



CORPOS E CENÁRIOS URBANOS

Territórios urbanos e
políticas culturais





UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Naomar Monteiro de Almeida Filho
Reitor

Francisco Mesquita
Vice-Reitor



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa
Diretora



FACULDADE DE ARQUITETURA

Antonio Heliodoro Lima Sampaio
Diretor



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Gilberto Corso Pereira
Coordenador

Paola Berenstein Jacques
Vice-Coordenadora



CORPOS E CENÁRIOS URBANOS

Territórios urbanos e
políticas culturais

Henri Pierre Jeudy
Paola Berenstein Jacques
Organização



©2006 by by autores.

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA. Feito o depósito legal.

Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, sejam quais forem os meios empregados, a não ser com a permissão escrita do autor e das editoras, conforme a Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998.

Capa

Rosa Ribeiro
Paola Berenstein Jacques

Projeto Gráfico e Arte Final

Gabriela Nascimento

Tradução

Rejane Janowitzzer

Revisão Técnica

Lilian Fessler Vaz

Revisão

Tânia de Aragão Bezerra
Magel Castilho de Carvalho
Vera Paiva

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

C822 Corpos e cenários urbanos : territórios urbanos e políticas culturais / [Organizadores]: Henri Pierre Jeudy e Paola Berenstein Jacques ; [textos : Henri Pierre Jeudy, Patrick Baudry ... [et al.]] ; tradução : Rejane Janowitzzer ; revisão técnica : Lílian Fessler Vaz. - Salvador : EDUFBA ; PPG-AU/FAUFBA, 2006.
182 p.

Inclui índices.
ISBN 85-232-0411-3

1. Cidades e vilas - Melhoramentos públicos. 2. Embelezamento urbano.
3. Renovação urbana. 4. Administração cultural. 5. Arquitetura - Estética.
I. Jeudy, Henri Pierre. II. Baudry, Patrick.

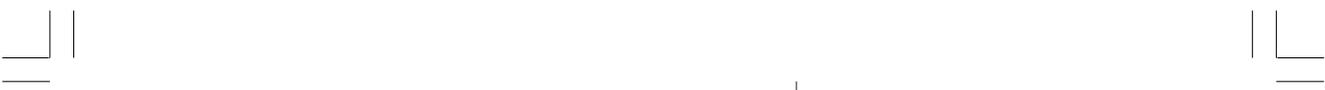
CDU - 711.4
CDD - 712.2

Beneficiário de Auxílio Financeiro da CAPES

Sumário

Introdução	7
Henri-Pierre Jeudy e Paola Berenstein Jacques	
I – Metamorfoses do urbano	
Reparar: uma nova ideologia cultural e política?	13
Henri-Pierre Jeudy	
O urbano em movimento	25
Patrick Baudry	
A acumulação primitiva do capital simbólico	39
Ana Clara Torres Ribeiro	
Cidades e Cultura: rompimento e promessa	51
Ana Fernandes	
II – Territórios culturais: <i>Ruses</i> e intervenções	
Cidade e culturas	67
Maité Clavel	
Territórios culturais do Rio	75
Lilian Fessler Vaz e Paola Berenstein Jacques	
Projetos urbanos culturais na cidade do Rio de Janeiro	93
Carmen Beatriz Silveira	
<i>Ruses</i> urbanas como saber	105
Alessia de Biase	
III – Corpos e imagens urbanas	
Elogio aos errantes	117
Paola Berenstein Jacques	
Percepções corporais do mundo urbano	141
Aurélie Chêne	
Vitrines e espelhos	153
Laetitia Devel	
Panorama de imagens urbanas	165
Adriana Mattos de Caúla	





Introdução

Henri-Pierre Jeudy
Paola Berenstein Jacques

A cidade é um conjunto de cenários oferecidos aos corpos que nela se movem? Uma questão como esta supõe que a cidade continua a ser tomada por um cenário, ela não rompe com a tradição de pensamento que conduz à noção doravante bem estabelecida de uma “sociedade do espetáculo”, do qual o espaço urbano seria o receptáculo mais apropriado. Mas quem diz corpo, quem diz cenário, diz também desacordo. Corpo ou cenário confrontam-se com a incongruência que surge sobretudo no momento em que não é esperada. Não se trata do desmoronamento do cenário nem especificamente da queda dos corpos, mas, sim, da inadequação dos sentidos que nos agita nas ruas quando nosso olhar parece nos dizer que não espera mais nada. Trata-se do corpo que, ao entrar no cenário, perde a orientação possível de seu olhar. Sensação de resto bastante freqüente, à qual não prestamos senão uma atenção relativa, por temer tirar dela conclusões conflitantes.



Ouve-se falar de metamorfoses das cidades... É inegável que uma cidade está destinada a mudar, embora, de uma certa maneira, assim como um corpo, ela possa continuar ela mesma. Mas essas metamorfoses oferecer-se-iam ao olhar do cidadão como modificações de cenário? Não há certeza, algumas cidades que são objeto de uma conservação patrimonial mais ou menos sistemática, não sofrem alteração, seus cenários monumentais estão lá para durar. Então é preciso considerar que as transformações do espaço urbano não se oferecem sempre ao olhar, elas se revelam através de relações sociais, políticas, econômicas. E as próprias megalópoles parecem ter – embora suas mutações dependam de decisões, de estratégias – uma finalidade que lhes é própria, uma finalidade intangível, que apareceria de algum modo em suas *autometamorfoses*.

Nossa sociedade tem dificuldade em aceitar o envelhecimento de nosso corpo físico, cada dia surge uma nova técnica anti-envelhecimento, creme, *lifting* ou cirurgia plástica... Também a restauração patrimonial das cidades se parece com um *lifting*. Esse envelhecimento, tanto para os corpos humanos quanto para o corpo urbano, é uma transformação que acompanha a gênese dos movimentos corporais e da cidade como metáfora de vida urbana. Os cenários reconstituídos que formam o enquadramento do espaço urbano terminam abolindo essa dinâmica do tempo, fixando a memória e a percepção dos cidadãos, e dando aos turistas a impressão de que se encontram na eternidade de um cartão postal. A arte e a arquitetura, da mesma forma que o urbanismo e o paisagismo, são requisitadas para operar as alterações de cenário, as modificações da imagem de uma cidade, respondendo a estratégias políticas e culturais que se tornam cada vez mais *marketing*, com logotipos e marcas.

A cultura é para as cidades um meio de promover suas imagens de marca. As arquiteturas monumentais, as obras de arte nas ruas, os festivais, as festas esporádicas, os próprios equipamentos culturais, tudo concorre para colocar a cidade numa perspectiva de animação cultural que parece lhe conceder o certificado de garantia de ser uma “verdadeira” cidade. Essa animação permanente, das mais variadas modalidades possíveis, dá a todos os habitantes a impressão de serem capazes de se apropriarem de sua cidade, e o elo social assim promovido permite reencontrar um sentimento

compartilhado de comunidade. A idealização da cidade como território de exibição cultural pretenderia ultrapassar os limites da “sociedade do espetáculo” criando a ficção simulada de uma utopia.

Porém, a utopia dos arquitetos modernos era inspirada na idéia de que a arquitetura poderia modificar a sociedade. Le Corbusier dizia: *Arquitetura ou revolução, nós podemos evitar a revolução!* Os críticos mais radicais, como os situacionistas, pensavam o contrário: a arquitetura e sobretudo o urbanismo devem servir de suporte à revolução da sociedade... Hoje, a arquitetura não tenta nem evitar nem provocar a revolução, esse tipo de objetivo não está mais na ordem do dia, a arquitetura e o urbanismo devem de agora em diante criar imagens, estar a serviço do *marketing* político. As cidades, no contexto de um mercado globalizado, assim transformadas sobretudo devido ao turismo, tornaram-se imagens espetaculares, *outdoors*, imagens sem corpos, espaços desencarnados, simples cenários. Resta saber se os passantes, os turistas, os habitantes ou os errantes ao sabor das maneiras diferentes de perceber e apreender as cidades, descobrirão outras sensações corporais e intelectuais neste excesso de reprodução cenográfica do espaço urbano.

As intervenções contemporâneas sobre os territórios culturais, as que são planejadas (ao contrário das *ruses** e apropriações inesperadas do espaço urbano) parecem cada vez mais desprovidas de corporalidade ou sem consistência. Obedecem a um ritmo de produção de exibicionismo cultural promovido pelas cidades. Como se transformam então as relações entre urbanismo e corpo, entre imagem e corpo, e entre o corpo urbano e o corpo do cidadão? A experiência corporal da cidade é o exato oposto da imagem urbana fixada por um logotipo publicitário. Pois uma experiência corporal singular não se deixaria reduzir a uma simples imagem de marca. Essa experiência da cidade feita pelo cidadão lhe dá um corpo, às vezes imaginário, um outro corpo “urbano” que se move de maneira enigmática conforme a superabundância dos cenários.

Notas

*Ruse urbana: uma forma peculiar de se apropriar, conhecer e circular por determinados espaços urbanos, mistura de astúcia e experiência. (N. T.)





I Metamorfoses do urbano







Reparar: uma nova ideologia cultural e política?

Henri-Pierre Jeudy

A arte, a arquitetura e o paisagismo são chamados para tratar dos territórios mais ou menos degradados, das construções mais ou menos degradadas ou em ruínas, outras, em vias de destruição... Das áreas industriais, portuárias ou outras aos espaços abandonados, aos territórios contaminados (Tchernobyl), o objetivo parece ser sempre o mesmo: inventar projetos e criar realizações cujo papel deverá ser “reparador”. Já há algum tempo, os ecomuseus destinam-se a exercer uma função “terapêutica” em pólos de emprego afetados por reestruturações econômicas. Assim, arte e paisagem – mais do que a arquitetura propriamente dita – são levadas a se encarregar, para metamorfoseá-las, de bom número de representações comuns do risco, da catástrofe, ou, de uma maneira mais geral, dos efeitos mais perturbadores da

sociedade. Trata-se de uma pacificação territorial e urbana cujo sentido dominante seria a “reparação”?

Em uma cidade, uma obra funciona habitualmente como elo, por se inscrever na história de um lugar, por ser suscetível de modificá-la, ao mesmo tempo, respeitando-a. Contudo, se a obra entra em uma *trama narrativa complexa*, ela passa a ser “história”, graças à sua autonomia aparente. Para os artistas e os arquitetos, e mais ainda para os paisagistas, o papel da história é desempenhado numa *aplicação das escalas de temporalidade*, uma vez que, para eles, o objetivo é promover *a dimensão temporal de um passado presente através de uma projeção no futuro*.

Quando se trata de reabilitação, o estatuto da história (história do lugar) parece às vezes se reduzir à produção de referências simbólicas ligadas à conservação do passado para criar a representação pública de uma certa “espessura do tempo”. É o que acontece, por vezes, nas numerosas reabilitações de *friches industrielles**. Os arquitetos mantêm os vestígios para mostrar que o local teve uma história e que ela não deve ser ocultada. O aspecto implícito dessa história pode ser preservado de diversas maneiras, tanto na arquitetura quando no uso de referências simbólicas mais abstratas. Os vestígios da história assim conservada fazem parte da cultura do passado, não incidem sobre o uso presente do local. Constituem o mínimo requerido para consumir um dever de transmissão: a arquitetura do local permanece sendo o invólucro patrimonial que lembra de maneira puramente formal qual foi o papel industrial do local no século passado.

O papel da história na realização de um projeto arquitetônico ou na criação de uma obra de arte pode ter diferentes finalidades culturais ou políticas. Se um artista é hoje chamado para criar um monumento, a função do monumento será comemorativa, respondendo aos imperativos sociopolíticos de um dever de memória. Essa relação com a história é somente factual ou tem um valor de antecipação? Destinados a construir a referência simbólica do que deverá ser memorável para o futuro, os projetos dos arquitetos e dos artistas devem recolher do passado a possibilidade de colocar em perspectiva o futuro. O que provoca uma modificação fundamental da função contemporânea do “monumental”

no espaço público. O poder atual da comemoração deve-se ao efeito de atualidade por ela induzido. Quanto mais a história se torna um “trabalho de memória”, mais a comemoração aparece como uma prática implícita da construção da história no tempo presente. É, pois, uma *concepção memorialista* da história que prevalece? Quando Jochen Gerz reconstrói o obelisco de uma pequena cidade da Dordogne, erigido em honra aos “mortos pela pátria”, a nova estrela se apresenta como um “monumento vivo”. Essa obra de arte pública rompe com a arte comemorativa, inscrevendo-se num tempo precário e evolutivo. Contra a imobilidade da estátua petrificante, ela se torna permeável ao tempo. São os habitantes desse vilarejo de Biron, de acordo com Jochen Gerz, que “fazem o monumento”, preparando os textos que serão gravados sobre as placas espalhadas diretamente no chão da praça e compondo o conjunto do “processo”. A história continua, por assim dizer, a se inscrever em um tempo que nada virá suspender.

