do século dezenove, construtores de cidades industriais modernas estavam absortos em fazer pintura, uma prática na qual a moldura da pintura se tornava emblemática de uma ordem espacial fechada e unificada. A essência de um trabalho de arte limitado estava nessa auto-contenção. Essa moldura da pintura definia também o espaço narrativo, pois havia uma história urbana a ser contada dentro dessa moldura definida. Constelações de imagens pictóricas e seus conjuntos de palcos teatrais agiam como estímulos para reforçar decoro cerimonial e para evocar as memórias de atos triunfais e feitos heróicos. Monumentos históricos e espaços cívicos como artefatos didáticos foram tratados com reverência curativa. Eles eram mais bem visualizados se vistos como ornamentos isolados; jóias da cidade a ser colocados em conjuntos cenográficos e compostos iconograficamente para civilizar e elevar os gostos estéticos e a moral de uma elite urbana aspirante. Essa era uma arquitetura de poder cerimonial, cujos monumentos falavam de feitos exemplares, unidade nacional e glória industrial.

O conceito de "sociedade" era uma idéia recém forjada no início de século dezenove, e embelezamentos arquitetônicos foram utilizados para fortificar os elos frágeis e sintéticos que uniam as pessoas em uma unidade coletiva. A arte do governo pressupunha uma ordem eficiente e harmoniosa das coisas e pessoas, um conjunto que poderia ser representado simbolicamente e dirigido à civilização através de composições arquitetônicas dispostas harmoniosamente e racionalmente. A ornamentação iconográfica poderia ensinar e reforçar o espírito de condução espiritual que o Estado instilava, salientando o seu gerenciamento cuidadoso da grande riqueza e recursos da nação, seus avanços científicos e tecnológicos, seus costumes compartilhados e objetivos comuns. A arte do governo preci-

sava também esboçar o que poderia ser a forma da cidade e como ela apoiava o bem estar dos seus cidadãos. Arquitetos eram chamados para adornar a superfície da cidade com estruturas cerimoniais e passeios, com facilidades coletivas e recantos tranquilos, até que a cidade revelasse através de suas formas de composição o mecanismo de um Estado bem regulado e conduzido racionalmente. Pois a preocupação com a cidade como uma obra de arte era também uma tentativa de preencher as necessidades estéticas e culturais destruídas no tumulto do progresso, revolução política, e pestilência que o século dezenove desprendia. Cresceu um desejo por entretenimento, prazer e fantasia no reino da estética, isolado da esfera do labor, trabalho e política, doença, superpopulação e podridão.

Christine Boyer (1994) cita um exemplo. Na sua opinião, talvez seja Jacques Ignace Hittorff, cujos projetos urbanos e arquitetônicos exemplifiquem essa arte de embelezamento cerimonial e pintura pública do século dezenove. Enquanto Paris se expandia para o oeste nas primeiras décadas do século dezenove, seu novo centro se tornou a *Place de la Concorde*.

Conseqüentemente surgiu a concepção que a *Place de la Concorde* poderia ser tornada em uma composição centrípeta que não só estabeleceria o ponto focal da cidade, mas também celebraria a unificação nacional.

A Hittorff sobrou a tarefa de criar uma nova e brilhante composição cênica, um trabalho a ser realizado entre 1836 e 1840. Como símbolo da concórdia e união nacional, Hittorff, em um ato ousado e inovador colocou um obelisco egípcio de 240 toneladas, politicamente “neutro” – um presente do vice-rei do Egito ao povo da França – no centro da ampla praça, ao invés de colocar lá a comum estátua equestre da realeza e cercá-la com muros como nos projetos então costumeiros.

A *Place de la Concorde* com seu conjunto centrípeta / centrífugo representava assim o mapa secular da França mantida em seu lugar pelo triunfo do progresso tecnológico e econômico. É claro que a realeza havia sido mostrada por referências ao Estado. Na verdade, mesmo a ascensão do monólito fora planejada como um espetáculo cívico para demonstrar publicamente através do uso de um engenho a vapor recente-



Fig. 1 - Place de La Concorde.Paris, gouache on paper, by Eugene Galien-Laloue. Philips, The International Fine Arts Auctionneers, UK/ Bridgeman Art Library copyright. REF: PFA109368.

mente desenvolvido que a tecnologia sob a condução do estado agora realmente possibilitava que homem conquistasse a natureza.

Em 1852, quando Napoleão III se tornou imperador, requisiu que Hittorff cuidasse novamente da *Place de la Concorde*. Foi-lhe ordenado também pelo Barão Von Haussmann, o novo prefeito de Paris, que removesse o obelisco monolítico do seu centro, onde pensava-se que fosse causa de congestionamentos de tráfego e local de constantes acidentes. Hittorff recusou-se a obedecer porque o obelisco era o centro do foco para suas vistas de perspectivas fechadas – um projeto diametricamente oposto às longas perspectivas de eixo que Haussmann preferia. Em seguir houve uma batalha amarga sobre a composição do *Champs-lyses* entre Haussmann e Hittorff.

As vistas de Hittorff eram cerimoniosas e enquadradas. O ideal de Haussmann era de planos para vistas perspectivas triunfais e monumentos isolados em grandes espaços abertos. A idéia era de expansão, alargamento, abertura.

A idéia de cidade como sistema, igualmente presente no modelo 'Haussmanniano', não é aplicada no Brasil por meio de metáforas mecânicas, mas sob forma de analogia com o corpo humano. É nesse contexto que encontra justificativa o primado da circulação, que deveria concorrer para o pleno desenvolvi-

mento das funções do organismo urbano: “está no conhecimento geral que as ruas e praças de uma povoação têm funções semelhantes às artérias e pulmões do corpo humano: são canais de circulação e órgãos de respiração” (LIBERALLI *apud* FABRIS, 2000, p.43).

A grande artéria dominava o Rio de Janeiro e o Rio sugestionava o Brasil [...] A Avenida Central. A avenida era o espelho do Rio de Janeiro. Longe de constituir um espelho utópico da nação, a Avenida Central nada mais fará do que devolver ao Rio de Janeiro sua própria imagem de cidade empenhada numa modernização antes de tudo simbólica, por passar ao largo do processo de produção capitalista. [...] A trajetória descendente do Rio de Janeiro, em que pesem os esforços posteriores do Estado Novo em pontilhá-lo de marcos modernos e em promover novas experiências de urbanização, é especular à trajetória ascendente de São Paulo, cidade na qual se condensam ainda hoje todas as contradições da modernidade brasileira (FABRIS, 2000, p.46).

