4.
Estereotipia e invisibilidade

4.1.
Todas as cidades, a cidade

Este subtítulo é referência ao livro homônimo de Renato Cordeiro Gomes. Demorei a entender o que o autor pretendia com a frase que me soava tão enigmática e desconfio que muitos detalhes importantes mantêm-se ocultos na minha leitura. Mesmo assim, corro o risco e pego emprestado o título do trabalho que tem como um dos seus destaques a "originalidade da escolha do exercício utilizado na abordagem das cidades: soletrar, decifrar, redesenhar e registrar a escrita desaparecida do espaço urbano, embora ciente de seu teor de ilegibilidade", conforme prefaciou Eneida Maria de Souza (Gomes, 2008, p.12).

Uma cidade nunca é apenas uma - por excelência, toda cidade é múltipla -, mas é sempre minimamente duas. Não me refiro à metrópole dividida em regiões que sinalizam com limpeza das ruas, iluminação e paisagismo o poder aquisitivo dos moradores. A duplicidade da cidade encontra-se em seu âmago, é o real e o ideal. Esta é a planejada, perfeita e orquestrada, enfim, o correspondente à visão utópica; aquela é a que fugiu do traçado original, ganhou vida, autonomia e não se submete mais às regras estabelecidas. Ambas as visões - real e ideal - contêm outras tantas cidades imbricadas sobre si mesmas a rascunhar um palimpsesto.

A utopia do lugar-modelo surgiu com a descrição do político inglês Thomas More (1478-1535) de uma ilha deserta habitada por uma sociedade perfeita. O ano era 1516 e a proposta coadunava com a racionalização do Renascimento. A expansão de normas e regulamentos da vida individual para a vida coletiva transferiu para o espaço urbano a necessidade crucial de organização, pois havia o propósito de eliminar a anarquia das cidades medievais

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

e colocar o ser humano como centro da sociedade, transformando-o como se transformava a cidade.

> Aparecem então os teóricos de um urbanismo utópico. Não é fundamental que tais cidades ideais sejam de fato construídas: mesmo sem saírem do papel, servem para a melhor compreensão das limitações de nosso presente, e sugerem cidades melhores do que as nossas. E, se puderam ser pensadas, poderão ser construídas. Aos seus grandiosos projetos de cidades com traçados retilíneos, os urbanistas unem o desejo de regulamentar a vida dos habitantes, de fazer da sociedade um minucioso alvéolo onde cada um possa encontrar o seu lugar e a sua função (Berriel, 2004, p.46).

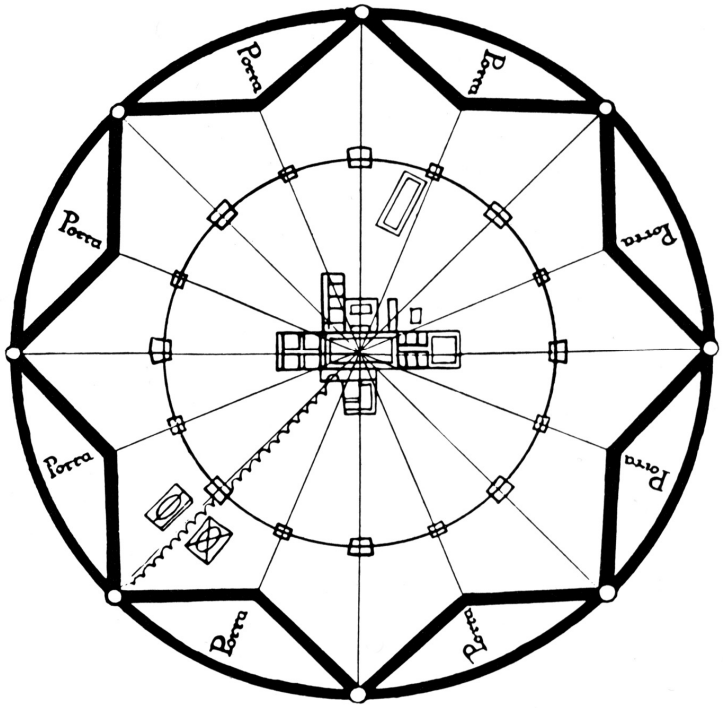

Imagem 14 - Traçado de Sforzinda.
Fonte: ArteHistoria.

A magnificência do planejamento era alcançada à medida que os desejos do governante eram atendidos, mas o conceito tutorial vinha dos tratados de arquitetura - literatura histórico-preceptística cujo texto principal é o Vitrúvio -, receptáculos dos critérios universalmente válidos para toda e qualquer atividade. Esta linha diretiva não coibiu a mutabilidade da concepção do que viria a ser uma cidade perfeita. Sforzinda, por exemplo, concebida para o duque Galeazzo Sforza por Antonio Avelino, o Filarete (1400-1466), tinha o desenho de uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

estrela octogonal e uma distinção clara entre as áreas representativas (catedral, palácio) e as funcionais (depósitos, oficinas).

> As muralhas, com um perímetro de 20 km, formam um polígono regular de 16 lados em forma de estrela. Essas muralhas ciclópicas são construídas em 10 dias por 102.000 operários, que a cada jornada assentam 30 milhões de pedras. 16 avenidas principais, retilíneas e com largura de 20 metros, conduzem às oito portas e às oito torres angulares. Ao centro da estrela, uma praça de 200 metros por 100; surgem áreas para joalheiros e banqueiros, edifícios para as corporações e os negócios, banheiros públicos, hospitais, prédios para os médicos e a administração. Filarete pensa nos habitantes de Sforzinda, regulamenta, reparte, administra. As crianças pobres são educadas em colégios especiais, usam uniformes, dormem 7 horas por noite, a disciplina é férrea, a dieta frugal. A cidade é governada por um legislador, Zogalia (anagrama de Galeazzo Sforza) e por quatro magistrados eleitos. O interesse prioritário é o da cidade, severas leis suntuárias ensinam a simplicidade. A febre dos construtores avassala Filarete no seu sonho prometeico: mais que uma cidade, é um novo mundo o que ele deseja construir; o urbanista torna-se demiurgo e, ao transformar a cidade, transforma o homem e lhe indica seu destino terreno. Os tempos estavam maduros para a primeira utopia moderna (Berriel, 2004, p.46).