Quer se trate do “Monumento contra o fascismo”, ou do “Monumento invisível de Sarrebruck”, Jochen Gerz, com esse jogo das inscrições veladas, com essa idéia de aparecimento e desaparecimento do monumento, tenta “fazer advir a polifonia áspera de mil memórias individuais, criar uma relação ativa e interativa com o presente... É como se o gesto de enterrar a memória produzisse o efeito de ativar a memória”¹. O próprio artista diz em uma declaração ao jornal *Libération*: “É necessário que a obra faça o sacrifício de sua presença a fim de que possamos nos aproximar do núcleo central de nosso passado”². A função comemorativa do monumento é anulada para que a memória permaneça ativa sob um modo próximo do que os psicanalistas chamam de “o retorno do reprimido”. Essa concepção contemporânea do memorial parece de fato se tornar um modelo de tratamento das memórias coletivas, impondo o princípio de um luto jamais terminado. Assim, obcecada pelas reaparições dos fragmentos da história, a memória espectral não deveria deixar nenhum lugar para o esquecimento. Ao propor que os nomes dos carrascos figurem sobre os monumentos, a companheira de Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz, acha que o “conforto da compaixão” não seria mais possível. Dispositivos memoriais como



esses, que estabelecem o modelo, no tempo presente, do ritmo das memórias coletivas, provocam o movimento de atualização “viva” do passado que faz da memória em repouso a própria imagem da culpa.

Os artistas parecem sempre se sentir mais livres para tratar da história através da memória. É verdade que eles têm a vantagem de uma multiplicidade de suportes. Assim, com o vídeo, Tacita Dean parece brincar com as “memórias simbólicas”. Encontra-se nas obras de Tacita Dean uma ambigüidade fundamental que é concernente ao tempo: ele parece suspenso, enquanto que, na realidade, escoá-se continuamente, tornando-se assim mais presente. Uma série de rupturas temporais – visuais e sonoras, mais ou menos perceptíveis – perturbam a ilusão de intemporalidade, pois seus filmes se situam ao mesmo tempo no passado e no presente imediato, mas também no futuro próximo. Esse “trabalho da memória”, esse condicionamento das figuras da temporalidade são consumados pela multiplicação atual dos memoriais. Os historiadores crêem ter-se livrado das diretrizes ideológicas que davam à história um sentido determinado, mas a história nunca esteve tão submetida à norma moral que lhe é conferida pelo dever de memória. E cabe aos arquitetos simbolizar a resposta a esse dever de memória. A construção do patrimônio arquitetônico do futuro consuma-se nesse estado de espírito memorialista que teria se tornado uma garantia ética da transmissão? O estatuto da história nas disciplinas arquitetônicas e artísticas não pode ser reduzido à função patrimonial que lhe é o mais das vezes concedida. A história, em sua forma contínua, parece perder seu aspecto tranqüilizador, uma vez que não une mais de maneira tão evidente a produção do sentido ao tempo. A marcação das épocas é uma maneira tradicional de fazer aparecer esse elo entre o tempo e o advento do sentido. Contudo, a criação artística e arquitetônica é estimulada por uma certa desordem dos regimes de historicidade, por efeitos de condensação semântica das épocas. Com a história a desempenhar um papel social e político na anamnese comunitária, a posição dos arquitetos pode então ser rigorosamente contraditória: uns farão “tabula rasa” (a cidade genérica) – mas estes mesmos não escapam à criação implícita de “novas memórias” dos lugares paradoxalmente impulsionados pelo “vazio” –, outros tentarão promover

uma concepção arquitetônica desobrigada da conservação patrimonial. Como esse “dever de memória” pode se articular a uma projeção simbólica para o futuro? A maneira como Jochen Gerz considera o autodesaparecimento do memorial para tornar as memórias ainda mais ativas mostra também que “o efeito de vazio” pode ser tratado como um meio de estimulação da anamnese. Curiosamente, o vazio se torna suscetível de engendrar um excesso, um transbordamento que provoca o retorno do reprimido. Assim, as falhas da memória – o esquecimento, o buraco, o vazio, a confusão... – são utilizadas para reativar a atividade mnésica, para impedi-la de se comprazer com o ritmo de uma rememoração que teria perdido toda finalidade.

Uma vez que a lógica patrimonial unifica o sentido contemporâneo dado à história para além de seu fim anunciado, artistas e arquitetos tentam abrir uma brecha simbólica nos silêncios cúmplices do esquecimento, respondendo ao imperativo político de representar o que é memorável, ao mesmo tempo criando os meios de fazê-lo com uma grande liberdade. Eles criam a possibilidade de modificar o aspecto excessivamente conservador da lógica patrimonial concebendo uma sinergia de figuras de temporalidade. Tentam pôr em prática o que o filósofo historiador Koselleck chama de uma distorção sempre presente entre “a experiência adquirida” e “o horizonte de espera”. Essa distorção está no próprio cerne da nova concepção memorialista da história desenvolvida por muitos projetos arquitetônicos e artísticos. Ainda mais pelo fato dos acontecimentos catastróficos, as destruições provocadas pelo terrorismo e pelas guerras sustentarem essa lógica memorialista na mesma cadência de fatos que não podem ser esquecidos e que, além disso, reativam a memória de fatos passados mais antigos.

Todos os dramas da humanidade estão destinados a ser objeto de um memorial. O dever de memória se apresenta tão logo *o real foi atingido*. Após o desabamento das torres do *World Trade Center*, os projetos arquitetônicos para a reconstrução do local têm em comum o que se segue: a memória do drama deve ser representada com um grande poder simbólico. Daniel Libeskind quer construir um museu no centro de *Ground Zero* e uma torre de 533 metros, encimada por uma

flecha negra e cercada de edifícios de vidro com facetas geométricas. Este arquiteto, criador do célebre Museu Judaico de Berlim, evoca “um símbolo que fala de nossa vitalidade diante do perigo e de nosso otimismo depois da tragédia”. E, para perfazer a simbólica memorialista, a localização exata onde se encontravam as torres gêmeas destruídas seria preservada e protegida por uma muralha. Um outro projeto, o dos arquitetos reunidos sob o nome de Think, recebeu o apelido de “torres Eiffel do século XXI”. A equipe composta pelo japonês Shigeru Ban, o argentino Rafael Vinoly e os americanos Frederic Schwartz e Ken Smith propõe edificar um *World cultural center* (um centro cultural mundial): duas imensas treliças de aço elevando-se para o céu a 500 metros em cima da marca exata das torres gêmeas, contendo salas de concerto, teatro e cinema, livrarias e um museu do 11 de setembro. Dois grandes parques arborizados seriam instalados no alto de dois edifícios menores. Ao todo onze construções, inclusive um hotel, seriam construídos em volta dos arranha-céus cercados. A idéia é reencontrar a linha do horizonte anterior ao desaparecimento das *Twin Towers*, sem contudo reconstruir de forma idêntica e chocar as famílias das vítimas.

A torre concebida por Daniel Libeskind mede 533 metros de altura, ou seja, 1776 pés na medida anglo-saxã, o que compõe a data da independência dos Estados Unidos. O arquiteto qualificou sua torre de “parque que se mantém verticalmente”, “Jardim do mundo” que fica no cume da torre. “Por que jardins? Porque os jardins constituem a afirmação constante da vida” –, explica o arquiteto na apresentação geral de seu projeto. Afirmer a vida, tal é a palavra-chave desses dois projetos. Em Nova Iorque, o contorno, o entorno do local onde ficavam as *Twin Towers* permanece atualmente comparável a um circuito a partir do qual os visitantes têm a visão da amplitude do desastre. Como o próprio “buraco” se torna constitutivo de uma apreensão pública cotidiana do que aconteceu, a representação comum do terror do acontecimento parece de fato diminuir ao longo do tempo. O espaço de tempo para a realização do futuro projeto (dez anos) deveria idealmente corresponder ao período necessário para que se cumprisse o trabalho de luto de uma cidade mortificada. Claro, o uso público de uma simbólica da reconstrução

não é novo, mas a primazia concedida à concepção memorialista da história une *um processo de atualização perpétua* à gestão política das emoções coletivas focalizada sobre *uma heurística do medo*³. A prática memorialista é uma terapia comunitária que trata, sem jamais exorcizá-los, dos efeitos dos traumatismos provocados por acontecimentos catastróficos. A insistência em tornar “vivas” as memórias coletivas decorrentes de dramas e de desastres é a maneira contemporânea de conjurar o futuro e favorecer uma culpa compartilhada. *A prática memorialista se faz ecologia da memória*. Como a carga de culpa e de ameaça escurece “o horizonte do futuro”, aniquila muitos ideais, e traz o risco de impor uma imagem negativa intensa demais do tempo presente, o papel reservado à arte ou à arquitetura é o de criar uma projeção livre do futuro, de produzir no âmago de um esforço memorialista o futuro de nossas ilusões.

Assim, em nossa época e para os tempos futuros, a arte, ao invés de exercer uma função subversiva, teria um papel de “ligação”, de “reparação”, e a arquitetura, o de conceber monumentos à memória viva das vítimas de catástrofes. Digamos que se trata de uma tendência forte, mas que não podemos generalizar. *Como pode a arte ainda se representar como algo arriscado?* A segurança, por causa das normas que impõe, é também, no caso das *friches industrielles*, uma referência determinante que provoca a impossibilidade de abertura ao público de certos locais, ou o seu fechamento. Para as “artes na rua”, as realizações propostas não param de suscitar problemas complexos de gestão de riscos. Um bom número de artistas continua a considerar a segurança como um limite arbitrário imposto à liberdade de criação. Contudo, hoje, essa oposição entre a normatividade das regras de segurança – que mascararia o controle do poder político sobre a liberdade de criação e o mundo da expressão artística livre – não mais se apresenta de uma maneira que legitime, de uma maneira muito geral, o espírito de subversão dos artistas. Qual representação do risco se tornou um componente das criações e dos projetos de arte, de arquitetura ou de paisagismo? Quando consideramos por exemplo que os “locais indeterminados” (*friches industrielles* ou outros espaços do mesmo

gênero) são “espaços de risco”, não é unicamente do ponto de vista da regulamentação de segurança, mas também da audácia dos projetos que lá estão sendo executados. Essa ambigüidade não pode ser esquecida, é ela que origina o próprio estímulo da criação no espaço urbano. Parece então necessário analisar como, cada vez mais, a própria criação, na realização dos projetos, enfrenta tal ambigüidade. Os novos espaços de exposição de arte contemporânea, mesmo que não se conformem às normas de segurança, têm necessidade de mostrar publicamente e por sinais tangíveis, como no *Palais de Toquio*, em Paris, uma “atmosfera de risco”.

A situação é ainda mais complexa quando se trata de experimentações próprias do que normalmente se chama de “as artes da rua”. As municipalidades promovem festivais e tentam adotar os dispositivos de segurança necessários. Se as maneiras diferentes de utilizar o espaço urbano engendram os efeitos de uma “periculosidade”, esta última deve, por assim dizer, manter seu aspecto estético, aspecto que supõe que a pacificação patrimonial, representada pelos monumentos, seja momentaneamente perturbada por manifestações festivas que subvertem os hábitos de percepção dos cidadãos. Certas municipalidades têm, doravante, a tendência a recuperar o princípio desta ou daquela intervenção de um ou de diversos artistas, de transferir a responsabilidade de execução a sociedades especializadas, capazes de gerir os riscos incorridos com muito mais precisão. O projeto artístico é de alguma maneira comprado como um modelo, e sua realização efetiva se torna uma questão técnica ou política, bem controlada. Esse procedimento de delegação, que tem todas as possibilidades de se desenvolver no futuro, parece de fato incidir sobre o processo de criação propriamente dito.