Voltando à Christine Boyer (1994), o próprio termo “obra de arte”, por exemplo, implica que existiu um mercado para essas “obras”, que a arte estava à venda e não era mais patrocinada ou protegida por mecenato real ou aristocrático. Esse mercado da arte do século dezanove, contudo, estava comprometido: a burguesia e o regime antigo, os velhos aristocratas e acadêmicos, ainda regravam sobre o gosto popular. Sob sua influência, o historicismo reinou e foi responsável pela admiração de estilos antigos como o gótico, barroco ou clássico, que poderiam ser usados para encobrir mudanças causadas por revoluções políticas, industrialização, urbanização, até mesmo a ascensão da burguesia com suas aspirações materialistas e pretensões. Não é surpreendente então que novas casas de ópera, teatros, estruturas governamentais, universidades, museus, bibliotecas e prefeituras, mesmo as novas estações de trem com seus massivos complexos hoteleiros, fossem cobertas de garbo historicista.

Com poucos obstáculos colocados no seu caminho, a cidade do século dezanove se tornou um aglomerado de zonas de entretenimento para seus residentes burgueses. Mesmo que contra a vontade, os artistas se voltaram para essa nova audi-

ência de consumo de luxo não somente por apoio econômico, mas o tema de suas pinturas começou a retratar a burguesia passeando nos seus bulevares e locais de recreação, seus interiores domésticos e moda. E não é necessário dizer, os arquitetos se tornaram os orquestradores desses locais de entretenimento, tornando a paisagem urbana do século dezenove em uma obra de arte, projetando novos parques e passeios, grandes lojas de departamento e teatros, salas de exibição fantasmagóricas e hotéis luxuosos, estações ferroviárias monolíticas e bancos e escritórios majestosos. Os interiores das novas casas, apartamentos e vilas suburbanas se tornaram vitrines para novas comodidades de consumo, entupidas de mobílias e bricolagens. A profusão desses estilos de ornamentação interior tornou aparente que a burguesia tinha um desejo insaciável por novidade e expressava um gosto irracional pelo exótico que subsequente marcou a produção de cada “obra de arte”.

## 2 - A cidade como panorama, característica da cidade moderna

Na segunda convenção estética, Christine Boyer (1994) trata a cidade como Panorama, ou seja, a convenção estética da cidade no período de tempo moderno, em que a imagem como panorama passa pela sociedade moderna, por um olhar totalizante.

A vida urbana moderna é acompanhada de uma intensificação desmedida da nossa vida sensorial, fenômeno que está no centro dos experimentos das vanguardas literárias e figurativas do Novecentos. Mas tal fenômeno também esconde, como foi ressaltado com frequência, um empobrecimento qualitativo da nossa experiência. Esse processo de automatização, denunciado por Chklovski, constitui o contexto histórico da sua definição aparentemente atemporal da arte como estranhamento (GINSBURG, 2001, p.38).

Boyer (1994) descreve que em mais algumas poucas décadas, a metrópole moderna do começo do século vinte pareceria ser um conjunto visual anárquico. Agora a cidade aparecia como um panorama aberto e expansivo, regado pela transformação do espaço e tempo que os meios modernos de trans-

porte engendraram. A nova experiência de movimento através da cidade tendia a apagar o senso tradicional de fechamento pictórico enquanto a paisagem da cidade era transformada em uma série de impressões flutuantes e encontros momentâneos. A ligação que temos com o lugar se dissolveu em um conjunto caleidoscópico de imagens e formas. Essa dissolução de conteúdo fixo e posturas monumentais foi uma expressão que alcançou diferentes aspectos da arte e arquitetura, pois a fragmentação também estava envolvida no apagamento dos valores tradicionais, na ruptura de conotações iconográficas e na degradação geral do significado histórico. A imagem pictórica da cidade como uma obra de arte foi substituída e no seu lugar ficou a cidade como panorama, a cidade de arranha-céus, de extensão metropolitana; uma ordem espacial quando vista de uma perspectiva aérea que requisitava deciframento e re-ordenação.

A viagem pelas ferrovias no século dezenove já havia aniquilado o velho contínuo de espaço e tempo, apagando a percepção do espaço intermediário. Como essas vistas indiscriminadas em sucessão rápida passaram pelo olho do espectador, o espaço se tornou simplesmente uma série de cenas continuamente mutantes. A mobilidade no espaço admitia então uma justaposição de imagens díspares, mas seqüenciais. Assim também a cidade não era mais vista de uma perspectiva frontal estática ou como uma pintura centrada e composta, mas como uma vista viajante multidimensional que era por si só uma nova espacialização do tempo.

Gertrude Stein nos dá alguma indicação sobre a mudança na forma representacional que essa perspectiva do século vinte propunha. Especulando sobre a ruptura cubista do espaço tradicional, dos modos tradicionais de ver, onde o olho era dirigido para fora dos limites bem como para fora do centro de uma pintura, ela acreditava que Picasso sabia sem nunca sequer ter estado em um avião que o espaço no século vinte não era o mesmo do século dezenove, e inevitavelmente ele o desenhou diferente. Quando Stein estava na América, ela viajou de avião pela primeira vez, e lá ela disse que olhava pela janela e viu todas as abstrações dos cubistas, suas reduções de profundidade,

sua eliminação de detalhe, suas composições com formas simplificadas, suas unificações simultâneas de toda a superfície da pintura – que estranho, ela admirou-se, pois nenhum cubista ainda havia viajado de avião.

No século vinte, uma percepção transparente surgiu, na qual a interpenetração do espaço interior e exterior estava justaposta contra volumes em espaço e formas vazadas estabelecendo novas interrelações. É o caso de Gustave Eiffel, com o seu trabalho em gelosia aberta da torre Eiffel, esse monumento transparente e vazio de 1889 que produzira o protótipo para a dissolução dos limites entre formas exteriores e interiores, e para as flutuações entre sólidos e vazios, se tornou o emblema da conquista do mundo pela tecnologia moderna, um símbolo verdadeiramente de ruptura dos limites tradicionais de espaço e tempo.