Ao discorrer sobre a cidade do Renascimento em *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunellechi a Bruegel*, Giulio Carlo Argan esclarece que "os tratados do século XVI teorizam muito menos sobre a forma unitária da cidade, mas em compensação abordam diretamente todos os problemas ligados às reformas e aos desenvolvimentos urbanos" (1999, p.58). Ainda que obedeça a critérios puramente racionais e geométricos, a cidade é como uma invenção artística e política ao mesmo tempo, visto que pressupõe que "a perfeição da forma urbanística e arquitetônica da cidade corresponde à perfeição de sua organização política e social, concebida e realizada pela sabedoria do príncipe, assim como a geometria do traçado e a beleza dos edifícios são concebidos e realizados pela sabedoria do arquiteto" (1999, p.58).

A reflexão sobre a organização da cidade - que inquieta e instiga os intelectuais - intensificou com a modernidade. Em *A ideia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler* (2000, p.53), Carl E. Schorske explica que a imagem da cidade é formada através de um filtro de percepção “derivado da cultura herdada e transformado pela experiência pessoal”. Tal subjetivismo impossibilita a visão única e indica a necessidade de considerar conceitos e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

valores sobre a natureza do homem, da sociedade e da cultura na elaboração do pensamento. Ponderar a cidade não é atividade que inclua isolamento hermético e tampouco é sinônimo de elaborar apenas um modelo de formato. Schorske identifica três variedades de cidade no decorrer dos séculos XVIII a XX - cidade como virtude, cidade como vício e cidade para além do bem e do mal - modelos de desenvolvimento que complementam os modelos de forma e que, segundo Argan, existem "nos limites em que isso pode acontecer sem contradizer algumas premissas postuladas, segundo uma lógica e um ritmo evolutivo próprios" (2005, p.74).

A cidade começa a ser vista como virtude no século XVIII, a partir da filosofia iluminista. Voltaire (1694-1778), Adam Smith (1723-1790) e Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) eram os intelectuais que a tinham como "centro produtivo das atividades humanas mais valiosas: indústria e alta cultura". Londres era pensada por Voltaire como "a Atenas da Europa moderna" e suas virtudes seriam a liberdade, o comércio e a arte. Para ele, o local exibia oportunidades de mobilidade social e era constituído pela indústria e pelo prazer que, juntos, produziam a civilização que atua como mola propulsora para o progresso dos costumes: “Ao aspirar à vida de ócio de seus superiores, os pobre são estimulados à diligência e à parcimônia e, dessa forma, melhoram sua situação”. A cidade e a cultura que emanava dela, para Voltaire, era a extensão do palácio (Schorske, 2000, p.55).

Adam Smith, como Voltaire, acreditava que a dinâmica da civilização estava na cidade, mas não incluía o urbanismo nesta preocupação visto estar no campo o foco de suas reflexões. O economista considerava a troca de matérias-primas e manufatura entre o campo e a cidade “a espinha dorsal da prosperidade”. Uma cidade saudável era a que previa “o regresso ‘natural’ de homens e capital para a terra e para a América do Norte, onde o direito da primogenitura não restringia a liberdade pessoal, nem o progresso econômico” (Smith, Adam *apud* Schorske, p.57). Como aponta Schorske, “até mesmo esse grande defensor do *laissez-faire* e do papel histórico da cidade expressava aquela

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

nostalgia pela vida rural que iria caracterizar tanto o pensamento inglês sobre a cidade durante o século XIX" (2000, p.57).

O alemão Fichte, opostamente a Voltaire e Smith que relacionam o desenvolvimento à nobreza, via a cidade como criação das próprias pessoas. Desta forma, os lugares que não sofreram invasões e permaneceram "intocados" por outros povos puderam aperfeiçoar suas virtudes primitivas (lealdade, probidade, honra e simplicidade). Fichte acrescentou a moralidade comunitária às características positivas da cultura urbana adotadas pelos ingleses - comércio, arte e instituições livres -, e é este aspecto que identifica como a alma do povo germânico. Livres das imposições da nobreza e despidos de interesse pessoal, os alemães são "inspirados por piedade, modéstia, honra e, sobretudo, por um sentimento de comunidade". A cidade, para Fichte, é democrática e comunitária em espírito: "Fichte não tinha o apreço de Voltaire pelo papel do fausto aristocrático na construção da cultura urbana, nem o medo de Smith da falta de raízes dos empreendedores urbanos. Ao exaltar a cidade burguesa como modelo de comunidade ética, ele introduziu padrões ideais para a crítica posterior da cidade do século XIX como centro do individualismo capitalista" (Schorske, 2000, p.59). As três formas de entender a cidade como virtude demonstram como a mesma concepção, dependendo de ponto de vista, tem nuances distintivas. Como Schorske afirma, a reflexão sobre o assunto não incorpora o isolamento de outras questões.

O conceito da cidade como vício principiou como crítica à transformação de hábitos e costumes provocados pela centralização de atividades na *urbe* em decorrência da industrialização. O incômodo dos intelectuais do período era o deslocamento do poder da nobreza rural para o camponês proprietário. Ao contrário da animação dos defensores da cidade como virtude, aqui ela é vista com suspeita.

> Os fisiocratas franceses, cujas noções de bem-estar econômico estavam centradas na maximização da produção agrícola, viam a cidade com suspeita. Mercier de la Rivière, um de seus líderes, apresentou o que parece ser uma transformação deliberada do cavalheiro urbano de Voltaire indo alegremente ao encontro amoroso: 'As rodas ameaçadoras do rico arrogante passam rapidamente sobre as

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

> pedras manchadas pelo sangue de suas infelizes vítimas'. A preocupação social com a prosperidade do camponês proprietário trazia o antiurbanismo em suas águas, não menos na Europa de Mercier do que na América de Jefferson. Outras correntes intelectuais apenas reforçaram as dúvidas que cresciam sobre a cidade como agente "civilizador": o culto pré-romântico da natureza como substituta de um Deus pessoal e o sentimento de alienação que se espalhou entre os intelectuais à medida que as lealdades sociais se atrofiavam (Schorske, 2000, p.60).