Ainda é prematuro saber o que provocam as intervenções artísticas ou paisagísticas, tanto sobre as memórias coletivas quanto sobre as modalidades de percepção atual dos espaços acidentados. Vamos até o final de nossa interrogação: *como está o desenvolvimento contemporâneo de uma estética das paisagens acidentadas?* Nós já mencionamos como os arquitetos vêm sendo chamados para construir

memoriais, depois de explosões, acidentes, sinistros... O memorial, mesmo que possa ser uma obra magnífica, é uma solução simbólica oferecida à salvaguarda das memórias. O tratamento estético de um território acidentado, como o de Tchernobyl, por exemplo, é um outro caso; ele coloca a questão ética do papel desempenhado hoje pelo fenômeno da estetização do que foi uma terrível catástrofe. Mas o princípio da “reparação” é o mesmo: trata-se de preservar as memórias coletivas integrando-as em uma metamorfose estética do local.

A questão recorrente é esta: como, em um território acidentado, é possível para o artista ou para o paisagista preservar e metamorfosear o que foi o desastre propriamente dito? E esta pergunta não pode ser reduzida ao trabalho de luto, nem à de um dever de memória, ela supõe uma experiência particular de sublimação. Sabe-se muito bem, para retomar mais uma vez o exemplo de Tchernobyl (onde já se começou um trabalho de exposição com uma equipe de sociólogos e fotógrafos), que toda prática estética poderá ser julgada, de um ponto de vista político, como uma traição, uma vez que ela pode justificar a idéia de que é possível continuar a viver ali onde aconteceu o desastre que produziu a hecatombe. Assim, exige-se da criação artística ou paisagística que vá bem além da simples consumação de um papel terapêutico, que enfrente *as questões éticas e políticas colocadas à arte e à arquitetura no processo de estetização dos locais e do espaço.*

Com o tratamento estético dos territórios destruídos, impõem-se *modos de resistência à degradação e modos de preparação para a destruição.* Com efeito, artistas e arquitetos são instados, num prazo mais longo (é uma exigência do desenvolvimento durável), a prever a degradação do que eles concebem. Mas o fenômeno de degradação, de um ponto de vista muito geral, nos informa também sobre o estabelecimento atual de modelos de estética urbana. Em si, a degradação, se não acarretasse riscos humanos, poderia muito bem ser considerada como processo estético contemporâneo. No que diz respeito à categoria do efêmero, os artistas preferem tratar o autodesaparecimento ou a decomposição como se estivessem falando de produtos autodegradáveis. Uma das contradições dos discursos que são feitos

sobre a criação, sobre o projeto e sua concepção, poderia ser enunciada assim: de que maneira, hoje, o imperativo do “desenvolvimento durável” incide sobre os padrões de reflexão dos artistas e dos arquitetos que invocam “o vazio”, “o fractal”, “o efêmero”...? Existe uma clivagem entre a “estética bio-securitária” e a aventura de uma criação artística e arquitetônica que é buscada ao se tentar conciliar essa estética com idéias, referências, conceitos que poderiam perfeitamente ameaçá-la? Quanto à destruição, existem inúmeras situações nas quais, por um tempo determinado, construções, um território, são propostos aos artistas antes de se fazer “tabula rasa”. Esse gênero de experiência estética pode ser revelador, no contexto sociopolítico atual, de um certo *funcionalismo do efêmero*.

Em um plano mais teórico, esse processo de “reparação” exacerba, nos parece, nos espíritos dos artistas e dos arquitetos, a relação (que se tornou política) entre a ética e a estética. Os efeitos dessa exacerbação aparecem nos modos de legitimação intelectual dos artistas e dos arquitetos, em seus discursos como em seus escritos. Esses modos de legitimação (como chamá-los de outra maneira, hoje?) são reveladores de certos posicionamentos adotados pelos artistas e pelos arquitetos sobre o sentido dado por eles ao futuro da arte e da arquitetura. Para a arte, a modificação “ideológica” parece ser mais determinante: como pode o artista ser ao mesmo tempo “provocador” e “reparador”? E onde, para tentar ser as duas coisas, buscará ele os argumentos de sua ação criadora?

Os discursos sobre a “produção do elo e do lugar” consumada no espaço urbano pela arte e pela arquitetura estão mais ou menos saturados, eles desenvolveram apenas uma constatação – a da própria efetivação dessa ligação – com suas causas e seus efeitos. Ao escolher situações mais complexas, mais incertas, nós queremos mostrar como a arte e a arquitetura são chamadas a tratar socialmente e politicamente as conseqüências territoriais das metamorfoses das sociedades (decomposição de um território, destruição de um lugar...), ao mesmo tempo promovendo a própria metamorfose como imagem da criação para os tempos futuros. Se colocamos em ressonância com essa

hipotética finalidade os modos efêmeros de intervenção artística (artes da rua, por exemplo), é para mostrar como as metamorfoses estéticas são oferecidas à cidade como signos de sua sobrevivência cultural. Em outras palavras, se pudemos mostrar, nos anos passados, em que medida o papel da patrimonialização urbana teve um poder de pacificação quase mortífero (cf. nossa obra, *Espelho das Cidades*), podemos concluir que, provavelmente, as políticas públicas se vêem agora confrontadas com a necessidade de tratar, de um modo ativo, vivo, estético, o que está destinado a desaparecer, o que está aniquilado... ao mesmo tempo reinjetando na cidade um estímulo ao risco, simbolicamente representada pela arte efêmera.

Se os usos sociais e políticos da catástrofe já foram objeto de alguns estudos, não acontece o mesmo com o papel concedido à estética do espaço acidentado. As experiências artísticas que estão sendo realizadas (a fotografia particularmente) provocam, como seria de se esperar, reticências de ordem moral e política. Intervenções como essas são capazes de revelar as metamorfoses do território e as maneiras como elas são vividas pelos próprios habitantes? A estetização de um território destruído, de uma catástrofe, é mal aceita – como se ela desfigurasse a patrimonialização comemorativa. Contudo, ela parece tentar conciliar o que hoje se tornou uma virtude ética, o dever de memória e a reparação. Trata-se de uma vasta reconstrução mental, um *trompe l'œil*?

Notas

*Friches industrielles: zona industrial onde as atividades industriais foram encerradas, e o terreno foi inteiramente abandonado ou eventualmente conserva vestígios das instalações. (N. T.)

¹ Régine Robin, *Berlin Chantiers*, Stock, Paris 2001, pp. 363-364.

² Jochen Gerz, “Gerz, sous le pavé de la mémoire”, entrevista a Miriam Rosen, em *Libération*, 17 de março de 1992.

³ - cf. Hans Jonas* *Trompe l'œil*: estilo de criar a ilusão de objetos reais em relevo, mediante artifícios de perspectiva. (N.T.)





O urbano em movimento

Patrick Baudry

O centro é a preocupação de uma intervenção que se quer “limpadora”. A palavra me tinha sido dita por uma responsável política da cidade de Paris que usava, para explicar o andamento das obras, a imagem da concha do *escargot*. Etapa por etapa, bairro por bairro e *arrondissement* por *arrondissement* (do primeiro até o vigésimo) – ela apontava para mim seu indicador para me explicar melhor e fazia círculos com ele cada vez maiores, como se eu mesmo devesse ser modificado por sua magia –, a cidade seria progressivamente melhorada. Menos insegurança e mais conforto. Menos gente pronta a agressões (a não ser olfativas ou sonoras) e mais estética. O rolo compressor do bem, do bom e do belo agia, a se acreditar em tudo isso, obstinadamente e vitoriosamente. A cidade ameaçada seria, assim, salva.

A medicina da cidade central

O centro pretende ser hoje um local de encontro. A limpeza não basta para a unificação da cidade. É necessário ainda que agregue, atraia e, portanto, que reúna, dos quatro cantos do mundo, todos os membros e uma mesma sociedade. A “re-centração” é a palavra-chave das cenografias urbanas¹. Tratar-se-ia de reencontrar o equilíbrio, de regenerar o *socius*, pois, descobriu-se, a cidade não é somente um local onde as pessoas vivem, mas a própria sociedade, enraizada dentro de sua história, assim como sempre, em construção. Assim, é preciso saber antecipar. Prever, e não somente planejar, se torna tão mais urgente pelo fato do futuro ser incerto e do presente não escapar apenas por sua fugacidade, mas devido à incerteza de um futuro que o contamina. Compreende-se, pois, que é preciso se voltar na direção de um passado seguro, “imemorial”, para encontrar diretrizes. Mesmo assim, isto não bastaria. O político poderia ter o cuidado de deixar a marca de sua grandeza mandando construir uma obra ou um monumento. Eventualmente, seria preciso que um artista se encarregasse de marcar na pedra a passagem do grande homem e sustentar por meio de um gesto decisivo (que fosse ousado e inovador) o dever de memória. O papel do político é, com freqüência, o de colocar sua marca sobre o território, e isto supõe que ele realize materialmente sua marcação. É preciso, para definir sua identidade, marcar limites, situar fronteiras. Sobre a almofada violeta, a tesoura dourada é entregue ao homem importante que, cingido de *bleu blanc rouge*, corta a corda ou a faixa e abre o espaço novo que aumenta o capital do construído. O político, na sua missão construtora, terá podido também encenar sua imagem operária: a “primeira pedra” o obriga a manejar a colher de pedreiro e talvez a vestir o uniforme de canteiro de obras. É com um capacete de segurança que o Senhor Prefeito mostra o cuidado que tem com seus concidadãos. Hoje em dia, esta situação se generaliza. O político quer “tratar” a cidade como o médico trata um paciente. O tratamento é curativo mas também preventivo. Trata-se de antecipar o futuro das grandes cidades que têm vocação de pólos europeus e internacionais. Não basta mais mostra-se em um lugar ou figurar em uma ocasião. Permanentemente, o político dá remédios ao

elo social e cuida do “corpo urbano”. Mas é sobretudo pelo centro que é preciso atacar o problema e encontrar sua solução. Sem agregação, nada de unidade nem coerência, portanto nem de sentido, segurança ou até de sociedade. “Tudo se sustenta”. A idéia mestra é a de uma totalidade que não pode se aproximar logicamente a não ser por processos de totalizações.

Uma política de eventos permite notadamente a reunião concidadã. O esporte desempenha assim um papel de relevo. Seria preciso ser um mau francês para não amar o estádio – sempre o círculo – e os jogos que restauram (ainda a regeneração) uma fraternidade aliada por intermédio de valores de excelência e de ajuda mútua veiculada fisicamente pelos esportes. Em posição de sentido, como os militares a serviço da nação, para escutar o hino nacional, eles evoluem em uniformes realçados por marcas de grandes empresas. A “França vitoriosa” é encarnada pelos campeões. Mais depressa, mais alto, mais forte, como recomendava o Barão Pierre de Coubertin, retomando a divisa romana *citius, altius, fortius* – tal é o programa corporal dos heróis. E compreende-se o propósito do Presidente da República ao se mostrar nos vestiários da equipe da França vestido com uniforme de jogador de futebol quando a urgência é de reforço da unidade republicana. Não se falou da maravilhosa reconciliação do povo da França em um momento de vibração generalizada? As ruas estavam cheias de mulheres e homens cujos corações batiam em uníssono. O país mostrava seus talentos unificando as competências de cada um: pretos, brancos e descendentes de árabes podiam juntos expressar uma alegria comum. Que a sociedade se torne novamente coesa através da comunidade cidadã – é esta a maravilha do resultado. As idéias de sociedade e de comunidade teriam sido excessivamente opostas, como se devessem se excluir por princípio. A comunidade generalizada é a sociedade de novo coesa. Espíritos mal humorados falarão de dopagem, de corrupção, de trapaças diversas. Ainda assim, um chute pode ser magistral e a velocidade esportiva é uma maneira de dopar os valores franceses.

Os eventos podem necessitar menos câmeras e entusiasmo. Um grande piquenique, uma festa no rio, como a da música, são tidos como

aglutinadores e capazes, pelo movimento de contatos coletivos, de restaurar o sentimento de estar junto. O estar junto suporia sempre o comunitário, um sentimento selvagem de tribo, a expressão mais ou menos apoiada de uma efervescência. O romantismo que marca, em parte, a sociologia de Durkheim, pode, assim, ser retomado numa lógica que exalta a felicidade do “corpo coletivo”. Ele seria esse suplemento de alma, esse retorno religioso em suas dimensões deliciosamente bárbaras e civilizadas ao mesmo tempo.