Ainda assim, não importando quantas vezes o espaço e tempo parecesse fragmentado em vistas isoladas e conflitantes, o arquiteto moderno e o planejador urbano tentavam impor, em controle panorâmico, uma composição uniforme sobre o todo. Le Corbusier conhecia a sensação visual de espaço panorâmico sem limites e a correção que ele impunha sobre o arranjo espacial. Ele sentia que subir a torre Eiffel era um momento solene, pois pouco a pouco, enquanto o horizonte subia, a mente era projetada em uma tela mais ampla. Quanto o olho tomava o panorama urbano, surgia a imaginação concebida de vastos novos arranjos de espaço. Essa perspectiva aérea implicava um novo modo de ver e de saber. Le Corbusier reivindicava uma nova consciência nascida dessa vista aérea.

As ruas tradicionais sinuosas não podiam mais dominar a ordem material da cidade, pois o automóvel havia tornado a 'cidade pedestre' em uma forma antiga e ultrapassada; nem mesmo a cena de rua teatral emoldurada com fileiras paralelas de casas e desenhada de um ponto uniforme de perspectiva poderia permanecer o modelo representacional para a cidade da mobilidade moderna.

Para Fabris (2000), passada a euforia do começo do século, a metrópole é vista simultaneamente como um organismo fora de controle, como transparece das fotomontagens de Paul

Citroën, e como uma estrutura passível de racionalização pelo estabelecimento de um equilíbrio entre crescimento vertical, áreas verdes, serviços comunitários e vias de comunicação.

A modernidade afirma-se, desse modo, como o espaço da alteridade e da cisão, como contradição entre o concreto e o ideal: o artista, mergulhado em seu turbilhão, dá vida frequentemente a visões dicotômicas ou penetradas de fascínio e medo.

A cidade é nuclear nessa experiência porque é nela que se molda a relação entre a existência moderna e suas formas, entre a ordem estabelecida e a possibilidade de sua transformação e superação. Individualismo e alienação entrecruzam-se nesse sistema complexo, que reúne forças da indústria, do comércio, das finanças, da política, da ciência, da tecnologia e da cultura. É nesse sentido que ela é metáfora de uma existência magnífica e surpreendente, mas ao mesmo tempo dramática e perversa em suas diferenças, irreduzíveis a qualquer denominador comum (FABRIS, 2000, p.71).

Para Fabris a representação visual mais adequada à cidade moderna é a do pintor expressionista Ludwig Meidner que parece dar uma resposta abarcadora, quando convida o artista moderno a retratar o mundo, "as suas ruas tumultuosas, a elegância das pontes pênséis de ferro, as arlequinadas dos postes publicitários, e por último a noite, a noite da grande cidade" (MEIDNER apud FABRIS, 2000, p.71).

Continua Fabris (2000) mencionando um exemplo, quando diz que o quadro traçado por Meidner encontra uma aplicação exemplar no Brasil, se pensarmos em Oswald de Andrade dos primeiros anos 20, portador de uma visão futurista, quando exalta a modernidade da paulicéia, e de uma visão expressionista, quando se debruça sobre a cidade-cabaré. São as justaposições fragmentadas e as vistas paradoxais.

Naquele momento, Oswald desempenha dois papéis - publicista do modernismo e escritor-, que nos permitem compreender as razões de uma dicotomia tão radical entre aquela que pode ser definida a função ideológica da cidade e a outra, que é inegavelmente fruto de uma visão subjetivizada (FABRIS, 2000, p.72).

O mundo, Le Corbusier argumentava, havia sido transformado pela auto-estrada



Fig. 2 - Ludwig Meidner. "Apocalyptic City". 1913. Óleo sobre tela. Private collection/Bridgeman Art Library copyright.Londres.

elevada, a qual abria uma perspectiva mais ampla e possibilitava que a moradia fosse concentrada em torres residenciais e que a natureza tocasse a base de cada construção. O espaço público verde, conseqüentemente, se tornou a vista privatizada do quarto de cada um, e quanto mais alto se morasse, tanto mais espetacular seria a vista panorâmica. Mas as in-

versões não param por aí: as praças estatais urbanas, aquele oásis tranqüilo na cidade tradicional, atuando como um palco teatral para vistas arquitetônicas monumentais, foram transformadas na cidade moderna em rampas, escadarias, elevadores, ou seja, pontos de troca entre espaço público e privado. Apropriando espaços tradicionalmente urbanos, essa vista panorâmica moderna seria julgada pelos padrões do presente: ou seja, aqueles da eficiência, funcionalidade, e otimização. Le Corbusier notou que o passado havia perdido sua fragrância, pois quando era mesclado com o novo era como se fosse colocado em um falso ambiente.

Pôr o cidadão entre parênteses foi coisa do primeiro modernismo, para o qual a cidade, suas construções, suas grandes obras eram feitas por personagens seletos – pense em Le Corbusier, por exemplo-, sem a participação de seus habitantes, para que estes desfrutassem ou, no máximo se 'apropriassem delas'. Pensava-se na cidade vista, não sentida (SILVA, 2002, p.14).

Neste vasto espaço urbano, se seguíssemos os ditados de

Le Corbusier, o próprio espaço tornar-se-ia um foco de ocupação social e um objeto de investigação e controle. Só que não foi isto que aconteceu. Em todos os lugares o arquiteto e o planejador urbano cortam o tecido em unidades discretas e os recompõem como um todo estruturado utópico: desordem foi substituída por ordem funcional, diversidade por repetição em série, e surpresa por expectativa uniforme. Ao decompor a cidade em sítios homogêneos, eles ficaram esvaziados de referência histórica. Na nova cidade não havia necessidade de tradição, somente de documentação, os livros históricos foram banidos das lições arquitetônicas, os esquemas urbanos pitorescos do século dezenove foram ridicularizados, e a beleza cruel de modelos de ruas ortogonais, elevando arranha-céus, e chocando a mobilidade moderna foi celebrada. E assim proliferou na disciplinada cidade como panorama, a cortina espelhada dos arranha-céus nos quais hoje vemos refletida a cidade do espetáculo.

A imagem da 'cidade que sobe', forjada pelo futurismo italiano e retomada em parte, pelo modernismo paulista, é provavelmente a expressão mais acabada da vontade que o século XX exibe de fazer do espaço urbano o território privilegiado de uma transformação antropológica, que enfeixa arte e sociedade, que proporciona novos comportamentos e novas percepções. Seu eilão vertical é símbolo de um trabalho coletivo e de um desejo de transformação radical, moldado no exemplo de uma das estruturas mais modernas, o arranha-céu norte-americano (FABRIS, 2000, p.9). A 'cidade que sobe' (1910) não é só um dos primeiros emblemas de um novo rumo estilístico, mas também – e significativamente – uma representação da relação cidade/dinamismo [...]. A cidade é o cenário privilegiado da poética futurista [...]. Não é apenas na pintura que a cidade é, num primeiro momento, dimensão temática e ainda não plataforma concreta de uma nova maneira de conceber a arquitetura (FABRIS, 2000, p.101).