A expansão industrial promoveu o crescimento desordenado da cidade, inflada com a chegada de levas de camponeses em busca de trabalho e afeada pelas construções baratas que os trabalhadores erigiam para morar. A ocupação descomedida do espaço realçou os males da urbanização ao entrever um modo de vida que contrastava com o pensamento de progresso defendido pelos ideais iluministas da cidade como virtude. As críticas à cena urbana seguiram por vertentes intituladas arcaístas - os que abandonariam a cidade - e futuristas - os que a reformariam - que apesar das diferenças, de forma geral ambicionavam o retorno à sociedade agrária.

O modo de compreender a cidade incorporou novidades com o incremento da modernidade a partir de fins do século XIX. Caem a virtude e o vício com suas respectivas ênfases ao aspecto positivo e negativo, e surge a cidade para além do bem e do mal que ao invés de ser julgada eticamente, convida à experimentação. Nesta cultura emergente a cidade não tem localização no tempo e, sendo assim, não é vista historicamente. Se antes estava incluída numa fase histórica, "entre um passado de trevas e um futuro róseo (a visão do Iluminismo), ou como uma traição de um passado áureo (a visão antiindustrial)", agora representa a transitoriedade:

> Comparativamente, para a nova cultura, a cidade não tinha um *locus* temporal estruturado entre passado e futuro, e sim um atributo temporal. A cidade moderna oferecia um *hic et nunc* eterno, cujo conteúdo era a transitoriedade, mas cuja transitoriedade era permanente. A cidade apresentava uma sucessão de momentos variados, fugazes, e cada um deles deveria ser saboreado em sua passagem da inexistência ao esquecimento. Para essa visão, a experiência da multidão era fundamental: todos os indivíduos desarraigados, únicos, todos unidos por um momento antes de partirem cada um para o seu lado (Schorske, 2000, p.67).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

A experiência da cidade para além do bem e do mal foi magistralmente registrada pelo poeta Charles Baudelaire, através de quem as sensações da vida moderna foram descortinadas em poemas e ensaios. O subjetivismo do período era revestido de momentos de solidão - nos quais o indivíduo se deparava com a perda da identidade estável - e da invisibilidade obtida em meio a multidão que o transformava em vários personagens que ele ia conhecendo e vivendo à medida que se misturava com a massa humana. Liberta do jugo que a classificaria como A ou B, a cidade moderna manteve características que poderiam fazê-la ser interpretada como vício ou virtude, pois como Schorske alertou, nenhuma forma de pensamento destruiu a predecessora. Além disso, com o passar dos anos "linhas de pensamento que eram vistas como antitéticas se fundem para formar novos pontos de partida para o pensamento sobre a cidade" (2000, p.54), como ocorre com a leitura feita pelo escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), para quem a cidade é tema de muitos contos.

Em *Versiones de ciudad* (2009), Beatriz Sarlo seleciona cinco textos escritos pelo autor na década de 1940 - *A biblioteca de Babel*, *Dois reis e dois labirintos*, *A casa de Astérion*, *O imortal* - para empreender uma teoria sobre o assunto. Borges lida com a ideia de cidade que eclipsa a cidade real, e imagina espaços cuja circulação é dificultada ou impedida pela organização geométrica pouco intuitiva, impedindo que se faça conhecer. Traçando paralelos com a geometria da cidade planejada, biblioteca e labirinto, Borges sugere a inviabilidade de se viver em um local onde as pessoas deduzem, mas não podem experimentar. Como em *La biblioteca de Babel,* onde o único mapa é, na verdade, uma dedução já que o espaço é um labirinto, e em labirintos nunca se faz o mesmo caminho de ida e volta. (Cf. Sarlo, 2009, p.142).

Os contos de Borges conduzem Beatriz Sarlo à conclusão de que a cidade perfeita é intolerável: "Sua beleza e sua ordem, como na cidade ideal de Piero della Francesca (1470), intimidam porque materializam uma abstração inacessível a sua perfeição e simetria, alheias às características de uma paisagem humana. A cidade ideal é deserta, sem atmosfera, sem futuro" (2009, p.143). Os homens não suportariam viver neste lugar, sentencia a escritora. Para a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

existência da cidade perfeita é preciso excluir o imperfeito, é assim que o mito do ideal é construído. Escrever uma cidade, planejá-la, significa edificar uma imagem alegórica, construir uma representação que dificilmente se ajustará a um programa prévio. As referências podem vir de cidades reais, cidades da memória ou de memórias da cidade; podem vir da imaginação, da literatura ou da ficção.

> A cidade ideal, mais do que um modelo propriamente dito, é um *módulo* para o qual sempre é possível encontrar múltiplos ou submúltiplos que modifiquem a sua medida, mas não a sua substância: dada uma planta em forma de tabuleiro, centralizada ou estelar, sempre é possível desenhar o mesmo esquema numa dimensão maior ou menor (Argan, 2005, p.74).

Da escrita da cidade não participam apenas os governantes e arquitetos: jornalistas, escritores, sociólogos e artistas são alguns dos que colaboram com a redação e fortalecem os imaginários urbanos que sustentam o texto. O referencial da cidade idealizada é a cidade real vista sob uma leitura distinta como acontece em *As cidades invisíveis* (1990), de Ítalo Calvino, onde as cidades se confundem entre si. A viagem do protagonista ocorre pela linguagem, pois ele cria variações de um mesmo modelo. Paris, Londres e Dublin são revisitadas e apresentadas com novo invólucro. Por sua vez, a cidade real é sinônimo de renovação, decadência e refuncionalização. O duplo da cidade foi captado por João do Rio na crônica *A rua* (2007, p.26), na qual afirma que rua é mais do que "um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações", pois tem uma alma que agasalha a miséria, aplaude o medíocre. Ou seja, à rua, assim como à cidade, não cabe apenas a significação geométrica: a cidade escrita é sempre representação.