Desçamos ainda um pouco mais: a mais simples feira de domingo, ao longo do Garonne, pode ser a ocasião de “juntar a cidade”. As pessoas se esbarram, se falam, comem os mesmos pratos diante do mesmo céu. Um horizonte comum se redesenha diante de indivíduos que não têm outra sede senão a de se encontrar no movimento que os reúne. Diríamos que a divisão da sociedade diminui uma vez que a mistura se opera. São grupos que passam diante das barracas instaladas pelos queijeiros. A produção caseira está ali naqueles cavaletes. A sociedade plenamente realizada se encontra nesse local onde se diz que “Bordeaux agita”. O futuro, mesmo que incerto, porém controlado por um *management* que se preocupa com ele, é percebido nos movimentos do rio para o qual flui o oceano que reúne o local agradável à internacionalização das culturas. A própria natureza do lugar incita às “re-fundações”. Não é se obrigando a deveres patriotas, mas, sim, a partir do prazer que experimenta, que o indivíduo participa e se solidariza. A cidade central teria também como efeito benfazejo ajudar o indivíduo a se centrar de novo, a reencontrar suas referências. Assim, o corpo da cidade deve “compreender” o corpo do habitante. Sua unidade própria participa da mesma unificação social.

Poderíamos prosseguir indefinidamente (para sustá-lo ou para prolongá-lo) com esse discurso, que seria evidentemente consensual. Ciências humanas, mídias, políticas, parecem maciçamente entrar em acordo para reconhecer seu poder de convicção. Quer sua razão seja mostrada, quer se critiquem seus argumentos, seria preciso se reportar à sua lógica. Mas, provavelmente é mais necessário mostrar que, a despeito da reunião de especialistas que estimula, o mundo que surge não corresponde de ponta à ponta ao que estava sendo planejado.

Duas imagens

Na capa de uma obra coletiva², duas fotografias são apresentadas. A primeira teria resultado de um olhar sobre a desolação de lugares sem alma gerados por uma expansão urbana. A segunda seria a evocação da sociedade harmoniosa, bela de se olhar, que estaríamos em vias de perder se nos “re-centrarmos”. De um lado o mal, do outro o bem. Aqui a doença, ali a saúde. É assim, ao menos, o que estas ilustrações de uma capa de livro podem ser interpretadas: tudo se passa como se a fotografia do alto, que mostra os confins de um mundo urbano, estragasse com sua presença o prazer de olhar o quadro artístico da Bordeaux de antigamente.

A fotografia mostra cascalhos, ervas daninhas, arcadas de ferro sem utilidade (não servem de entrada de um estacionamento nem de trave para futebol), postes de iluminação que não servem sequer para demarcar a via expressa dos automóveis, e um resto de construção em chapa de ferro, que abriga não se sabe o quê. Um terreno baldio poderia ter mais unidade ou sentido. Algum tipo de bordel execrável poderia ter mais encanto. Aqui, parece que estamos diante de um estacionamento abandonado e tornado inutilizável. Compreende-se facilmente: a fotografia foi tirada em uma zona “peri-urbana”, enquadrando suas vizinhanças sem ornamentos. Ela mostra o que o habitante das grandes aglomerações conhece dos cenários antiestéticos das proximidades das zonas comerciais.

O quadro mostra a Bordeaux do começo do século XIX. Vêem-se o rio Garonne, barcos de pescadores, homens trabalhando nas margens, mas também uma sociedade burguesa passeando de vestido branco ou chapéu-coco, sem que essa justaposição da elegância e do trabalho, da ociosidade e dos esforços físicos dê a impressão de uma sociedade fraturada ou conflituosa. Muito ao contrário, predomina um sentimento de harmonia. Uma impressão de convívio é o que está sendo exibido. Reina uma felicidade compartilhada: a de estar junto em um mundo que reúne todos seus elementos. Compreende-se também que essa atmosfera pacífica seja a garantia de uma sociedade de progresso e de prosperidade.

Esse quadro é o de Pierre Lacour. Está exposto no Museu de Belas Artes de Bordeaux. Data de 1804. Intitula-se “Vista de uma parte do porto e dos cais de Bordeaux, dito dos Chartons e de Bacalan”. Pierre Lacour não pintou sua época, como se poderia crer. Ele executou uma encomenda política. Era preciso inscrever nas memórias futuras a lembrança de um mundo exemplar, no qual a paz social estivesse de acordo com o dinamismo econômico. Mas a cena que o quadro mostra simplesmente jamais existiu. A fotografia foi realizada por Jean-Louis Garnell. Ela faz parte de uma série intitulada “aglomeração de Bordeaux”. A associação *Arc-en-Rêve* a havia encomendado. Foi exposta no âmbito da exposição “Mutações” organizada no *Entrepôt Lainé* em 2000. Jean-Louis Garnell já tinha feito um trabalho para a Datar sobre paisagens urbanas parecidas com o que mostra a fotografia.

Talvez se possa dizer que, mesmo sendo essa imagem a obra de um artista e não de um ilustre desconhecido, ela é, ainda assim, de uma feiúra incontestável. Não estamos, aliás, habituados a conhecer essa inclinação própria dos artistas contemporâneos que os leva a mostrar o sujo, ou até mesmo o repugnante? É, pois, no âmbito de uma estética do pavoroso que é preciso classificar essa foto, e é preciso compreender a mensagem como sendo a de um contestador? Garnell estaria querendo botar diante de nossos olhos o horror da sociedade mercantil que suja o planeta e provoca a desolação do ser? Pode-se bem imaginar que essa intenção governe o enquadramento da fotografia. E que o sentimento de vazio e de incompreensão – temos dificuldade de ver o que vemos, porque sequer sabemos o que é preciso ver – seja o objetivo buscado. Ou, então, seria o caso de compreender que se trata de desvio ou ironia. Quando se pede ao artista para mostrar paisagens, este se dedicaria a fotografar lugares-lixo – de resto, como qualquer pessoa poderia fazê-lo com uma máquina fotográfica descartável.

O periurbano não seria a gangrena das cidades? Uma ameaça exterior parece fotografada por Garnell, como se o inabitável, por enquanto relegado aos limites das cidades, pudesse penetrá-las. Uma podridão estaria cercando o espaço civilizado e seria capaz de carcomê-lo. Então, seria preciso compreender que a obra de restauração, que o

restabelecimento das fachadas ou o esforço paisagístico no interior das cidades, lutam continuamente contra uma ação deletéria, que não conseguimos acreditar que seja apenas externa ao “corpo social”. Garnell estaria nos mostrando, pois, muito concretamente, contra o quê se organiza a preservação dos centros das cidades. Uma continuidade precisaria ser mantida contra o desmantelamento ou a desagregação, e a fotografia de um pedaço da cidade mostra que o perigo se situa em seu próprio seio.

Mas, é necessário de fato crer que a fotografia é feia? É preciso concluir – porque o olho não constrói imediatamente diante dele uma bela imagem a partir do que lhe é mostrado – que a desordem é mais forte. Outra questão: não se poderia achar que a bonita pintura de Pierre Lacour é, à sua maneira, de uma particular feiúra? Não seria possível criticar a imagem da sociedade harmoniosa, simplesmente pelo fato de ela jamais ter existido. Não é a mentira que se deve depreciar. É a própria estética da pintura caprichada que pode parecer de mau gosto.

A questão do urbano

As palavras nos armam ciladas. Se falamos de descontinuidade em oposição à continuidade de uma cidade monobloco, damos a entender que a desorganização leva a melhor. E se queremos dizer que essa desorganização não é desorganizada, então a organização e a continuidade reaparecem. Se falamos de urbano e não de cidade, utilizamos uma palavra que soa mal, que não pertence a nenhum uso nas maneiras de falar, e podemos dar a impressão de reconduzir simplificações binárias (o urbano *versus* a cidade) ou um certo historicismo (o urbano depois da cidade). Entretanto, compreende-se que Maïté Clavel tenha razão ao intitular sua obra *Sociologie de l'urbain*³ [Sociologia do urbano] e não “da cidade”. As políticas ditas urbanas são de fato, no essencial, políticas da cidade. É, como foi dito mais acima, a partir do centro (e portanto do centro da cidade) que o vínculo social, que a unidade cidadã, que a estética de estar junto, deveriam ser reparadas, reafirmadas, revitalizadas. Mas é, contudo, um outro mundo que não o da cidade *stricto sensu* que é preciso levar em conta.



De resto, tudo parece ser como se a cidade, nesse retorno ao que lhe dá fundamento, nesse reflexo de revitalização de seus próprios valores, pudesse se limitar apenas a seu centro ou a suas centralidades. Curiosamente, essa reexibição de forças vivas articulando o passado fabuloso e o futuro promissor reduz o território a alguns lugares principais. Ora, a “Bordeaux que agita”, bem como a que não agitaria mais (por não ter recebido um cuidado particular), são urbanas. Não é a cidade que dá conta do urbano, mas é o urbano que atravessa a cidade, apesar de que ela não o contenha.

A experiência da habitação urbana se traduz na linguagem quando, hoje, nos perguntamos se em Bordeaux moramos em Bordeaux. Em relação a Paris uma pergunta quase idêntica pode ser feita: “Você mora em Paris mesmo?” E a resposta evoca perfeitamente o fechamento, de que falei mais acima, quando for a seguinte: “Sim, na Paris *intra-muros*”*. Tem-se direito a Paris não morando nela, não se situando “entre seus muros”, como por exemplo se o endereço onde se recebe a correspondência fosse, por exemplo, Neuilly*. Os bairros residenciais luxuosos não se distinguem como duvidosas periferias mas, sim, como exterioridades de distinção. Não há necessidade de se estar dentro da cidade, pois quem está no alto da hierarquia social não escapa de seu interior. Em Bordeaux, o bairro Cauderan tem também esse status. Não se poderia aplicar-lhe o qualificativo “ofensivo” de periferia. Mas, ao longo das três últimas décadas⁴, foi o conjunto da periferia bordelesa que se tornou Bordeaux. “Bordeaux mesmo” (como se diz “Paris mesmo”) se reduz ao “centro de Bordeaux”, como se a verdadeira Paris não fosse mais do que “Paris centro”. Em Bordeaux, portanto, onde se mora? Pode-se morar “Bordeaux centro” ou em “Bordeaux aglomeração”. Pode-se morar na comunidade urbana de Bordeaux, mas também fora dela, e se dizer ainda bordelês. Em suma, a identidade não se altera mas se diversifica, ao se desterritorializar. O fato mais notável é que o bordelês do segundo ou do terceiro “círculo” pode se definir como tal sem jamais pôs os pés em “Bordeaux mesmo”. Em suma, o centro não funciona mais como atratividade, salvo em momentos episódicos, acontecimentos que pontuam o mundo urbano mais do que propriamente pertencem à uma lógica de cidade.

Henri Lefebvre em muitas de suas obras empregou a palavra “urbano” para mostrar suas múltiplas facetas. Citemos aqui *Espace et politique*, onde ele escreve: “Assim se forma este novo conceito: o urbano. É preciso distingui-lo bem da cidade. O urbano se distingue da cidade precisamente porque aparece e se manifesta durante a explosão da cidade [...]”⁵ Mais adiante ele escreve:

O urbano, essa virtualidade em marcha, essa potencialidade que já se realiza, constitui um campo cego para os que se atêm a uma racionalidade já ultrapassada, e assim se arriscam a consolidar o que se opõe à sociedade urbana, o que a nega e destrói durante o próprio processo que a cria, a saber, a segregação generalizada, a separação, no território, de todos os elementos e aspectos da prática social, dissociados uns dos outros e reagrupados por decisões políticas no seio de um espaço homogêneo⁶.

O urbano não se instala nas periferias das cidades. Ele não se situa em locais que poderiam ser designados como não-cidades. Trata-se essencialmente de uma nova relação com a cidade e, mais generalizadamente, com o espaço no qual a própria cidade não tem mais o monopólio legítimo da territorialidade. Para dizer de uma outra maneira, a desterritorialização mencionada mais acima nada tem de catastrófica. Sempre se poderá dizer que a urgência da cidade é de reunir e que é preciso estar na posição social do abastado para desprezar segregações e exclusões. Mas é a cidade que hierarquiza e que exclui. É a cidade, apesar das intenções declaradas ou da conversa fiada dos especialistas, que bane, que fixa e designa a não-residência. Não se pode, portanto, fechar os olhos sobre os conjuntos habitacionais que são relegados. Não se pode ignorar desigualdades substituindo uma pretensa poética do urbano por uma política do centro para re-encantar a cidade. O urbano não é um lugar. Não é a cidade aumentada (a dita “aglomeração”), a cidade ultrapassada, informe ou indigesta. É porque nos impacientamos com a coerência, porque queremos nos ater ao lugar e à totalidade, porque pensamos a estética como reunião de sentimentos e comunidade de emoções, que o urbano parece incoerente, “desgarrado” e, bem entendido, de uma assustadora feiúra, a qual provaria sua doença (possivelmente contagiosa).