Os artistas do início de século vinte tinham desenvolvido uma nova consciência do tempo. Essa nova estética da temporalidade, Eisenstein dizia, poderia ser encontrada no jazz, na poesia moderna e no cubismo, e por extensão, na paisagem urbana moderna. Percebendo que praças romanas e vilas, ou os parques e terraços de Versailles, eram "protótipos" para a

estrutura da música clássica, Eisenstein argumentava que:

A cena urbana moderna, especialmente aquela de uma cidade grande à noite, é claramente o equivalente plástico do jazz [...]. O mar noturno de propaganda elétrica nocauteia todo o senso de perspectiva, de profundidade realista. [...] essas luzes tendem a abolir todo o senso de espaço real, finalmente derretendo em um único plano de pontos de luz coloridos e linhas de néon se movendo sobre uma superfície de céu de veludo negro [...]. Luzes de faróis em carros velozes, luzes intermitentes em cruzamentos ferroviários, reflexões tremeluzentes sobre o asfalto molhado – [...] através do qual a enchente noturna de luzes do tráfego corre (EISENSTEIN apud BOYER, 1994, p.50).

A imagem da cidade moderna, de grandes ruas retas, cheias de luz e de gente, atravessadas por feixes de fios telegráficos e telefônicos, com grandes magazines iluminados, apinhados e retumbantes com os gritos dos vendedores e os sons dos veículos, passa a ser constante.

Essa ausência de perspectiva na paisagem urbana contemporânea, dizia Eisenstein, é uma imagem que pertence ao início do século vinte e formou uma parte da razão de qualquer um que viveu nesse período de tempo, um período de decadência, que separou todas as tendências unificadoras que eram incompatíveis com uma época que valorizava a importância do indivíduo.

Além das obras de artistas europeus também os artistas norte-americanos estavam preocupados com a problemática da representação da cidade, tipificada por seus ícones mais representativos: arranha-céus e pontes metálicas. Georgia O'keefe, por exemplo, tendo em mente as fotografias de Stieglitz, cria uma série de vistas noturnas, cujo protagonista é o arranha-céu iluminado. Joseph Stella, cuja visão heróica de Nova Iorque é construída a partir de imagens claramente vinculadas à exaltação da paisagem industrial. A ponte de Brooklyn surge em suas telas como o próprio símbolo da América, como a apoteose da nova civilização, "fantástica aparição metálica sob um céu metálico", a disputar com o infinito os nascentes arranha-céus.

Trabalho e multidão são fatores decisivos do espetáculo da vida moderna. No fim o modernismo se tornou uma resposta

estética removida e repelida pelos gestos lúdicos e necessidades básicas do dia-a-dia; ele ofereceu um urbanismo de espaços cênicos vazios e alienando o imaginário, na verdade se voltou contra as realidades visuais e espetáculos que a existência metropolitana produzia. No Brasil, um exemplo de cidade deste modernismo, da cidade como panorama, de olhar totalizante, é Brasília.

Agora nós percebemos que a estética moderna reside entre uma pluralidade de formas e estilos de composição, cada um posando um conjunto diferente de imagens e encenando um conjunto de bens e de estilos de vida alternativos. E esses conjuntos de imagens, longe de ser oposicionistas e autenticamente puros como o modernismo propunha, se tornou o pano de fundo normal para o nosso modo contemporâneo de consumo na cidade do espetáculo.

### 3 - A cidade do espetáculo, característica da cidade contemporânea

Na terceira convenção, Christine Boyer (1994) expõe a cidade do espetáculo (a convenção estética da cidade no período de tempo contemporâneo, em que a tela do cinema ou da televisão passa pela sociedade contemporânea através de uma imagem decomposta).

Boyer diz que pelos anos de 1980, a transformação do mundo material por bandas invisíveis de comunicação eletrônica circundando o globo, por ambientes visuais estimulados por computador, e por espetáculos de imagens teatralizadas parecia por extensão ter decomposto os pedaços e peças da cidade em uma forma efêmera. Espaços urbanos coerentes, mesmo aqueles modernos conjuntos esculturais de sólidos e vazios são tidos como construções históricas em um tempo em que Los Angeles é celebrada como o protótipo do lugar contemporâneo.

Mas temos também Nova Iorque e Chicago-, na qual o hoje já é a imagem do futuro. Cidade da multidão, da vida coletiva, da velocidade, das multidões, das comunicações rápidas, das novas experiências psicológicas e perceptivas, Nova Iorque des-

perta a fantasia dos técnicos e dos intelectuais do começo do século, que detectam em seu verticalismo e na organicidade de seu tecido urbano as respostas necessárias à configuração do novo ambiente de vida. A cidade moderna é transformação radical de pensamento e comportamento, espaço moldado pelo artifício e pela simultaneidade, fuga consciente da dimensão natural e exaltação de uma construção em constante devir, simbolizada na imagem do canteiro de obras, central em vários manifestos e em vários quadros do começo dos anos 10.

Não é então uma surpresa descobrir que os organizadores de uma exposição intitulada "O Imaterial" no Centro Pompidou em Paris durante a primavera de 1985 sentiam que uma nova perspectiva de espaço e tempo era necessária para a sua instalação de museu. Para explicar o argumento, diziam no catálogo da exposição, que quando se viaja de San Diego para Santa Bárbara de carro, a única evidência de transformação ou progresso nessa grande conurbação é a constante mudança do botão do rádio, enquanto o carro sai e entra em zonas invisíveis de emissões radiodifusoras. Não existe mais nenhuma oposição entre o centro da cidade e a sua periferia, não existe distinção entre o ambiente construído e o natural que marque a passagem. Um (não) lugar, um agrupamento contemporâneo de formas eletrônicas imateriais, disposições seriais de representações e mensagens.