Brasília, projetada por Lucio Costa e Oscar Niemayer com o propósito de transformar em capital o desabitado centro-oeste do país, é um exemplo de cidade planejada. O presidente Juscelino Kubitscheck, idealizador principal do projeto, escreveu no livro de memórias *Por que construí Brasília*[15] (2000, p.62) que a cidade "não seria um centro urbano nos padrões convencionais, mas uma

[15] Disponível em <http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/1039>. Acesso em 11 de outubro de 2010.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

realização diferente. Seria uma cidade vazada numa concepção nova, quer no que dizia respeito às intenções que nortearam sua localização, quer em relação ao significado socioeconômico que deveria refletir-se no contexto urbanístico que lhe comporia a imagem". O plano piloto escolhido foi o apresentado por Lucio Costa, pois nele "tudo era coerente, racional" e conferiria "grandeza" à nova capital. No traçado, avenidas longas e largas - marca da modernidade. A ocupação do interior foi sustentada pela ideia de pioneirismo - defendia por JK - e inaugurou uma mudança de hábitos do povo acostumado à vida litorânea e agora incentivado a descobrir os sertões.

O Distrito Federal levou três anos para sair do papel. A inauguração da capital erigida por trabalhadores vindos de todas as regiões do país ocorreu em 21 de abril de 1960. Com a inovação arquitetônica, o ensejo era que na cidade planejada não existissem mazelas. Passados cinquenta anos, a utopia de cidade ideal mostra a sua inalcançabilidade: "A *cidade ideal* é sempre 'invenção' de um senhor absoluto, de um soberano: funda-se na vontade de poder, e a vontade de poder se traduz fatalmente em potencial de guerra" (Argan, 1999, p.79). Brasília tem as imperfeições e os problemas concernentes a uma metrópole e eliminá-los significa empreender outra utopia. "A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza", explica Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade* (2008, p.23). Mas, além do planejado, a cidade é também palco das experiências humanas. A conjugação destes fatores alimenta uma tensão permanente que se transforma num símbolo da cidade.

A cidade cujos contornos extrapolam prancha de desenho e traçados geométricos ecoa na imaginação e é expressa em documentos, fotografias, mapas, literatura, cinema. Esta produção compõe a sua memória e fica registrada num livro "composto de pedaços, fragmentos, trechos apagados pelo tempo, rasuras - de textos que jamais serão recompostos na íntegra. As folhas, por outro lado, se superpõem, pois inscrevem cidades sucessivas, que por acaso têm o mesmo nome" (Gomes, 2008, p.24). A multiplicidade de fontes cria um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

amontoado de possibilidades de leitura e inibe a eleição de um modo único de enxergar:

> O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (Gomes, 2008, p.24).

Suponho que esta visão de cidade seja extensão daquela que Schorske identificou como cidade para além do bem e do mal, concepção oriunda dos abalos nas convicções causados pela modernidade. Hoje, século XXI, os abalos são menos impactantes, mas as rupturas continuam destituindo as verdades dos pedestais que temporariamente conseguem ocupar. As mudanças atuais abrangem o domínio do invisível, das minúsculas partículas da nanotecnologia às células-tronco transplantadas de uma medula óssea pra outra. Ainda assim, a volatilidade do fragmento é a sensação preponderante.

A cidade moderna, para além do bem e do mal, tinha na fotografia a sua forma de representação visual. De acordo com André Rouillé, a eleição da imagem mecânica ocorreu devido ao seu caráter de imagem-máquina, à tecnologia. A imagem técnica condizia com a introdução de outras máquinas no conjunto de atividades produtivas: "É essa simultaneidade e essa analogia das soluções que, ao situar a fotografia no processo de industrialização fazem dela a imagem da nova sociedade industrial: seu modelo, seu vetor no domínio das imagens e, bem depressa, um de seus principais instrumentos" (2010, p.31). Apesar da convicção do autor, me pergunto como representar uma cidade imageticamente. Sforzinda é representada pela estrela octagonal, mas ali está a cidade ideal. Certamente, o desenho seria outro se riscado pelos habitantes. A dificuldade de eleger uma representação para a cidade remonta às muitas leituras que se pode fazer dela. Pode uma cidade ser lida para ser, então, representada?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

4.2.
Imbricação inevitável

Eugène Atget é considerado o primeiro fotógrafo a apreender o significado de modernidade porque em suas caminhadas, congelou a imagem de uma Paris que seria refeita. Ruas, vitrines, prédios e pessoas comuns captadas pelo mestre da fotografia urbana, "o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional" (Benjamin, 1994, p.100), ainda que não simbolizassem a modernidade açambarcaram amplos aspectos da *urbe*. Renato Cordeiro Gomes (2008, p.82-83) ensina que "a representação imagística da cidade está estreitamente ligada às metáforas visuais, numa recorrência que forma uma tradição. A cena da escrita faz-se sobre o signo da visibilidade; traduz-se no 'dar a ver'". Sobre o texto que se transmuta, Vilém Flusser teoriza que o uso da imagem como meio de comunicação é anterior à invenção da escrita. Para ele, o mundo-imagem seria na verdade um mundo-texto que é codificado e transformado novamente em imagem. A prevalência da representação visual sobre o texto é verificável nos desenhos pré-históricos inscritos em paredes de cavernas. A invenção da escrita reduziu o valor da imagem, mas não a tornou obsoleta: “O fato de a humanidade ser programada por superfícies [imagens] pode ser considerado não como uma novidade revolucionária. Pelo contrário: parece uma volta ao estado normal” (Flusser, 2007, p.129).