Mas é uma pergunta que tem de ser feita aos que querem tomar a defesa dos deserdados: eles não começam decidindo que certas pessoas não são nada, para depois se interessar pelo que elas deveriam se tornar? Esse olhar zoologista e essa preocupação colonial – esse apetite que é também de reterritorialização – se reencontram no uso que convém fazer dos ditos “não-lugares”... O não-lugar parece conceitualmente provar que a localização está em situação de risco. Esta expressão, permanentemente retomada num catastrofismo de bom tom, imbui-se secretamente do projeto da reconstrução e da reunificação. O “não-lugar” serve, com efeito, à lógica do lugar: ele é o “acidente” que justifica a intervenção “urbana”. Henri-Pierre Jeudy o diz bem:

Os lugares indeterminados – como as *friches industrielles*, as docas [...] – tornam-se lugares referenciais. O não-lugar é a garantia simbólica universal do lugar. Ele devia designar o território sem nome, sem identidade, ele se torna por excelência o ornamento do desenvolvimento cultural⁷.

Segundo uma visão simplificada da questão identitária, o que não tem identidade não existiria. De fato, para ter acesso à identidade, seria preciso estar definido e identificado (o que é, para dizer aqui muito rapidamente, exatamente o contrário da problemática da identidade em psicanálise, por exemplo). Portanto, em vez de ir se preocupar com os não-lugares (o que se dizia das estações de trem do começo do último século?, agora que elas se tornaram por vezes monumentos e fazem parte de um imaginário), seria melhor alarmar-se com a pretensão de sobrecarregar o território, de cobrir todas as suas brechas.

Aqui pode se situar a ambigüidade da fotografia de Jean-Louis Garnell. Ela serve para mostrar que o feio tem também seus encantos e que é preciso “re-estetizá-lo”? Trata-se de dizer que o mau terreno baldio tem tanto valor artístico quanto um bonito jardim ou uma catedral? Que é preciso concluir que há uma espécie de equivalência de signos, uma equalização de não-lugares com os lugares? Pode-se pensar em vez disso que a força daquela fotografia está no fato dela situar um momento urbano sem recorrer a uma qualificação positiva ou negativa, e o fato

— | |

dela dispensar quem a olha da obrigação de classificar a imagem em uma etiqueta esperada. Para dizer de uma outra maneira, é um inesperado que lhe dá seu poder. Pode-se olhá-la compreendendo que ela evoca a ociosidade, o abandono. Pode-se ver nela, de forma bem diferente, que o mundo não se limita à habitabilidade⁸. E compreender, a propósito do olhar, que a dificuldade de ver o que é preciso ver não é um problema para o qual seria necessário mais clareza na “definição”, encontrar a solução.

A fotografia de Garnell tem ao mesmo tempo algo de clichê (exatamente como eram vistos os locais desertos, os lugares abandonados, ou as “zonas”, como se dizia antigamente⁹) e de experiência de um mundo urbano que não está localizado apenas nesses estereótipos. Em suma, é preciso não reservar o que mostra Garnell apenas aos lugares (ou não-lugares) onde a fotografia foi tirada. Henri Lefebvre dizia-o bem:

O caráter desértico, abandonado, das periferias urbanas é revelador; o que ele revela, para descobri-lo e dizê-lo, é preciso ler. A leitura dos espaços urbanos, periféricos ou centrais, não se faz somente sobre os mapas, construindo um código abstrato; é uma leitura sintomática por excelência, e não literal¹⁰.

Essencialmente, Lefebvre chamava atenção, não para a desolação, mas para tempos e espaços que se tornam, dizia ele, “diferenciais”. “Redes e fluxos extremamente diferentes se superpõem e se acavalam”, escrevia ele¹¹.

A política tradicional da cidade desejava um corpo são em um espaço tornado seguro. Mas as pessoas flanam, ficam à deriva, inventam seus percursos, em lugares que lhes são arrumados como em suas casas. Elas não caminham exatamente em linha reta, mas vão aleatoriamente. O urbano tem a ver com esse aleatório que a ordenação pretenderia esconder ou até estetizar, para fazer dela uma feliz exceção à regra. É o que, no Brasil, a *ginga*, um jogo de cintura, caracteriza os modos de andar. O corpo do *favelado* não é monobloco, ele não vai em linha reta para o seu objetivo. Paola Berenstein Jacques¹² mostra que o corpo

dançante do favelado põe em movimento sua história e encontra no caminho a aventura de um mundo labiríntico e fragmentado. Essa aventura comum não caracteriza também, em outros lugares que não o Rio ou Salvador, os itinerários cotidianos? Os que são consumados ao andar. Também os que são realizados ao se permanecer imóvel. Sobretudo, Paola Berenstein Jacques nos faz compreender que o que nos ensinam a temer – o labirinto que abafa, o fragmento que isola – não existe como tal a não ser para o pensamento totalitário imposto por sua realidade arquitetônica.

Notas

¹ Lilian Fessler-Vaz em “A “culturalização” do planejamento e da cidade” in Cadernos PPG-AU “Territórios urbanos e políticas culturais”, número especial, ano II, 2004, p. 34, sublinha bem a inflação de palavras começando por “re”.:renovação, revitalização, reabilitação, requalificação, regeneração, entre outras.” Ela mostra que” a utilização da cultura como instrumento de revitalização urbana faz parte de um processo bem mais amplo de utilização da cultura como instrumento de desenvolvimento econômico” (p. 32). Na mesma página, ela esclarece que “certas zonas são privilegiadas nesses processos de renovação urbana, como os centros históricos, as áreas centrais e os vazios urbanos que resultam do processo de desindustrialização – antigas zonas portuárias, ferroviárias e industriais”.

² Ver Patrick Baudry e Thierry Paquot (textos reunidos por), *L’Urbain et ses imaginaires*, Pessac, Maison des Sciences de l’Homme d’Aquitaine, 2003.

³ Ver Maité Clavel, *Sociologie de l’urbain*, Paris, Economica, 2002, p. 35. Em seu artigo “Pour une recherche sur les pratiques des périurbains”, publicado em Communications, “Manières d’habiter”, no. 73, 2002, p. 205, ela escreve: “O urbano, de qualificativo expandiu-se até substantivo e dá conta da cidade tal como ela se tornou.” *Paris intra-muros: a cidade limitada pelo Boulevard périphérique, construído sobre as ruínas das antigas muralhas. (N. T.)*Neuilly: cidade vizinha, antiga parte da aglomeração parisiense. (N.T.)

⁴ Ver Jean Dumas, *Bordeaux ville paradoxalle*, Pessac, Maison des Sciences de l’Homme d’Aquitaine, 2000, p. 134 e 251.

⁵ Henri Lefebvre, *Espace et politique* (1972), Paris, Economica, 2000, p. 76.

⁶ Idem, p. 80.

⁷ Henri-Pierre Jeudy, *Espelho das Cidades*, Rio de Janeiro, Editora Casa da Palavra, 2005: “Querer definir o que há de potencial na configuração territorial implica em negar que um espaço urbano seja também a expressão de uma

“aliança de contrários”, pois a coerência não é o único fruto de uma resolução das contradições próprias às metamorfoses da cidade.”

⁸ Ver Patrick Baudry, *Violences invisibles*, Bègles, Editions du Passant, 2004, p. 133.

⁹ “Entre St-Ouen et Clignancourt, J’ai vécu mes premières amours, Sur la zone”, cantava Edith Piaf. A “zona” era então um terreno vazio entre bairros, um espaço de jogos para crianças mas também para os que se tornam grandes. Hoje a zona remete mais ao movimento, à travessia sem direção precisa e sobretudo predefinida: por isso a expressão “cortar a zona”, como emprega Alain Souchon, por exemplo.

¹⁰ Henri Lefebvre, *Ibidem*, p. 78 e 79.

¹¹ *Ibid*, p. 79. É de parte desses acavalamentos e superposições que dão conta as contribuições de Aurélie Chêne e Laetitia Devel.

¹² Ver Paola Berenstein Jacques, *Estética da Ginga*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.





Acumulação primitiva de capital simbólico: sob a inspiração do Rio de Janeiro

Ana Clara Torres Ribeiro

*A única teoria do conhecimento que pode ser válida hoje é
a que se funda sobre essa verdade da microfísica: o
experimentador faz parte do sistema experimental*
Jean-Paul Sartre

A singularidade do lugar

Como afirma Alain Badiou (1994), não se pensa da mesma forma em todos os lugares. Os lugares inspiram conceitos, demandam interpretação e oferecem temas à reflexão. É desta forma que a cidade do Rio de Janeiro comparece neste texto, isto é, assumida como experiência vivida, laboratório informal e principal fonte de inspiração na reflexão de tendências recentes do capitalismo. Para quem experimenta diariamente uma cidade, existem sintomas, indícios, mudanças comportamentais e notícias dispersas que sinalizam os sentidos da transformação social, ainda que estes sentidos só possam ser apreendidos através da formulação de hipóteses incompletas. O tratamento destas hipóteses, que reúnem desiguais facetas da vida urbana, exige que o discurso analítico assuma um caráter tentativo, fortemente apoiado na intuição.



Hoje, esse tipo de discurso é mais urgente, pelas formas assumidas pelo capitalismo nos países periféricos. Nestes países, que não comandam a economia na escala mundial, a mudança acontece de maneira mais rápida e descontrolada (SANTOS, 1993), destruindo elementos da ordem urbana e criando uma espécie de efervescência nas cidades dotadas de características excepcionais. A cidade do Rio de Janeiro, por ter abrigado a corte portuguesa e ter sido a capital política do país durante um longo período histórico, possui estas características, reunidas numa localização geográfica extraordinária. A cidade apresenta, portanto, elevada densidade simbólica, amplificada pelo abrigo de funções culturais relevantes e pela difusão de imagens-sínteses que permitiram o reconhecimento de sua raridade (RIBEIRO, 1996). São algumas destas imagens-sínteses: Rio – capital cultural, Rio – cidade aberta, cosmopolita. Estas representações – somadas a outras relacionadas à falta de regras na vida diária e à exposição do corpo e da sensualidade – fazem da cidade um “nó” propício ao funcionamento das redes de atividades econômicas e formas de cooperação da modernidade tardia.

A cidade cosmopolita, a cidade aberta, a cidade cenário tem sido adaptada a arranjos econômicos que se apropriam de acúmulos simbólicos desigualmente distribuídos na paisagem. Estes acúmulos resultam de investimentos culturais pretéritos, da consolidação de hábitos, da inventividade popular e da produção artística com reconhecimento internacional. Áreas da cidade, monumentos naturais e artificiais, corpos e gestos transformam-se em focos (ou nichos) da acumulação primitiva de capital simbólico. A apropriação do passado acontece de forma mais ou menos sutil, envolvendo desde a adoção de espaços públicos por empresas privadas até processos, mais diretos e violentos, de controle do patrimônio coletivo, como exemplificam: a segurança privada, nas praias da cidade, a serviço de redes hoteleiras; os negócios particulares criados em equipamentos culturais mantidos com recursos públicos ou, ainda, as práticas esportivas que determinam os usos de bens naturais com elevada veiculação na mídia internacional.

Sem dúvida, a operação mercantil em torno do carnaval do Rio de Janeiro oferece o melhor exemplo de acumulação primitiva de capital

simbólico. O carnaval do Rio já era um grande espetáculo antes que a espetacularização se transformasse em diretriz da nova gestão urbana (JACQUES, 2004). Da mesma forma, a exposição do corpo e a proximidade com a natureza já pautavam a imprensa e os hábitos antes que o império da imagem fosse nutrido pela nudez ou pela ecologia. A história da cidade guarda, assim, pouquíssima relação com Barcelona ou Curitiba, estas cidades paradigmáticas do planejamento urbano da modernidade tardia. Muito mais do que estas cidades, o Rio de Janeiro oferece uma instigante oportunidade de reflexão crítica da manipulação mercantil de capital simbólico. O carnaval oficial do Rio transformou-se, nas últimas décadas, numa promoção corporativa que verticaliza atividades econômicas. O carnaval corporativo, que não esgota a festa, associa a história popular do samba à mídia, a empresas do mercado globalizado e a celebridades (ricos e famosos). Num mundo capitaneado pela aliança entre capital financeiro e capital simbólico, o Rio de Janeiro oferece-se como estudo de caso para a observação de tendências que se reproduzem, com menor intensidade, noutras metrópoles periféricas.