É claro que o modelo representacional para esse novo urbanismo de movimento perpétuo no qual imagens fátuas e cenas maravilhosas deslizam lado a lado em justaposições paradoxais e alusões magnéticas é o cinema e a televisão, com suas tomadas em movimento, montagens, aproximações, câmeras lentas, sua experiência explorada de choque e as colisões do seu efeito de montagem. Essa cidade contemporânea é puro espetáculo, escolhendo um olhar programado e projetado. Pois essa é a reação contra a ordem: quebrar a unidade dominante que prevaleceu por tantos anos na cidade como panorama. As rupturas utópicas do planejamento urbano racional, a chatice de suas formas puras cristalinas, produziram no seu despertar a cidade do espetáculo, uma cidade na qual as apropriações de estilos históricos e alusões cenográficas re-encenadas agora

se tornam nós em conexão dentro de uma composição urbana rasgada por vias de alta velocidade e circuitos eletrônicos invisíveis. Ambientes simulados, o avanço de meios projetados posou e ensaiou teatralmente composições, os anúncios cromolitográficos iluminados e cartazes magnetizantes tremulam a frente de nossos olhos com uma disposição visual pura. Através de simulações nós manipulamos espaço e tempo, viajando nostalgicamente para trás através de reconstruções históricas, projetando nossa visão para frente em aventuras de viagens futurísticas.

Um senso de dramaticidade retornou para a cidade do espetáculo. Existe um contato visual imediato com essa cidade baseado na revitalização de tipologias tradicionais de construção ou na construção de novas composições que relatam contextualmente à morfologia urbana e ressuscitam cores sensuais e materiais táteis de construção.

Embora a montagem e a estética da temporalidade derivassem sua estrutura da forma visual das metrópoles do início do século vinte e deixassem sua marca na literatura moderna, pintura, música e filmes, é somente a cidade do espetáculo que utiliza conjuntos de palcos simultâneos, justapondo perspectivas múltiplas e espaçando tempos separados, como arranjos de composição intencionais.

Peixoto (1998) fala que a repetição ao infinito banaliza as imagens e o trecho abaixo nos remete à cidade como espetáculo.

A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivesse conta um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com outdoors. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem (PEIXOTO, 1998, p.361).

As técnicas de construção de cidades contemporâneas estão conscientizadas do estado de ruptura e fragmentação do espaço urbano incluindo o fluxo sem fim de formas combinató-

rias que elas decorativamente dispersam através de sua superfície quebrada. Parece não haver centro nessa cidade, nenhum sujeito responsável pela sua organização, nenhuma força motriz atrás de sua fragmentação aceita.

Ao contrário, a cidade moderna, como exemplificado por Le Corbusier, ancorava o sujeito e o horizonte do espaço urbano: possibilitando que o homem no centro desse todo estático alcançasse o controle panorâmico.

Foi somente com a cidade do espetáculo que o pedestre viajou através de uma seqüência díspar de lugares cujo decoro e composição intencionalmente aludem a lugares diferentes e outros tempos, cuja montagem complexa aniquila o espaço intermediário, cujo cenário imposto e inserido em quadros pictóricos por ingenuidade negligenciam qualquer ordem racional.

A cidade do espetáculo passa a ser a cidade reduzida ao puro jogo de imagens, desenvolveu laços íntimos com a lógica do consumismo e a venda de estilos de vida de lazer. O espetáculo é, apesar de tudo, sempre um espetáculo, e ir ao teatro é parte de um feriado ou um tempinho para sair da vida cotidiana. Em tais horas e em tais lugares, o espectador espera ver um festival de luzes, demonstrações lúdicas e ornamentações exuberantes no palco e no meio da platéia.

A vista moderna da cidade, desnuda de gestos fatídicos e espontâneos, esvaziada de valores líricos e poéticos, produziu um vazio incrível dentro do seu coração. Até mesmo os pedagogos da arquitetura moderna e planejamento urbano reconheceram esse problema pelos anos de 1950. Voltando a por em foco a reconstrução de centros históricos de cidades que foram destruídas pela segunda guerra mundial, eles reconheceram uma necessidade que a cidade como panorama tinha perdido. O homem na rua, eles resumiram, tinha sido carregado pelo automóvel por muito tempo. Ele se sentia alienado e perdido no reino público de formas niilistas e estruturas cristalinas. Ele desejava novos lugares de concentração, novos mercados ao ar livre, e espaços para celebrações espontâneas, pois ele queria participar do maravilhoso espetáculo da vida urbana, e não permanecer apenas como um espectador passivo.

Talvez não exista melhor exemplo desses lugares pós-guerra

do que o coração de Paris, o buraco no chão onde antes havia o mercado projetado por Victor Baltard nos anos de 1860 e conhecido pelos parisienses como “Les Halles”. As autoridades argumentavam que Les Halles deveria se tornar um distrito cultural dedicado à formação, hospedagem e à indústria



Fig. 3 – Paris. Les Halles e o conjunto antigo em volta. On-line: <http://www.alovelyworld.com/webfranc/html/fra028.htm> Acesso em 12 set. 2003.

do turismo, cercado por lojas de antigüidades, galerias de arte, estúdios de artistas, livrarias, cafés e restaurantes. Um lugar imaginado somente pelo projeto modernista urbano em que dentro de poucos anos a restauração e re-habilitação das estruturas históricas mais importantes na zona ao redor também havia sido assegurada. Contudo, os mercados históricos, apesar da enorme repercussão pública, foram demolidos em 1971, e no seu lugar se espalhou um grande fórum subterrâneo de lojas, cinemas, estacionamentos e estações de metrô. No nível da superfície, a cidade de cima desse labirinto foi reconstruída, se tornou uma grande praça para pedestres, com seu próprio conjunto de lojas, hotéis, pousadas históricas, enquanto o Plateau Beaubourg ao seu leste foi re-projetado como uma peça de maquinaria industrial chamado centro Pompidou, abrigando um grande museu de arte, biblioteca pública e centro de mídia.

Projetos de re-desenvolvimento como o de Les Halles acontecendo em lugares históricos logo revelaram um novo paradoxo: o olhar da cidade tradicional com seus estilos vernáculos de arquitetura, o tecido de suas praças enclausuradas e ruas pitorescas, seus monumentos cívicos e eclesiásticos subitamente pareciam contrastar agudamente com as inserções repre-

sentacionais de lugares abertos e abstrações frias aparecendo na cidade reconstruída do modernismo. Em um momento na história onde a renovação urbana estava destruindo mais do patrimônio histórico da cidade do que a guerra e a negligência



Fig. 4 - Paris. Centro George Pompidou. On-line: <http://www.futura>.

havam feito, ruínas arquitetônicas e estilos ornamentais exibiam uma alusão sedutora e nostálgica. Ainda assim a vida, e por analogia a cidade, havia mudado a sua própria essência. Conservar, parar o fluxo de desenvolvimento, pareciam a primeira vista ser uma coisa quase impossível, significava sacrificar crescimento vital e produção valiosa. Entretanto, os centros históricos que tanto precisavam de reconstrução em 1950 e 1960 não podiam esperar o lento e contraditório processo de preservação.