Espacial, visual, orgânica, diagramática ou arqueológica. Estas são as metáforas com as quais se espera gerar no espectador significados baseados na identificação com semelhanças. A descrição espacial e com contornos geográficos vigorou enquanto os lugares mantinham-se intocados e as referências bastavam para o reconhecimento, mas a chegada do progresso modificou as paisagens, implicando no término dessas referências. As metáforas visual - relacionada à natureza - e orgânica - simulação do corpo - foram então buscadas para expressar a cidade dando origem a expressões como "mar de gente" ou "centro nervoso da cidade", tentativa de desvendar através da comparação com o corpo humano o funcionamento de cidade. Paralelamente,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

entrou em uso a metáfora diagramática mostrando a cidade como uma entidade nuclear:

> O diagrama semantiza a cidade enquanto "átomos" com núcleo em torno do qual gravitam os elétrons-subúrbios, ou cidades-satélites, combinando conotações de espaço e energia, para representar os contornos da cidade. Exprimem a forma corrente da cidade, sem especificar a lógica de seu desenvolvimento: o diagrama é constantemente redesenhado para englobar as mudanças, uma vez que o espaço não é isolável de uma temporalidade determinada (Gomes, 2008, p.83).

Infiro que o diagrama tenha sido a melhor opção para mostrar o crescimento populacional e a carência de espaço dentro da área urbana, que resultaram nos "elétrons-subúrbios ou cidades-satélites". Apresentado desta maneira o desenho básico da cidade não precisa ser refeito, pois a expansão ocorre através das áreas periféricas. A última metáfora citada por Renato Cordeiro Gomes é a arqueológica, que expressa a cidade como um palimpsesto, um composto de camadas de memórias recuperadas através da escavação dos significados sempre à espera de codificação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

Imagem 15 - Meudon, 1924 | Por André Kertész. Fonte: KOETZLE, Hans-Michael, 2005,

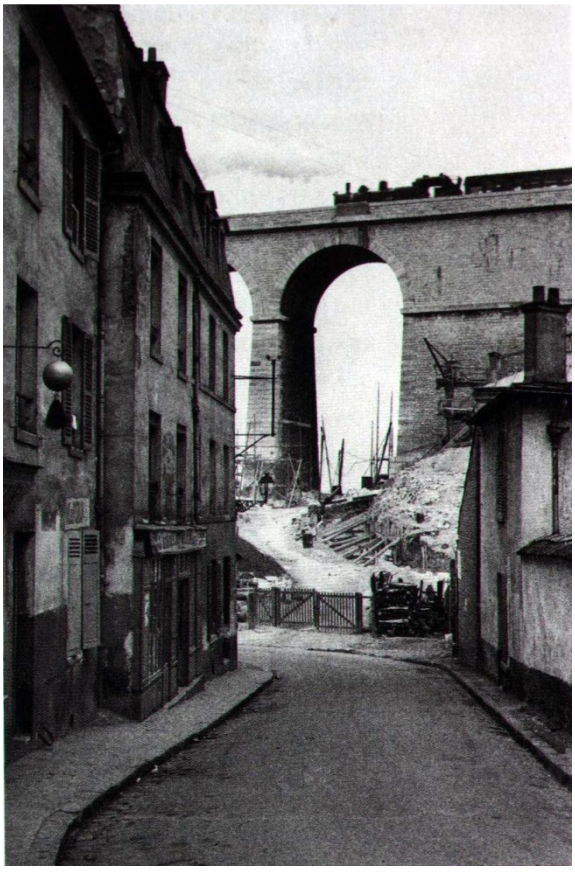

Imagem 17 - Meudon, 1924 | Por André Kertész. Fonte: KOETZLE, Hans-Michael, 2005,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

Imagem 19 - Meudon, 1924 | Por André Kertész.
Fonte: KOETZLE, Hans-Michael, 2005, p.169.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

Metáforas são feitas quando há associação de um sentido com outro baseada em algum tipo de proximidade ideológica; é o desvio de função original da palavra para ampliar um significado. Quando a imagem substitui a palavra para articular metáforas, constitui-se uma alegoria:

> A imagem pode articular uma série de metáforas, não apenas para dar forma a um conceito, mas para constituir um pensamento mais desenvolvido sobre algo. É o que pretende fazer uma "alegoria". A alegoria é, antes de tudo, uma estratégia da literatura. Mesmo assim, pela exploração de metáforas, constitui-se num texto de apelo visual, isto é, há nela um pensamento trabalhado de modo "figurado" e é através da "imaginação" das relações entre os elementos figurados que o texto

> alegórico ganhará sentido. (...) Para que se constitua uma alegoria, não basta a sobreposição ou um "acúmulo" de conceitos. A alegoria deve garantir a unidade dos elementos visuais, gerando uma imagem ao mesmo tempo impactante e coerente. (...) É preciso haver um "encaixe" que dá sentido não apenas lógico, mas também visual à cena. As alegorias são imagens de difícil interpretação, porque articulam de modo sutil elementos que precisam ser decifrados um a um e, ainda, confrontados entre si (Entler, s.d.).

O sentido de alegoria e símbolo foi perscrutado por Walter Benjamin no livro *A origem do barroco alemão* através da análise do significado dados pelos autores dos períodos Clássico e Romântico e da comparação deste com o Barroco. Para Benjamin, se no símbolo está manifestada a efemeridade das coisas, na alegoria ficam marcados os instantes fugazes e a transitoriedade. Na alegoria, uma imagem pode ter vários significados porque não há correspondência direta entre significado e significante. Ao perder seu significado, o objeto adquire a capacidade de significar qualquer outra coisa, sendo a alegoria, então, uma imagem dialética através da qual é possível enxergar fragmentos de uma realidade (Cf. Santaliestra, 2004). Considerando Eugène Atget o fotógrafo da modernidade, como sugerido por Walter Benjamin, pressuponho que em seu trabalho haja imagens dialéticas para Paris. A capital estava sendo remodelada pelo prefeito Haussmann e, contrariamente a outros fotógrafos, Atget não registrou os lugares que dariam vez à nova cidade, como fez Charles Marville[16]. Nem buscou composições que subentendessem o término de um estilo de vida, como fez o André Kertész (1894-1985) com as fotografias de Meudon, subúrbio de Paris.