Acumulação primitiva de capital simbólico

São muitos os processos associados à acumulação primitiva de capital simbólico. Estes processos demonstram a existência de uma sólida articulação entre: internacionalização de áreas da cidade; criação de barreiras ao interclassismo e aumento da desigualdade social. A ação estratégica dirigida a este tipo de acumulação envolve a apropriação da vida espontânea do lugar, através de sua reificação e espetacularização, e do patrimônio histórico (SILVEIRA, 2004). Depende, assim, de práticas promocionais (RIBEIRO, 1995) que, ao serem altamente seletivas, permitem a mercadorização da cultura e o domínio, ainda que circunstancial, de práticas sociais e memórias coletivas. As ações que visam a acumulação primitiva de capital simbólico interferem na leitura do espaço herdado e no imaginário urbano, impedindo a presença popular em áreas escolhidas para abrigo da frente transescalar de atividades que alimentam o mercado globalizado.



Nessas áreas, o protesto é admitido; porém, desde que mobilize as classes média e alta – como as bandeiras globais ou as inovações comportamentais. Assim, é implicitamente recusado, nestas áreas, o protesto contra a violência sofrida pelos mais pobres ou as mobilizações por melhores condições de vida. Em verdade, mudanças no imaginário urbano constróem um mapa da cidade confeccionado sob a influência do código da nova gestão urbana. Este código, com o apoio da mídia, constroi o consenso que filtra as ações admissíveis em cada área da cidade. Em realidade, este consenso poderia ser melhor denominado de pacto de conveniência, pois permite, para alguns, a mobilidade social ascendente e a projeção internacional. Este é um pacto “pós-político” que inclui ambições eleitorais mas, renega a concreta disputa de projetos alternativos para a cidade.

As inovações tecnológicas, que permitiram aos países centrais a superação da crise econômica iniciada nos anos 70, valorizaram o capital simbólico. Basta observar, nesta direção, o poder conquistado pela mídia e o dinamismo do denominado mundo *fashion*. O capital simbólico ganhou grande autonomia nos circuitos da acumulação, dada a importância da informação, transformada em imagem, na realização do lucro. A força do capital simbólico manifesta-se na inclusão da cultura na valorização de investimentos econômicos; no crescimento do número de firmas dedicadas ao *marketing*; na expansão dos serviços relacionados à embalagem imagética de produtos; na venda de estilos de vida nos circuitos mais avançados do consumo; na ênfase na aparência frente a outros elementos, menos evidentes, das identidades sociais; na produção monitorada do corpo pelos novos serviços; na espetacularização de áreas urbanas, em conexão com metas da indústria cultural (espaços culturais, centros de exposição, promoção de eventos com grande capacidade de atração de consumidores). As novas tecnologias e o excesso de informação parecem ter gerado, ao mesmo tempo, a adesão ao produtivismo e a acelerada disputa de acervos simbólicos.

O domínio do meio geográfico criado pelas tecnologias de informação e comunicação permite às empresas que atuam na esfera simbólica crescente poder na divisão intracapitalista do lucro. Afinal, aqueles que

detém o controle da esfera simbólica responsabilizam-se pela condensação, num determinado tempo e lugar, de uma complexa e mutante constelação de iniciativas empresariais, fatores de produção e formas de trabalho. Na atualidade, a influência do capital simbólico não decorre apenas da sua capacidade de dirigir o consumo mas, também, de sua capacidade de organizar uma produção instável, realizada em fronteiras indefinidas. Mudanças nas formas de produzir e consumir, estimuladas pelo capital financeiro, alargaram a arena da produção e geraram incerteza. O controle da incerteza, que é indispensável a todas as frações capitalistas, exige a criação de imagens compartilhadas do futuro próximo, orientadoras da cooperação entre firmas e, por conseguinte, canalizadoras dos investimentos que asseguram a realização do lucro global.

Convém enfatizar que é de parcela desse lucro que alguns difusores da nova gestão urbana afirmam que podem ser obtidos os recursos necessários à sobrevivência das grandes cidades periféricas (BORJA; CASTELLS, 1998). Porém, acreditar na generalização desta possibilidade significaria ignorar que a competitividade entre lugares constitui um dos principais motores da acumulação. A dialética construção – destruição, que caracteriza o capitalismo, assume outras características com o empresariamento da esfera simbólica: imagens são construídas, consumidas e destruídas, numa permanente (des)territorialização da cidade especulativa que produz lucro, prestígio e poder. A nova posição ocupada pelo consumo, como sabemos, não subordinou a produção às necessidades do consumidor mas, sim, ampliou a intervenção das empresas privadas na administração da cidade e na psicoesfera dos lugares (SANTOS, 1996). Diferentemente do “espírito do lugar” ou do “gênio do lugar”, a psicoesfera, para Milton Santos, relaciona-se à tecnoesfera, aos sistemas de engenharia que modificam as bases técnicas das atividades econômicas e da ação social. A psicoesfera, elaborada por agentes que controlam a informação, facilita a culturalização do planejamento urbano (VAZ, 2004) e a apropriação privada de acúmulos simbólicos criados ao longo da história dos lugares.

Eventos, espetáculos e lucro

São exigências atuais da acumulação urbana: inovar ininterruptamente; desvelar acervos de espiritualidade, como indicam a literatura de auto-ajuda e os eventos esotéricos; gerar híbridos culturais surpreendentes; buscar originalidade e oferecê-la a consumidores ávidos por experiências excitantes; descobrir talentos em lugares inesperados, ampliando o valor da nova revelação. Através do aumento da competitividade (SANTOS, 2000) – entre lugares, firmas, grupos sociais e indivíduos – cria-se o produtivismo urbano, que viabiliza a simbiose entre lucro e prestígio. Nesta conjuntura, os administradores locais são estimulados a oferecer a cultura urbana e o patrimônio histórico para o mercado, ainda que esta oferta seja ocultada por discursos eruditos que afirmam a sua inspiração em promissoras experiências estrangeiras. Legitimada através de noções neutras, do tipo parcerias público-privadas, a ação considerada eficaz permite a fragmentação do espaço urbano, através da criação de barreiras sociais visíveis e invisíveis, e a implementação de políticas públicas que geram intolerância e interrompem o diálogo interclassista espontâneo. Cabe salientar, neste momento, que este diálogo, agora enfraquecido, constitui um dos elementos mais relevantes da singularidade do Rio de Janeiro, como demonstra a riqueza da música criada na cidade.

Os mega espetáculos organizam a absorção lucrativa da efervescência urbana. A natureza simbólica desta efervescência transparece, por exemplo, na transformação da roupa e do corpo em produtos raros ou obras de arte. Através dos mega espetáculos, são definidas frentes transescalares de trabalho que unificam, por um curto intervalo de tempo, o trabalho do artesão, a fé do líder religioso ou o talento do cantor popular às agências de viagens, às lentes dos fotógrafos mais famosos, às passarelas da moda e, por último, aos centros financeiros da economia globalizada. Recorde-se, nesta direção, os trajes de inspiração afegã exibidos, há pouco tempo, nas passarelas das cidades globais ou a mandala de areia jogada ao mar ao término de sua exibição nas ramblas de Barcelona, durante o Fórum Cultural Mundial de 2004. A transitoriedade e o *bric-a-brac* cultural caracterizam as feiras mundiais da atualidade, abrigadas nas transparentes superfícies da arquitetura de

griffe. Estas feiras substituíram as feiras do período de hegemonia do capital industrial, assim como, os imperadores, os reis e os cientistas foram substituídos por celebridades do mundo globalizado.

Para a realização bem sucedida dessas feiras, a cidade é transformada em vitrine e em fábrica de bens e serviços de consumo imediato. Vende-se cultura, traduzida na presença de artistas e intelectuais famosos; em símbolos de campanhas politicamente corretas; na bênção de sacerdotes de religiões desconhecidas e em experimentos das últimas inovações técnicas. Estas condições da acumulação urbana contemporânea explicam a mercadorização da cultura e de identidades sociais e, portanto, a transformação, reconhecida por Nestor Garcia Canclini (1983), do étnico no típico. Estas condições explicam, também, a aceitação alcançada pelo empreendedorismo urbano (HARVEY, 1996; COMPANS, 2005). O discurso que difunde novos ideários para a gestão urbana, realçando o mercado e a iniciativa empresarial, não deve ser compreendido, apenas, como sinal de alienação. Concretamente, este discurso defende interesses que conectam a vida urbana ao metabolismo do capital. Hoje, é menos equivocado, do que em períodos históricos anteriores, considerar a cidade como uma empresa ou uma mercadoria. Afinal, qualquer um dos seus segmentos pode ser incorporado – mesmo que somente como fotograma – a produtos (materiais e imateriais) da modernidade tardia.

Cenários, celebridades e celebrações

Mudanças na ação social surgem na sucessão de conceitos, propostos pelas ciências sociais, para a interpretação das relações entre indivíduo e cidade. Do ângulo da cidade, a arena do pensamento político moderno, o espaço público, tem sido refeita através da festa, do show, de gestos e símbolos de rápida decodificação. Esta mudança encontra-se registrada em noções que substituíram a arena política, tais como cenário e palco. Do ângulo da ação, noções distantes da problemática mais ampla do sujeito social indicam o teor do ativismo urbano, tais como ator e, por fim, protagonista. Estas mudanças conceituais refletem, ainda que indiretamente, a atual relevância do capital simbólico. Disputa-

se parcelas desta forma específica de capital nos jogos sociais que atualizam o cotidiano urbano, como demonstra a luta por oportunidades de “estar na mídia”, ou melhor, de “aparecer”. Assim, estas mudanças conceituais não são equivocadas. Julgamos, apenas, que não abrangem os movimentos da totalidade concreta (KOSIK, 1967). A seletividade que particulariza a modernidade tardia, nas cidades periféricas, surge em vetores que criam, como propôs Milton Santos (1994), áreas luminosas, marcadas pela rigidez do seu controle, e áreas opacas, que possibilitam a precária sobrevivência dos mais pobres e dos anônimos.

Atualmente, a conquista da hegemonia afasta-se de promessas de integração social e igualdade. Substituem estas promessas, sedutoras pseudo totalidades sociais, ou melhor, estilos de vida alimentados por saber técnico, “espiritualidade” e ócio. Nas práticas de classificação social oriundas da aliança entre capital financeiro e capital simbólico, a ideologia do corpo apresenta afinidade eletiva com produtos da modernidade tardia: arquitetura pós-moderna e objetos de alta densidade técnica. A adesão ao artifício cria a ilusão de que o consumidor domina a tecnociência e, logo, o futuro. Há, assim, um encantamento pelo produto que exibe precisão digital e capacidade de materializar, para o indivíduo, a potência da economia globalizada.

Aliás, a exibição da técnica colabora na associação, nos mega espetáculos, entre indústria, capital financeiro, incorporação imobiliária e promoção de personas e lugares. Trata-se, realmente, de um ativismo produtivista, que envolve segmentos influentes das classes médias e altas. Estas classes, ao desvendarem para si oportunidades de prestígio e lucro, colaboram na organização do intercâmbio entre mercado globalizado, eventos e história da cidade. Formam-se, através deste intercâmbio, os atratores de impulsos globais (RIBEIRO; SILVA, 2004). Ao mesmo tempo, transfere-se, à economia dos países centrais, parte do lucro gerado pela apropriação da singularidade dos lugares. Com os vetores da última modernidade, emerge, no Rio de Janeiro, um novo tipo de interclassismo, diferente daquele de décadas anteriores orientado para a conquista de direitos sociais no espaço público. O novo interclassismo é marcadamente econômico e empreendedorista, mesmo



quando envolve a arte, o artesanato tradicional e a caridade. De fato, o empreendedorismo urbano construiu um novo tipo de empresário no âmago das próprias classes dominantes, que conseguem, por serem herdeiras de uma sociabilidade transnacional, estimular a roda da economia globalizada.

Celebridades e celebrações atraem impulsos globais e atualizam acervos culturais. Nos mega espetáculos, atinge o auge a aplicação de técnicas – financeiras, informacionais, arquitetônicas e administrativas – que possibilitam o lucro no presente e no futuro, sendo o lucro futuro garantido por bens e serviços que estendem a duração dos eventos. A extensão do presente ao futuro próximo cria, juntamente com o calendário de eventos de cada cidade, a previsão necessária à acumulação em sua atual fisionomia. A previsão de investimentos também é orientada por mudanças no espaço físico e no mercado de trabalho, cada vez mais colado à cooperação estimulada na modernidade tardia. Nos atuais confrontos simbólicos, são atualizadas ou superadas formas históricas de exercício do poder. A inclusão instrumental da cultura resulta em uma espécie de hiper-racionalidade que, ao dessacralizar a política, é responsável pela formação de uma espiral ascendente de investimentos simbólicos que mesclam economia e política. Instaure-se uma ávida busca por referentes culturais raros, que favoreçam a apropriação do espaço herdado. Os espaços luminosos do presente são aqueles que foram historicamente construídos para as classes dominantes mas, também, alguns lugares populares com elevada densidade simbólica por constituírem berços reconhecidos da cultura popular. São estes espaços que sustentam a retórica que legitima a acumulação urbana. Esta retórica, apoiada na estética, surge na espetacularização do que já é espetacular; na atualização do que, até ontem, já era atual; na racionalização da própria ação racional dirigida a fins.