Para Boyer (1994), parecia não haver ponto de diálogo entre o velho e o novo até um vocabulário especial desenvolvido nos anos de 1960 e 1970 que falava de distritos, conjuntos e fragmentos, de inserções, reciclagem e re-uso, fazendo a preservação parecer compatível com novas composições. Lentamente, pedaço por pedaço, as partes da cidade que arquitetos e planejadores modernos tinham negligenciado ou simplesmente esquecido foram postas atrás de limites reguladores, seu patrimônio arquitetônico confiado a sociedades protetoras e suas aparências estéticas constantemente re-habilitadas e revi-

talizadas. Essas ruas e distritos restaurados tornavam partes da cidade em novos espetáculos visuais e revitalizavam decorações teatrais.

Mas projetos de preservação histórica não eram as únicas adições pictóricas a ser inseridas na paisagem moderna urbana do centro da cidade. A profusão de lixo urbano e terrenos baldios no espaço da cidade deram margem a um conjunto de composições estranhamente construídas e decorações populares que por sua vez transformaram completamente a organização panorâmica modernista dos objetos puros no espaço. Nos anos de 1950, os arquitetos ingleses Alison e Peter Smithson descreveram a sua idéia de cidade como pessoas e objetos em movimento e mudança constante: isso deveria ser a matéria e decoração de uma nova cena urbana. As pinturas de Jackson Pollock ofereciam ao espectador uma nova ordem visual de perspectiva frontal. Os Smithsons trabalharam para combater as purezas do modernismo e a cidade como panorama, explorando as imagens encontradas em paisagens de ficção científica, tiradas dos meios de comunicação em massa, combinando esses com lixo urbano e espaços bombardeados.

Por sua vez, essa nova estética de paisagens populares, ficcionais e reais, coletáveis ou descartáveis, voltou à América onde influenciou no fim dos anos 60 Robert Venturi e Denise Scott Brown. Eles argumentavam que formas encontradas na paisagem popular e nos meios de comunicação em massa eram tão importantes para os projetistas dos anos 70 como as estruturas da Roma Imperial haviam sido para a *cole des Beaux-Arts*, e como as formas do cubismo e tecnologia mecânica foram para os pré-modernistas. Os americanos, Venturi acreditava, não gostam de praças e lugares públicos; eles preferem ficar em casa e assistir televisão. Então eles advertiam, se os projetistas deveriam ganhar de volta os espectadores que as purezas do modernismo haviam alienado, eles deveriam estudar os ambientes emergentes de Hollywood dos anos 20 e 30, Las Vegas dos anos 70, ou olhar também para os referentes físicos nos meios de comunicação em massa, filmes, novelas, propagandas de móveis e comida. Uma imagem, Venturi argumentava, “na paisagem da era do automóvel... vale mais do que mil formas”,

salienta Boyer (1994).

Em algum tempo nos anos 60 e no início dos 70, a paisagem urbana e suas atividades de lazer começaram a ser circunscritas por estruturas de consumo sensorial, até que o seu terreno fosse invadido com supermercados e comodidades à venda. A linha modernista supostamente separando a arte da cultura popular foi renegociada porque o espetáculo do capital e o consumismo não pareciam mais ser uma ameaça alienadora. A identificação e prazer de cada consumidor pareciam ligados a uma série de estilos de vida alternativos e ensaiado em anúncios e segmentos cenográficos da cidade. A cidade do consumo, revelando na sua própria imagem e aparência, bloqueava qualquer consciência de uma realidade que poderia diferir desse espetáculo de formas puras e desse jogo de escolha dos consumidores. Todo um complexo do olhar foi posto em ação pela força do entretenimento puro, pelo próprio ato de mostrar, que manteve o olhar focado nas aparências superficiais e construiu conjuntos de imagens. Vitrines, bens embalados, arquitetura, preservação histórica, televisão, todos vieram ao mesmo ponto focal – a cidade do espetáculo teatral.

Essas novas tecnologias de produção cultural e consumo saturaram a cidade do espetáculo com uma gama de imagens. Imagens se tornam comodidades estetizadas, representando cidades à venda, colocando produtos em conjuntos de estilos de vida, tornando exposições de museus e entretenimento cultural em eventos de benefício corporativo. A pós-modernidade floresce dentro do reino da fantasia dessas imagens espetaculares, negando-se a articular uma instância crítica e desconfiando do valor da arte para falar de potenciais utópicos. Para Boyer, aqui jaz a verdadeira falha da pós-modernidade: negar a força e controle de empresas culturais que silenciam vozes da oposição e desmantelam posições de resistência. A diversão em excesso da cidade do espetáculo causa amnésia histórica e reconciliações falsas. Não permite perspectivas críticas fundadas em valores formados fora do mercado, além do alcance da imagem, em oposição à estetização da vida cotidiana.

## Os espaços cênicos da memória

Para Christine Boyer (1994) os espaços cênicos da memória, os meios eletrônicos globais mudaram a relação da memória coletiva, história, e também dos espaços urbanos, pois a memória agora consome o passado como um conjunto de imagens reconstruídas manipuladas e re-arranjadas. O que resulta é uma estética envolvida na repetição de modelos já conhecidos e conjuntos formais. Nessa mimética de algoritmos computacionais, linguagens modelo geram parcelas fragmentadas do espaço da cidade como elementos autônomos que não dizem nada sobre a cidade como um todo.

Essa mentalidade recursiva é serial, espaços urbanos produzidos em massa em todo o mundo ocidental são reproduzidos de modelos e moldes já conhecidos.

O crítico cultural italiano Umberto Eco chamou o pós-modernismo de uma “estética da serialidade”, sugerindo que a era da eletrônica põe uma ênfase no repetível, no cíclico e no esperável. Audiências intermitentes, atravessando suas rotinas domésticas cotidianas ou vagando sem propósito pelas ruas da cidade, procuram por relaxamento e entretenimento leve. Indiferentes com relação ao conteúdo, eles se agarram à repetição de temas bem conhecidos que são tomados de suas memórias gravadas e inteligentemente acentuam informações relevantes. Processos de reciclagem ou de re-fazer um elenco dependem do conhecimento das formas e estilos passados, e eles consequentemente exibem um interesse renovado em emprestar e citar a partir dos códigos culturais comuns e lendas tradicionais.