A desigualdade na posição das madeiras encostadas na base da ponte indica que uma das três fotografias foi feita em dia ou horário diferente. Nela (Imagem 15), a rua estreita e escura, os arcos claros ao fundo e os restos de demolição são destaque; não há presença humana, tal qual a série parisiense de Atget. Mas, por algum motivo a cena não satisfez e Kertész voltou ao local para fazer outras tomadas. Nas fotografias seguintes (Imagem 16 e Imagem 17) os arcos são

[16] Nota da autora: Este tema é abordado no Capítulo 1. Para mais detalhes, consulte a página 7, subtítulo 2.1.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

mantidos mas, desta vez, há uma locomotiva cruzando a ponte da direita para a esquerda e pessoas caminham na rua. O que distingue uma da outra é o homem de casaco preto em primeiro plano carregando alguma coisa e caminhando em sentido contrário ao da locomotiva. Outra diferença é a aproximação da lente de Kertész que em uma fotografia reduz a locomotiva ao tamanho de brinquedo (Imagem 16) e na outra a avoluma, mas não o suficiente para ser mais atrativa do que o homem de chapéu (Imagem 17). O fotógrafo transformou o ordinário em extraordinário quando retornou a Meudon. Entendo que estas três imagens demonstrem as transformações da modernidade e, partindo deste pressuposto alinho Kertész à da visão da cidade como vício. Desta forma, digo que para metaforizar a cidade André Kertész usou as obras e os tapumes espalhados por Paris, a locomotiva. Entretanto, não vejo possibilidade de fazer o mesmo com Atget.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

Imagem 20 - Eglise Saint-Etienne-du-Mont pris de la rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, 1898 | Por Eugène Atget.
Fonte: KRASE, Andreas, 2004, p.13.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

Imagem 21 - Coin de la rue Saint-Séverin et des nos 4 et 6 rue Saint-Jacques, 1899 | Por Eugène Atget.
Fonte: KRASE, Andreas, 2004, p.11.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

Imagem 22 – Rue des Ursins, 1900 | Por Eugène Atget.
Fonte: KRASE, Andreas, 2004, p.20.

Eugène Atget, assim como André Kertész, transforma o ordinário em extraordinário. Todavia, a meu ver, as fotografias de Eugène Atget são enigmáticas - talvez em função da raridade da figura humana, o que lhes concede atemporalidade. Nos trinta anos em que fotografou a cidade, Atget fez uma tipologia da "velha" Paris, mas, apesar de se entrever um ou outro tapume de obra, não há mais nada nas imagens que indique a metamorfose que Paris sofria.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

Hoje, Eugène Atget é visto como saudosista, como o homem que tentou reter o passado através de suas lentes, mas, são poucas as fotografias dele com pistas do que iria acontecer - "va disparataitre", escreveu no verso de algumas. Em *The genious of photography,* documentário da BBC4, a entrevista do também fotógrafo John Meyerowitz (1938-) dá a dimensão do que significa Eugène Atget para estes profissionais: "Ele é simplesmente o maior artista da fotografia. Isso é claro para mim. Ele esteve à frente de todos do seu tempo. Atget é o fotógrafo dos fotógrafos[17]".

Os enquadramentos nas fotografias de Atget excluem, propositadamente, o rastro de modernização que tomava a cidade medieval e que em breve a transformaria em metrópole. Observando as imagens, não se vê indícios de que acontecia uma enorme transformação na cidade. Ruas estreitas, lojas antigas, casarões e tudo o mais que o fotógrafo mirou poderia ter desaparecido com a modernidade, mas nem tudo desapareceu. Não acredito que Atget fosse saudosista, mas, ainda que o fosse, não detecto com qual alegoria ele teria representado a cidade. Em minha opinião, Eugène Atget não metaforizou a cidade porque a sabia em permanente movimento e transformação, o que dificultava a escolha de uma representação que açambarcasse o significado das transformações e, simultaneamente, fugisse ao lugar-comum, como era característico em seu trabalho.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

4.3.
Contemporâneo na fotografia

André Rouillé (2009) argumenta que como o dispositivo fotográfico permite práticas modernas e antimodernas, a fotografia não é intrinsecamente moderna. A pluralidade existiria desde o seu surgimento em 1839, quando François Arago e Désiré Raoul-Rochette defenderam, respectivamente, a

[17] Tradução do texto original: "He is the single greatest artist of photography. That's a clear definition for me. He stands head and shoulders above everybody else. Atget is the photographer's photographer".

imagem metalizada do daguerreótipo (criado por Daguerre) e a gerada pelo positivo direto sobre o papel (descoberta de Hippolyte Bayard). O autor afirma que aí se localiza a raiz da oposição entre fotografia e arte, entre moderno e arcaico.

> O antagonismo entre o procedimento de Daguerre e o de Bayard, entre o metal e o papel, em breve fomentará os defensores do nítido e os adeptos do indefinido dos contornos; os partidários do negativo de vidro e os calotipistas; os artistas e as "pessoas do ofício". Na esteira dessa alternativa, delineiam-se oposições entre a ciência e a arte, o ofício e a criação, a "utilidade" e a "curiosidade"; e também entre as instituições (Daguerre é sustentado por Arago, da Academia de Ciências; e Bayard, por Raoul-Rochette, da Academia de Belas Artes). Tudo isso resulta na coexistência e na oposição de práticas e de formas diferentes ao longo de toda a história da fotografia (Rouillé, 2009, p.30).

É a maleabilidade de resultados, portanto, que mantém a fotografia sempre nova. No decorrer dos anos, a técnica viu-se fronteada com alternativas e intervenções dos que buscavam um olhar diverso do documental, ao qual sempre esteve estreitamente ligada. As experiências - Pictorialismo e Surrealismo, por exemplo - acompanhavam as metamorfoses dos séculos XIX e XX e encarnavam alguns dos seus valores. De acordo com Rouillé (2009, p.30), a constante renovação permanece como característica da fotografia, sendo que "atualmente, o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão das práticas entre os múltiplos domínios - *a* fotografia, a arte contemporânea e as redes digitais".