Estas tendências correspondem à disputa, entre lugares, por oportunidades de verticalização das frentes de atividades que sustentam a acumulação. O sucesso nesta disputa depende de diferentes propriedades do lugar. São algumas destas propriedades: (a) – a capacidade de atrair, pelo maior tempo possível, a atenção da mídia

mundial; (b) – a capacidade de operar mecanismos sociais que atribuam prestígio a personas, firmas, produtos e marcas; (c) – a capacidade de reunir os muito ricos e famosos, que encontram, no lugar, condições favoráveis à sua própria promoção e dos interesses que representam; (d) – a capacidade de agilizar a organização transescalar de atividades econômicas. A articulação entre estas propriedades facilita a acumulação primitiva de capital simbólico e o crescimento deste capital, agilizando a sua incorporação noutras formas-aparência do poder.

Os impulsos globais que atingem a cidade de um país periférico submetida a longo processo de involução urbana (SANTOS, 1990), como é o caso do Rio de Janeiro, criam excepcionais oportunidades de acumulação primitiva de capital simbólico. Esta tendência aparece nos seguintes processos: (a) – uso instrumental da administração pública para realização de investimentos que organizem a vida espontânea da cidade em direção à realização do lucro global; (b) – subordinação da vida espontânea a imposições da economia globalizada, alterando hábitos, costumes e formas tradicionais de uso do espaço urbano; (c) – estigmatização dos mais pobres e proibição de sua presença nos espaços preparados para a recepção de impulsos globais, garantindo a acumulação de capital simbólico apenas aos agentes da nova ordem urbana; (d) – subremuneração do trabalho das classes populares, quando envolvidas na frente de atividades que realiza a acumulação urbana; (e) – entrega de bens naturais e culturais aos comandos do mercado globalizado.

Por fim, cabe enfatizar que os processos elencados neste texto resultam de hipóteses incompletas, como antes afirmado. Portanto, este é apenas um discurso experimental e intuitivo sobre tendências recentes, construído a partir do laboratório oferecido pelo Rio de Janeiro. Este discurso também reflete preocupação com o exercício do poder na cena urbana. Afinal, como disse Bertrand Russel (1979): “Enquanto os animais se contentam com a existência e a reprodução, os homens desejam também expandir-se, e os seus desejos quanto a isso são limitados apenas pelo que a imaginação sugere” (p. 8). Num período em que a tecnociência promete a ubiqüidade e no qual a busca de status coaduna-se com a acumulação primitiva de capital simbólico,

corre-se o risco de que o exercício do poder absorva a violência nas relações sociais cotidianas, estimulando a competitividade e os usos apenas instrumentais do espaço herdado. A apropriação estratégica de capital simbólico tem limites, por mais inventivos que sejam os gestores urbanos. É face a estes limites que convém recordar o ditado popular que diz que: “é fácil comer o queijo rapidamente, o difícil e o demorado é fazê-lo”.

Referências bibliográficas

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*: conferências brasileiras, Tradução de Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel. *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información*, Madri, United Nations for Human: Settlements (Habitat) / Taurus, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. “Políticas culturais na América Latina”. *Novos Estudos Cebrap*, v.2, n.2, 1983.

COMPANS, Rose. *Empreendedorismo urbano: entre o discurso e a prática*, São Paulo, UNESP – ANPUR, 2005.

HARVEY, David. “Do gerenciamento ao empresariamento: a transforma o da administra o pública no capitalismo tardio”. *Espaço & Debates*, Ano XVI, n. 39, 1996.

JACQUES, Paola Berenstein. *Espetaculariza o urbana contemporânea*, *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Ano 2, número especial, 2004

KOSIK, Karel. *Dialética de lo concreto: estudio sobre los problemas del hombre y el mundo*, México: Editorial Grijalbo, 1967.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. “Imagina o e metrópole: as ofertas paradigmáticas do Rio de Janeiro e de São Paulo”. In: MACHADO, Denise B. Pinheiro; VASCONCELLOS, Eduardo Mendes (org.) *Cidade e imagina o*, Rio de Janeiro: PROURB/UFRJ, 1967.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. “O espetáculo urbano no Rio de Janeiro: comunica o e promo o cultural”. *Cadernos IPPUR/UFRJ*, Ano IX, n. 14, 1995.

RIBEIRO, Ana Clara Torres; SILVA, Cátia Antonia da. “Impulsos globais e espaço urbano: sobre o novo economicismo”. In: RIBEIRO, Ana Clara Torres (comp.) *El rostro urbano de América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2004.

RUSSEL, Bertrand. *O poder: uma nova análise social*, Tradua o de Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

SANTOS, Milton. "Involução urbana e economia segmentada: o caso de São Paulo". In: RIBEIRO, Ana Clara Torres; MACHADO, Denise B. Pinheiro (org.) *Metropolização e rede urbana: perspectivas dos anos 90*, IPPUR/UFRJ: ANPUR, CNPq, 1990.

SANTOS, Milton. "A aceleração contemporânea: tempo mundo e espaço mundo". In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SCARLATO, Francisco Capuano; ARROYO, Monica. (org.) *O novo mapa do mundo: fim de século e globalização*, São Paulo: HUCITEC-ANPUR, 1993.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo, HUCITEC, 1996.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Questão de método*. Tradução de Bento Prado Júnior, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 2. ed., 1967.

SILVEIRA, Carmem Beatriz. *O entrelaçamento urbano-cultural: centralidade e memória na cidade do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado, IPPUR /UFRJ, 2004.

VAZ, Lilian Fessler. "A 'culturalização' do planejamento e da cidade". *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*, Ano 2, número especial, 2004.



Cidades e Cultura: rompimento e promessa

Ana Fernandes

A mercantilização da vida urbana e da cidade é um fenômeno de longa duração e tem constituído, de diferentes formas, a sua história desde a chamada cidade antiga. O capitalismo aprofunda, intensifica e generaliza esse processo, sendo característica da cidade moderna a sua produção enquanto valor de troca (LEFBVRE, 1991). Produzir localizações – de forma mercantil, crescentemente combinada no período contemporâneo à forma corporativa – sintetiza essa maneira de gerar e expandir cidades, concentra um conjunto de valores de troca superpostos no espaço e insere pessoas e atividades numa determinada divisão econômica e social do espaço (LIPIETZ, 1974).

A mercantilização da cidade enquanto objeto cultural, no entanto, é bem mais recente, com desenvolvimento acentuado nos últimos 20 anos e vinculada à emergência de novos e complexos processos de



acumulação¹. A generalização da urbanização – entendida enquanto ampliação dos diversos circuitos de cooperação sobre o território (SANTOS, 1985) –, da mobilidade e da culturalização dos processos e dos objetos é constituinte desse novo momento, recorrentemente identificado como de globalização da economia e da sociedade. Desse modo, ganha força e se amplia uma nova fronteira de exploração, de produção e de apropriação de riqueza: a esfera material e imaterial da cultura. A partir sobretudo dos anos 90, culturaliza-se o mundo, ou seja, de forma genérica e indiferenciada, tudo vira objeto ou expressão de cultura².

Em termos urbanos e urbanísticos, a questão não é diferente. A cidade, seu espaço e seus processos são intensamente culturalizados e a referência à cultura passa a reger, justificar e legitimar um conjunto de intervenções que podem ser completamente antagônicas em termos de produção de sentidos ou em termos de perspectivas sociais. Essa culturalização generalizada carrega consigo um paradoxo. Por um lado, ela permite o afloramento de novas e instigantes realidades, pois a existência assim como o interesse por particulares formas de inserção no mundo vêm-se legitimados. Por outro lado, se desenvolve um empobrecimento acelerado de perspectivas, na medida em que a mercantilização avassaladora da cultura a hegemonizou, instrumentalizou e banalizou.

Nosso objetivo nesse texto é o de discutir essa relação que mais recentemente vem sendo construída entre cidade e cultura. Para tanto, e considerando o caráter ainda preliminar dessa reflexão, dividimos nossas considerações em duas esferas: aquela que pode ser considerada como de rompimento, ancorada nos processos hegemônicos de produção da cidade enquanto objeto cultural mercantilizável e/ou corporativo; e aquela considerada como promissora, voltada para a identificação dos processos contra-hegemônicos em operação na cidade. Embora compondo formalmente um esquema dual (o que se vê reforçado pelos descritores contemporâneos da realidade urbana empírica – renda, acesso aos bens e equipamentos públicos, direitos de cidadania), as esferas apontadas são conceitualmente híbridas, pois constituídas por áreas de nitidez, opacidade, sombreamento, superposição e indefinição, nelas e entre elas.

A cidade e a Cultura como rompimento

1. o presente como ruptura

A aceleração do tempo e a compressão do espaço (SANTOS, 1996; HARVEY, 1992) são fenômenos constituintes das transformações sócio-espaciais das últimas décadas. Ao caracterizar o presente, eles compõem também uma alteração significativa na relação da sociedade com o seu passado. Segundo Nora (1993), o presente passa a ser vivido como ruptura em relação ao passado. Simetricamente em relação ao novo futuro invisível, imprevisível, o passado também passa a ser invisível, radicalmente outro, mundo do qual estamos desligados para sempre. Ou seja, na mesma medida em que a crise da modernidade colocou em xeque a idéia de evolução para um destino conhecido, para um futuro antecipadamente formulado, o presente, ou o futuro do pretérito, com suas características e valores particulares e mutantes, não se apresenta mais como desdobramento do passado, mas como algo que dele se diferencia de forma radical. Portanto, os vínculos de inteligibilidade com o passado e os vínculos de sociabilidade que o mantinham tornam-se frágeis e escasseiam, moldando um processo de aguda presentificação do tempo e de descolamento seqüenciado de referências e de tradições, ou de memória coisificada, transformada em exterioridade da vida social.

Nesse sentido, pode-se falar de uma colonização do tempo, em dois sentidos. Por um lado, através de sua fragmentação e multiplicação, estende-se a utilidade do tempo diário, com suas conseqüências diretas sobre os regimes de trabalho – de prontidão, instáveis e desigualmente distribuídos –, os regimes de propriedade – passa-se a ser dono de frações de tempo no espaço –, os regimes de consumo – consumo em todos os âmbitos (privado ou coletivo), e em todo o tempo (não há mais limite temporal para o consumo) –, bem como sobre os regimes de mobilidade – circula-se por (quase) todo o espaço. Por outro lado, a colonização do tempo histórico enquanto objeto de consumo cultural se alia à existência ampliada dos suportes (ou próteses) de memória, condição para que o passado possa também adentrar a linha de produção.

Decorre daí uma extensão oceânica do tempo e da cultura, os quais, com seus conteúdos reduzidos a repertórios e objetos, revelam-se passíveis de apropriação pelos circuitos mercantis. Dito de outra forma, faz-se possível transformar esses valores de uso em valores de troca, numa operação de abstração e esvaziamento de conteúdos e de reposição de significados, tornando-os equivalentes entre si e possibilitando sua ampla circulação e consumo. Disponibilizam-se assim, nos equipamentos culturais que se multiplicam aceleradamente – museus, galerias, centros de memória – mas também nos circuitos menos culturalizados de consumo – *shopping centers*, supermercados, mercados – extensões de história cada vez mais impressionantes, da vida social e política aos objetos de arte, das tradições populares à culturalização/historicização dos objetos corriqueiros do cotidiano. A didatização da apreensão desejada e de seus significados – uma reedição empobrecida do desencantamento do mundo weberiano – constitui o corolário de todo esse processo, com explicações cada vez mais detalhadas de como as coisas devem ser entendidas. Realismo e pragmatismo se combinam para exorcizar qualquer tentativa de pensamento disruptivo ou de inquietação com relação ao presente.

As cidades, em seu novo lugar estratégico de celebração desenfreada da competitividade e do consumo material e imaterial – a elas convenientemente atribuído pela política e pela gestão neoliberais –, tornam-se a expressão privilegiada desse rompimento.