Justamente no ponto em que a eletrônica computacional parece ser um distúrbio da perspectiva do espectador do espaço geográfico e tempo histórico, não havia nos anos 70 e 80 uma reversão à arte da memória baseada em vistas da cidade bem estabelecidas e imaginário arquitetônico na forma de composição da cidade. Ainda assim o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) já clamava em 1920 ao contrário, que a memória coletiva existe somente enquanto é parte da experiência de vida de um grupo ou indivíduo, mas quando essa continuidade com o passado é rompida, a história entra em jogo. A história fixa o passado de maneira uniforme; jogando com a sua diferença do presente, ela re-organiza e ressuscita memó-

rias coletivas e o imaginário popular, congelando-os em formas estereotipadas. Utilizando sua distância do passado, a história inventa um espaço ficcional manipulando o tempo e espaço e re-apresentando fatos e eventos.

A memória, Halbwachs (1990) argumentava, é oposta à história narrativa, pois a memória sempre ocorre sem que possamos apropriá-la ou controlá-la. A memória coletiva, além de tudo, é uma corrente de pensamento contínuo ainda em movimento no presente, ainda parte da vida ativa de um grupo, e essas memórias são múltiplas e dispersas, espetaculares e efêmeras, não coletadas e escritas em uma história unificada. Ao invés disso, as memórias coletivas são apoiadas por um grupo emoldurado no tempo e espaço. Elas são relativas àquela comunidade específica, não à uma história universal compartilhada por muitos grupos diferentes. A história por outro lado dá a entender que a memória persiste de maneira uniforme, sendo manuseada de tempos em tempos e passando sucessivamente por cada lugar. Rompido do seu tempo original e lugar histórico, o passado ressurge como um teatro histórico, apresentando a sua voz ao espectador através de uma série de imagens. Pois que esse passado é fragmentado, ele pode ser reescrito e recomposto em peças e cenas teatrais. Tais teatros históricos encenam o passado estendendo sua força pouco a pouco sobre a memória do espectador, lentamente tornando eventos passados em um museu ficcional e imaginário.

A arte e arquitetura pós-modernas presumiram que imagens e artefatos trazem o registro do passado; eles ou falam do seu papel histórico ou carregam memórias ao presente. Mas história e memória, como Halbwachs (1990) dizia, são na verdade termos opostos, um manipulável e representável em uma peça de significado perdido, enquanto o outro é plural, vivo, e não pode ser apropriado. Conseqüentemente a construção de composições urbanas significativas que escapam da nostalgia e que ignoram o desejo por estabilidade centrada e comunicação estruturada, esse esforço para articular a cidade da memória coletiva através de formas representacionais e teatrais, seja a partir de repertórios de arte ou vernáculos populares, tem sido freqüentemente distorcido. Na conclusão, voltaremos a este

item, quando analisarei a questão da arte mito-mágica na ilha. Assim a história é manipulável e representável em uma peça de significado perdido e a memória é plural, viva e não pode ser apropriada.

Na mesma linha de pensamento de Halbswachs (1990), temos as sugestões do historiador francês Pierre Nora (1984), onde expressa que as cidades são lugares da memória e não lugares de memória. Na perspectiva de Pierre Nora, não podemos confundir memória e história, porque expressam duas dimensões diferentes no tratamento do passado, apesar da aparente sinonímia. Para ele, o olhar do historiador é permanentemente crítico para a memória tomada como construção imaginária e percebida como elaboração simbólica. A memória é a reconstrução do passado no presente vivido, diferenciando-se, portanto, da história. Ela parte de uma relação afetiva com o passado, que tende a mitificá-lo. Não existe memória que não passe pela afetividade. A memória, portanto, é feita da história vivida e não da história aprendida. Para Nora, precisamos da história porque não temos a vivência dos fatos e a história acaba se transformando em lugares da memória.

Ao estudar as imagens artísticas, Gombrich (1986) opõe duas formas principais de investimento psicológico na imagem: o reconhecimento e a rememoração, em que a segunda é colocada como mais profunda e essencial, ou seja, a dicotomia coincide com a distinção entre função representativa e função simbólica, de que é uma espécie de tradução em termos psicológicos; uma puxando para a memória, logo para o intelecto, para as funções do raciocínio (imaginário) e a outra, para a apreensão do visível, para as funções mais diretamente sensoriais (imagem). Assim, rememoração são funções simbólicas, profundas e essenciais, puxando para o intelecto e o imaginário. Reconhecimento tem funções representativas, puxando para as funções sensoriais de apreensão do visível, para a imagem. Em outras palavras, história seria reconhecimento e memória seria rememoração.

Como visto, para Halbswachs (1990) e Nora (1984), a história é manipulável e representável em uma peça de significado perdido e a memória é plural, viva e não pode ser apropriada.

Se a memória coletiva existe somente enquanto é parte da experiência de vida de um grupo ou indivíduo e se quando essa continuidade com o passado é rompida, a história entra em jogo, e se a história fixa o passado de maneira uniforme; se ressuscita memórias coletivas e o imaginário popular, congelando-os em formas estereotipadas, se ao utilizar sua distância do passado, inventa um espaço ficcional, através da manipulação do tempo e espaço, existe sim uma possibilidade de entender as cidades como espaços cênicos da memória.

Toda a história deste fim de milênio nos mostra uma proliferação extraordinária de componentes subjetivos, tanto para o melhor, como para o pior. Todos esses componentes da subjetividade social, maquínica e estética nos assediam literalmente por toda parte, desmembrando nossos antigos espaços de referência (GUATTARI, 1992, p.159).

Jean Baudrillard (*apud* WERNECK, 2003), crítico contumaz da pós-modernidade, não só em obras como *Simulacros*, mas em seu ensaio mais lido no Brasil, *A transparncia do mal*, ou no recente *Telemorphose* - em que faz uma crítica à televisão e à cultura pop por meio do programa *Loft story* (o *Big Brother* francês) -, está interessado na maneira como a aceleração produziu um mundo em que não há referências e que, por isso, é movido por formas vazias, repetição incessante das formas produzidas quando havia uma referência de realidade. Essas formas sem referência são o que ele chama de simulacros. Para Baudrillard, a arte se tornou um simulacro da arte; a política, um simulacro da política. O pensador diz que o tempo atual fez com que a verdade clássica fosse substituída por simulacros, falsificações, e que não há mais sentido nas coisas. Aceleração é uma palavra-chave para Baudrillard. É um dos motivos pelos quais ele diferencia o atual estágio da tecnologia e sua relação com o homem de outros momentos da história e neste caso, se aproxima de Gombrich (ano).