Se a fotografia é um procedimento em progressão contínua que acompanha par a par as necessidades sociais podendo antecipá-las - ou criá-las -, pode-se considerar que é uma técnica permanentemente contemporânea. A assertiva é baseada nas definições de Giorgio Agamben (2009, p.59) para contemporaneidade, situada por ele como "uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo". Agamben não trabalha com o tempo cronológico para estabelecer sentido para o que é contemporâneo. O autor

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

defende que é preciso estar simultaneamente dentro e fora do tempo em que vive para que algo seja contemporâneo ao seu próprio tempo. Quando se está dentro, vige a inadequação e inatualidade; quando se está fora, a distância favorece uma percepção e apreensão impossível aos que se mantém plenamente colados ao tempo presente. Contemporâneo é ter habilidade de, no presente, notar o que está oculto das luzes da atualidade e perceber "o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele" (2009, p.64).

A distância e a proximidade definidoras da contemporaneidade estariam fundamentadas na proximidade com a origem que "em nenhum momento pulsa com mais força do que no presente". O segredo do moderno é mantido no imemorial e no pré-histórico:

> Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico. É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (Agamben, 2009, p.70).

As colocações de Agamben fundamentam minha visão de fotografia como mídia contemporânea, porque acredito que com a prática fotográfica seja possível olhar as luzes e o escuro do presente - evidentemente, isto depende do equipamento e de quem o opera. Reconheço como contemporâneo o fotógrafo Eugène Atget. Quando fez os ensaios sobre Paris, a cidade estava em reconstrução e brevemente seria considerada a primeira metrópole do mundo, mas Atget não registrou prédios que seriam demolidos, ruas que sumiriam ou lojas em vias de desaparecer com a *haussmanização*. Também não fotografou as passagens, nem mesmo as galerias comerciais – "arquipaisagens do consumo". Ele voltou a sua lente para aspectos ignorados, quase invisíveis, do processo de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

mudanças que marcavam a cidade. Desta forma, com o auxílio de uma câmera antiga Atget apreendeu a luminosidade submersa na escuridão do presente porque enxergou o que ninguém mais viu: a poética do que acontecia. Em *O pintor da vida moderna* (2010, p.88) Charles Baudelaire narra a trajetória de Constantin Guys, um pintor a quem qualifica como homem do mundo e não um simples artista, a quem define como um "especialista, homem ligado a sua paleta como o servo à gleba". O homem do mundo, ao contrário, é o cosmopolita, aquele que olha para os lados e tem a curiosidade como guia. A busca desse homem, "esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens" (2010, p.94) não é um flâneur à procura do prazer da circunstância. O que ele procura é a modernidade:

> Trata-se, para ele, de extrair da moda o que pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório. Se dermos uma olhada em nossas exposições de quadros modernos, somos atingidos pela tendência geral dos artistas a vestir todos os personagens com trajes antigos. Quase todos se servem das modas e dos móveis do Renascimento, como David se servia das modas e móveis romanos. Há, no entanto, essa diferença, pois David, tendo escolhido personagens gregas ou romanas, não poderia fazer outra coisa se não vesti-los à antiga, enquanto os pintores atuais, escolhendo personagens de uma natureza aplicável a todas as épocas, obstinam-se em vesti-los de modo ridículo com os trajes da Idade Média, do Renascimento ou do Oriente (Baudelaire, 2010, p.94).

A apropriação de um modelo desacompanhada de reflexão resulta no que o poeta chama de "grande preguiça" de investigar os mistérios de uma época. "A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, e a outra metade é o eterno e o imutável" que não pode ser desprezado porque "ao suprimi-lo você cai forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como aquela da única mulher diante do primeiro pecado. Teria sido Eugène Atget o pintor da vida moderna? Possivelmente sim, pois como dito antes, ele extraiu uma poética do momento percebida apenas pelos contemporâneos e cosmopolitas. Mesmo sem ter conhecido o mundo como Constantin Guys, Atget deixou-se levar pela curiosidade. O seu olhar infantil permitiu a captura do transitório da modernidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

A criação de uma imagem única que compreenda a ideia de cidade é obstaculizada pelas múltiplas visões que se pode ter do mesmo cenário. Além disso, nos anos 2000 há que se somar a rapidez com que circulam dados e imagens que contribuem para a formação do imaginário de cidade. Segundo Ben Singer (2004), as concepções de modernidade defendidas por teóricos como Kracauer e Benjamin, antecipam o que os teóricos contemporâneos definem como condições para a pós-modernidade. O que distingue um momento do outro seriam, então, as tecnologias de comunicação que paulatinamente transformam o mundo em algo que pode ser visto e vivido em nanosegundos? Talvez.

As tecnologias de comunicação e a globalização incidem em milhões de cidades imaginadas, sejam elas possíveis ou não. A profusão de imagem e informação circulantes concorre com a criação de uma cidade onde tudo é cenário e personagem. Contudo, a velocidade que permite obter informações imediatas e de múltiplas fontes não é sinônimo de conhecimento. Ao contrário, a repetitividade acostuma e os olhos deixam de ver. Em suma, é o mesmo processo narrado por Georg Simmel em *A metrópole e a vida mental* (1987), onde constata a estruturação da atitude *blasé,* nascida dos estímulos contrastantes e em intensidades diversas que causam "a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada":

> A essência da atitude *blasé* consiste no embotamento do poder de discriminar. Com a atitude *blasé* a concentração de homens e coisas estimula o sistema nervoso do indivíduo até o seu mais alto ponto de realização, de modo que ele atinge seu ápice. Através da mera intensificação quantitativa dos mesmos fatores condicionantes, essa realização é transformada em seu contrário e aparece sob a adaptação peculiar da atitude *blasé.* Nesse fenômeno, os nervos encontram na recusa a reagir seus estímulos a última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e à forma de vida metropolitana (Simmel, 1987, p.17).

A super e a sobre-exposição de estímulos também podem embotar o olhar. A situação é agravada tanto pela velocidade com que as imagens são apresentadas, quanto pela perda da identidade estável - processo iniciado com a modernidade que acaba por dificultar a distinção entre as coisas. "Hoje o real é

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

ele mesmo uma questão", coloca Nelson Brissac Peixoto (1988) ao explicar a impossibilidade de manutenção do olhar tradicional em virtude do fim do significado intrínseco das coisas a da alteração da constituição de realidade alavancada por esta mudança. Ao invés da janela da locomotiva, a paisagem hoje é vista da janela de meios de transporte muito mais velozes e isto provoca um achatamento da imagem: "Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela" (Peixoto, 1988, p.361).

A rapidez com que as imagens passam nas janelas além de mudar o olhar modifica a maneira como as coisas se apresentam ao olhar. Então, a fachada do prédio que na arquitetura da cidade moderna era feita para apreciação, na cidade pós-industrial, como o tempo é escasso e a velocidade é luz, ocorre uma superficialização e "em vez de construir a representação, se representa a construção". A este movimento invertido Peixoto chama de hiper-realidade, e é o que torna difícil distinguir o real do que não é real.

> Tradicionalmente, o pensamento ocidental fundou-se no princípio da representação: as imagens e os concertos serviam para representar algo que lhes era exterior. Com a generalização da imagem, porém, o princípio da representação deixou de funcionar e elas próprias passaram a constituir a realidade. Não se pode mais trabalhar com o conceito tradicional de representação quando a própria noção de realidade contém no seu interior o que deveria representá-la (Peixoto, 1988, p.362).

Se a diferença entre real e estereótipo foi implodida, deduz-se que se viva no mundo do artifício, a era da produção do real onde tudo é transformado em imagem e onde essas imagens são permanentemente recicladas. "Tudo parece *remake.* A repetição ao infinito banaliza as imagens, transformando-as em clichês", argumenta Peixoto (1988, p.362). A cidade moderna foi fotografada e mesmo com a inexistência de uma representação única, prédios, ruas, guerra, contestação e gestos foram alegorias recorrentes. E hoje, como representar a chamada cidade pós-moderna, também marcada por descobertas e avanços, mas imbuída de uma velocidade bastante superior à conhecida com a modernidade?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

Imagem 23 - Communicating community, 2007 | Por Peter Funch.
Fonte: Peter Funch Site.

Imagem 24 - Posing posers, 2007 | Por Peter Funch.
Fonte: Peter Funch Site

Imagem 25 - Memory lane, 2007 | Por Peter Funch.
Fonte: Peter Funch Site

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

Imagem 26 - Suspecting suspect, 2007 | Por Peter Funch
Fonte: Peter Funch Site

Imagem 27 - Lovin lovers, 2007 | Por Peter Funch.
Fonte: Peter Funch Site

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

A cidade não é apenas um invólucro de produtos artísticos; ela própria é um produto artístico (Cf. Argan, 2005, p.73). Assim, não me surpreende que Peter Funch (1974-), fotógrafo dinamarquês que mora e trabalha em Nova York, opte por retratar aquilo que melhor tem representado a megalópole: a pressa. O ensaio *Babel tales* funde realidade e ficção. As imagens foram feitas em um intervalo de dez a catorze dias em seis esquinas de Nova York e se à primeira vista parecem instantâneos banais, um olhar mais atento revela que a fotografia foi construída. Atitudes, roupas, gestos e outras características que,

por repetição, tornaram-se padrão naquela esquina, naquele dia, foram isolados e depois reunidos para a montagem da fotografia.

Leio o ensaio de Funch como o registro da atitude *blasé* metropolitana, conforme descrita por Simmel, expressa por gestos e comportamentos tipicamente urbanos. Enquanto olham pro céu, fumam, atravessam a rua ou falam ao celular, certamente outras muitas ações ocorrem próximo a estas pessoas, mas como nada mais é novidade na megalópole, ninguém enxerga. Desta forma, entendo que o recurso da repetição dos gestos e comportamentos dos habitantes da cidade realce o que a escassez de tempo impede de perceber. A repetição seria, então, manipulada com o fim de anular o efeito simbólico principal para que outras interpretações sejam produzidas.

A repetição de uma imagem para formar outra imagem foi o processo utilizado largamente por Andy Warhol (1928-1987) na Pop Art. Denominado por Hal Foster de "realismo traumático", esse método seria uma tentativa de esvaziar os sentidos daquilo que era visto. "Não quero que seja essencialmente o mesmo - quero que seja *exatamente* o mesmo. Pois quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado, e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios" (Warhol *apud* Foster: 2005, p.165). A intenção do artista tem base nas teorias freudianas, onde a exposição repetitiva de um evento traumático acaba por integrá-lo à normalidade.

> Repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também *aponta* o real, e nesse ponto o real *rompe* o anteparo proveniente da repetição (Foster, 2005, p.166).

O ensaio *Babel Tales* apresenta uma cidade típica do mundo contemporâneo: muitas pessoas, muitos prédios, muito tumulto. Uma imagem bastante diferente das primeiras fotografias urbanas, cujo foco estava nas ruas e prédios e tem em Eugène Atget o principal representante. O conteúdo humanista passou a figurar nas fotografias após o registro de homens e mulheres

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

participantes da Comuna de Paris[18] e terminou por evocar o uso ambíguo na utilização da fotografia: o acesso do povo às imagens e a identificação, pela polícia, dos "insurgentes" após o fracasso do movimento, mas é a partir de 1930 que a fotografia humanista passa a ser utilizada na imprensa francesa. Nos Estados Unidos, as primeiras na imprensa ilustrada "eram, paradoxalmente, uma forma de crítica social e, ao mesmo tempo, uma forma de sensacionalismo comercializado, uma parte do fenômeno do hiperestímulo moderno que as imagens criticavam" (Singer, 2004, p.110). A documentação poética feita por Eugène Atget, André Kertész e tantos outros pioneiros, deu lugar à denúncia dos problemas da modernidade urbana, mas, também, evidenciou o poder e seus representantes.

Vejo nas fotografias de Peter Funch um incômodo similar aos dos fotógrafos que fizeram história com imagens denunciadoras. Ainda que seu trabalho esteja impregnado de recursos tecnológicos e ainda que sua fotografia seja digital, é possível fazer uma leitura tão crítica quanto às feitas com as imagens de Eugène Atget, contanto que sejam consideradas as especificidades do mundo contemporâneo que incluem, além das alterações no sistema nervoso, uma velocidade sobre o olhar e o "modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós" (Peixoto, 1988, p.361).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0913407/CA

[18] Revolução urbana ocorrida em Paris, 1871.