Até os anos 30, diz Baudrillard, a produção ditava o consumo. Depois, entrou em ação um outro processo, que inverteu essa lógica. Hoje em dia, o processo é movido pelo consumo em si. Esse processo não é crítico, é catastrófico, porque é a produção do mundo do simulacro, sem um referencial. Esse

mundo não tem mais limite e não há nunca um equilíbrio. O limite é a catástrofe, porque é um processo acelerado.

Oportuno neste ponto, destacar um pensamento de Jean Galard:

A filosofia de Kant fez da distância um fator essencial da percepção estética (por causa dessa distância é que a experiência estética pode ser qualificada de 'desinteressada'). Para ele, grande parte do pensamento sobre a arte, no entanto (o de Nietzsche em particular), e grande parte da atividade artística opuseram-se a esse distanciamento do objeto estético. Assim, a 'paisagem', tal como existiu e prevaleceu durante cinco séculos, parece, hoje em dia, 'desfeita'. Desfez-se, decompôs-se, sob o efeito de uma vontade de apreender o espaço de modo diferente. E talvez tenha sofrido sua primeira derrota quando, em vez de permanecer a uma distância fixa, o espectador começou a mover-se ( Proust percebeu claramente que de um carro em movimento surgem coisas muito diferentes da paisagem tradicional). Pode-se conceber uma paisagem dinâmica? Uma paisagem feita para o homem que voa? A cidade continua sendo um ' espetáculo' (isto é, um objeto firmemente mantido a distância do espectador) quando Anselm Kiefer a sobrevoa, a afasta, a abala? O que vem a ser uma paisagem (a de São Paulo?) sob a passagem de Lilith? (GALARD, 2000, p.54).

O autor se refere a umas obras feitas pelo artista alemão Ansel Kiefer, que, sobrevoando a cidade em 1987, toma as fotografias que servem de base para as obras executadas até 1998, em que o artista introduz a presença do personagem mítico de Lilith, a primeira mulher de Adão, que o abandonou no paraíso antes da criação de Eva (Lilith seria ainda a protetora das cidades desertas e destruidora dos bebês recém-nascidos).

A excitação que o artista ter sentido ao descobrir São Paulo do alto do Edifício COPAN, projetado por Niemeyer, orientou sua visão do caos, do silêncio, da escuridão e do vazio urbanos, que a figura mitológica de Lilith parece simbolizar.

Figura etérea a ponto de desaparecer dentro dos vestidos brancos em que flutua sobrevoando a cidade, Lilith, como o artista, só observa a cidade de uma prudente distância. As cidades do espetáculo são vistas à distância. E então cabe a pergunta: será que devemos manter as cidades à distância?

Em busca de uma conclusão, podemos dizer que a cidade deve ser estudada como um lugar de acontecimento cultural e como cenário de um efeito imaginário, sendo que os símbolos construídos pelos habitantes é que acabam por diferenciar uma cidade da outra, mais do que sua capacidade arquitetônica. A representação de uma cidade não é somente uma imagem urbana que se encontra em qualquer esquina, senão o resultado de muitos pontos de vista de cidadãos que, somados, dão como resultado a idéia de que uma cidade também é o efeito de um desejo ou de muitos desejos que mostram que a *urbe* não é apenas o mundo em que vivem e que querem manter. Quando a cidade é nosso objeto de estudo, pouco importa se somos professores, historiadores, sociólogos, romancistas, urbanistas, arquitetos, antropólogos, jornalistas ou mesmo simples moradores da cidade. O fato é que ela nos pertence e faz parte do nosso imaginário e da nossa identidade, que pertence a um coletivo complexo. É preciso tratar a cidade em uma visão cultural, respeitando sua natureza enquanto “complexidade organizada” e ver a cidade inserida no reino da contingência, entendendo-se a cidade no pleno território do acaso e da imprevisibilidade, pois ela é afetada por causas indeterminadas e imprevistas. A cidade deve ter como missão colocar as maiores preocupações do homem no centro de todas as suas atividades e é fundamental a aplicação da arte e do pensamento aos interesses humanos centrais da cidade, com uma nova dedicação aos processos ecológicos. A cidade homogeneizada esquece sua história, ignora referenciais urbanos, impossibilita qualquer ritual e a ausência de rituais dificulta a aproximação com os outros. Isso impede ou dificulta a formação de uma mentalidade da cidade e a impede de cumprir a sua função de ser um fenômeno de afetividade social. Nós precisamos gostar da cidade em que vivemos, para protegê-la e planejá-la. E para isso torna-se fundamental conhecê-la, através, principalmente, do imaginário urbano e da memória que ela possui e finalmente entender que, como diz a sabedoria popular: “quem ama, cuida”.

## Referências

- AUGE, Marc. Não – lugares. Introdução a uma antropologia da Supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BOYER, M. C. *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1994.
- FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. [Coleção Folha explica].
- FABRIS, Annateresa. *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- GALARD, Jean. O olhar distante In: AGUILLAR, Nelson (org.). *Mostra do descobrimento: o olhar distanco texto só consta a data de te - the distant view*. Fundação bienal de São PAulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.
- GINSBURG, Carlo. *Olhos de Madeira – nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e iluso*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GOMBRICH, E.H. *Meditaes sobre um cavalinho de pau*. S.P: Edusp, 1999
- GUATTARI, Felix. *Caosmose – um novo paradigma estético*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- HALBWACHS, Maurice. *A memria coletiva*. São Paulo: Vértice/Editora dos Tribunais, 1990.
- MENEZES, U. T. B. *Morfologia das cidades brasileiras – introdução ao estudo histórico da iconografia urbana*. In: Revista USP/SP. N.30, jun/ago, 1996.
- NORA, Pierre. *Les lieux du mmorie: lá republicue*. Paris : Gallimard, 1984.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: FAPESP; SENAC; Marco D'Água, 1998.
- SILVA, Armando. Cidades desencantadas. *Folha de So Paulo*. Caderno Mais! P.14 domingo, 7 de abril de 2002.

---

**SANDRA MAKOWIECKY**

Professora de História da Arte do Centro de Artes da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) em Florianópolis (SC) e do programa de Mestrado em Artes Visuais. Pesquisa na área de história da arte, enfocando patrimônio histórico, memória, imagem, imaginário, representação e cidades. Vice-presidente da Associação Nacional de pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) no biênio 2007-2008. Email: sandra@udesc.br