2. fratura da cidade e da cultura urbana

A forma de produção das cidades³ alterou-se significativamente no período recente. Duas características importantes devem ser ressaltadas: em primeiro lugar, nas metrópoles consolidadas, a expansão deixa de ser majoritariamente por extensão e passa a ser por reocupação. O preenchimento quase por inteiro dos perímetros das cidades – em que pese a permanência acentuada, em casos como o brasileiro, de grandes vazios urbanos especulativos – aliado à perda de funcionalidade de grandes áreas – industriais, ferroviárias, portuárias, militares – conduz a um novo ciclo de ocupação, realizado por superposição ou por arrasamento. Em



segundo lugar, em termos dos agentes sociais de sua produção, os níveis de acumulação, de concentração e de centralização de riquezas no setor privado possibilitaram a emergência de projetos corporativos de produção de cidades. Essas formas hegemônicas de organização atuam paralela e simultaneamente ao setor público, em estreita sintonia com os processos de definição das políticas e prioridades de intervenção nas cidades. Essa constatação levou Santos (1990) a definir a metrópole corporativa como sendo aquela “voltada essencialmente à solução dos problemas das grandes firmas e considerando os demais como questões residuais”. A essa definição, construída a partir da captura do poder público pelo interesse corporativo privado, poder-se-ia agregar o próprio processo de produção da cidade por atuação direta das corporações, seja nos já tradicionais espaços produtivos ou comerciais, mas, sobretudo e particularmente, nos espaços centrais – culturais e de serviços – e na criação de novas cidades ou extensões urbanas. A interpenetração das lógicas fundiária, imobiliária, financeira e de *marketing* é um fator fundante desse processo, particularmente caracterizado pela competitividade, pela visibilidade e pela seletividade dos espaços.

Assistimos assim à produção de novas centralidades – e, por decorrência, de novas periferias –, seja no âmbito da rede de cidades, seja no âmbito intra-urbano. Ou seja, trata-se tanto da redefinição da abrangência das metrópoles e de suas funções, quanto das novas formas assumidas pelo processo de urbanização. Assim, novas cidades ou aglomerados são produzidos com a mesma racionalidade de investimento que parques temáticos, complexos turísticos ou plantas industriais⁴. Os centros das cidades são repropostos, ancorados na expansão, real ou pretendida, dos serviços especializados e do próprio investimento imobiliário, bem como na expectativa de atração dos diversos fluxos originados pela mobilidade contemporânea, em particular aqueles qualificados pelo atributo renda.

Ao se afirmarem enquanto agentes que problematizam conceitual e valorativamente a cidade e a cultura, as corporações desempenham papel fundamental e tendem a hegemonizar a definição dos princípios que devem regê-las. Resultado desse processo, instaura-se como valor-



guia a adequação da cidade e da cultura aos processos de valorização, mercantilização e acumulação, assim como a potencialização desses processos através de ambas.

A cidade enquanto objeto cultural reificado, portanto, pode ser lido através de basicamente três processos: a celebração do privado, a patrimonialização e a cenarização, que comparecem combinados e com maior ou menor intensidade a depender do projeto em questão.

Curiosamente, a celebração do caráter privado da vida coletiva na cidade se dá através da generalização do discurso e da intervenção sobre o espaço público⁵. O uso da esfera pública para produção de imagem e de legitimação corporativa é impressionante e contempla equipamentos, programas e ações de alta complexidade: escolas e universidades, serviços sociais, equipamentos culturais, campanhas de solidariedade social e de preservação do meio ambiente, entre outros, colocando-se como alternativa à atuação do Estado e como demonstração de sua falência. Embora muito limitadas em termos de abrangência, as experiências cuidadosamente selecionadas para divulgação são sempre mostradas carregadas de sucesso e de qualidade, compondo um pretendido horizonte idealizado – e privatizado – de ação social.

Em termos de espaço público na cidade, três são as direções tomadas, todas com o mesmo sentido. Por um lado, a produção de praças propriamente corporativas, elemento essencial dos programas de investimento em novas centralidades, opera por exclusão: seus limites são claros, demarcados e cuidadosamente mantidos; a sociabilidade possível é vigiada através de segurança privada; os significados são estáveis e monumentais. Embora o fluxo de pessoas seja intenso, não há propriamente movimento nesses espaços, pois as possibilidades de expressão do diferente são, não apenas limitadas, em função das próprias atividades ali desenvolvidas, mas severamente controladas. Por outro lado, esses mesmos significados são repropostos em diversos programas de recuperação de espaços públicos, seja através da ação direta das empresas (privadas ou públicas), seja através do setor público propriamente dito: o fechamento das praças, em nome de sua preservação e segurança, o combate intensivo à população de rua, moradores ou

camelôs e ambulantes, bem como a legitimação do privado tem caracterizado de forma evidente a ação sobre o espaço público urbano.

O limite dessa situação se encontra nos espaços públicos inacessíveis ao coletivo, porque localizados em áreas de acesso controlado, como os condomínios fechados. Negação completa da cidade moderna ao instaurar novas muralhas urbanas, essa fratura do espaço carrega consigo uma nova contradição, a da cidade/cidadela⁶, que sucede e se superpõe à da cidade/campo, com seu corolário de segregação, exclusão, desigualdade, violência. O valor hegemônico do novo está nela ancorada.

A cultura pública de produção e reprodução social no espaço urbano encontra-se, nessa perspectiva, severamente limitada, porque esvaziada, contraída e fragmentada.

Mas esse processo de fratura do tempo e do espaço é acompanhado ainda pela necessidade recorrente de a cidade funcionar como mecanismo de atração (SANT'ANNA, 2004): atração de investimentos, atração de mão-de-obra qualificada, atração dos crescentes e promissores deslocamentos turísticos. Ou seja, esses estilhaços de tempo e de espaço devem ser produzidos enquanto unidades de atração urbana capazes de fazer confluir fluxos para as cidades. Ao valor do novo agrega-se o valor de novidade, os quais, combinados, vão produzir, através de operações espaciais de seleção e de construção, percursos particularizados, operando uma divisão simbólica da cidade. Resultam daí espaços luminosos – aqueles funcionais aos processos hegemônicos (SANTOS, 1996) –, segmentados e excludentes, dos quais patrimonialização e cenarização são partes constituintes.

A patrimonialização convulsiva das cidades se caracteriza pela transformação obsessiva de objetos, bens e saberes em patrimônio material e imaterial. O distanciamento radical do passado, anteriormente mencionado, mas também o fato de as cidades passarem a ser encaradas como repertórios de símbolos (ARANTES, 1998) tornam-nas espaços privilegiados para a também já mencionada colonização do tempo. Nesse sentido, a submissão do valor da história e da memória ao valor de atração leva à dominância da reinvenção mercantil, tautológica ou homologatória do patrimônio. O alegre e precoce consumo da urbanidade

(FERNANDES, 2001), ou a cidade como objeto de culto, característicos da apropriação de superfície dos espaços contemporâneos e desenvolvidos a partir da acentuação internacional da mobilidade, têm, no desejo expandido de história e de *dépaysement* espaço-temporal, novas e potentes formas de consumo. Contribui para essa lógica a possibilidade infindável de produção de novas situações de história e memória, na medida em que a historicização dos processos é quase imediata e sempre é possível recortar, aproximar, criar novos focos tensionadores de atrações. Assim, a história, a memória e a cidade transformam-se em supermercado de produtos e eventos produzidos para serem consumidos de maneira contínua e voraz. A criação de museus e sua multiplicação infindável, a museificação de espaços urbanos e o tombamento generalizado de bens materiais e imateriais – até mesmo os saberes são institucionalmente exteriorizados em relação a seus produtores – indicam o papel desempenhado pelo consumo cultural na esfera da reprodução ampliada da sociedade. Lazer e cultura confluem para um processo unificado, onde o valor do novo, o valor de novidade e o valor de história comparecem associados e interdependentes e para os quais os processos culturais e históricos devem ser modificados e depurados. Dessa forma, assegura-se a sua transformação em objeto de lazer, fácil e dócil no consumo a ser realizado.

A cenarização do espaço vai no mesmo sentido e, em muitas situações, é complementar à patrimonialização. Nesse caso, o patrimônio é transformado em cenário apropriado para garantir o moto-contínuo do fluxo turístico, inclusive revivendo – ou recriando – personagens do passado que possam dar mais “realidade” à experiência urbana. Em contradição com a temporalidade urbana contemporânea, esses espaços se vêem fixados através de uma ordem desejada e sua imutabilidade e pureza são perseguidas em detrimento de todos os outros processos que agiriam sobre a sua constituição e desdobramento. Mas há também a possibilidade de criação de cenários totalmente desvinculados de qualquer sentido de patrimônio mais afeito à história ou às tradições locais. Trata-se da dispersão do modelo Las Vegas, onde símbolos e ícones urbanos ou culturais podem ser transplantados com facilidade para qualquer

espaço. Essa forma de produção das cidades tem se aprofundado e já é bastante corriqueiro encontrarmos situações urbanas referentes a diversas partes do mundo implantadas em qualquer lugar. Dessa forma, podemos ter Nova Iorque no Rio de Janeiro ou em Belém, Miami ou Bangcoc na Bahia ou, talvez, o que cause maior estranhamento, a Bahia na Bahia – ou seja, a imitação de suas expressões regionais concentradas num único lugar. As pessoas podem ser submetidas a esse mesmo tipo de constrangimento, ao serem instadas a deixar de habitar o seu espaço individual e passarem a representar o tipo turístico idealizado para aquela estratégia de divertimento pretensamente culturalizado. Não existe, nesse caso, horizonte temporal ou espacial que balize a inspiração ou a referência: o mundo histórico, o mundo físico e o mundo fictício são o limite.

Dessas considerações podemos derivar alguns dos sentidos hegemônicos da produção da cidade em sua relação biunívoca com a cultura hoje. Exibicionismo, contorcionismo e pastiche, simplificação e ocultamento do mundo, homogeneização, conformismo generalizado e escalada da insignificância, exclusão social e pragmatismo de resultados têm pautado diversas das intervenções sobre a cidade contemporânea. A mentalidade do fabricante invade a esfera da produção cultural – e da própria política – e leva a um universo fechado (ARENDR, 2003). A mentalidade do banqueiro intensifica a produção financeira da cidade e leva a um território excludente e, por conseguinte, violento.

A cidade e a Cultura como promessa

1. o presente como duração

Esse projeto de hegemonia encontra-se, no entanto, severamente limitado pelos dados da realidade urbana atualmente existentes. Aqui, refiro-me essencialmente à realidade das grandes cidades brasileiras, mas acredito que, variando graus e ritmos, o raciocínio possa ser estendido à realidade urbana de uma forma mais geral. Um primeiro argumento explicativo dessa limitação, evidente, é o da incapacidade de abrangência do próprio regime econômico-social, ou a abrangência

apenas pelo seu contrário, pela exclusão. Esse, sem dúvida, é um elemento disruptivo importante, na medida em que concerne parcelas significativas – quando não crescentes – da população urbana, excluídas dos modos predominantes de consumo, velozes e vorazes. Dessa forma, ganha destaque o papel estrutural e contra-hegemônico da duração em várias dimensões urbanas e culturais. Duração dos processos, duração dos objetos, duração das práticas. Contrariamente à brevíssima temporalidade do mercado, são os homens lentos – pobres e migrantes, brilhantemente analisados por Santos (1996) –, pela posição periférica que ocupam, aqueles que, pelo seu modo de reprodução, garantem a existência de práticas sociais e culturais diversificadas (CHESNEAU, 1994).

Embora a ruptura opere como racionalidade dominante e produza enquanto tendência a dissolução das estabilidades e dos pertencimentos, o seu caráter excludente e técnico, por outro lado, significa a permanência de universos paralelos e articulados de produção e reprodução social, com temporalidade mais longa e densa. A exclusão pelo mercado é a possibilidade de permanência e de transformação, sob outras lógicas, de diferentes formas de sociabilidade.

A cidade, sobretudo a grande, é o espaço que possibilita esse acúmulo de temporalidades (SANTOS, 1996), as quais se manifestam particularmente na esfera cultural, enquanto instância simbólica de produção e reprodução social.

2. a cidade como cultura do direito

Lefebvre (1991) já apontava de que maneira as reivindicações relativas a um conjunto de situações (educação, trabalho, cultura, repouso, saúde, habitação) e/ ou de pertencimentos (mulheres, crianças, velhos, proletários, camponeses) completava – ou dava maior concretude – (a)os direitos abstratos do homem e do cidadão, abrindo novas possibilidades de vida coletiva na cidade. Esse processo, quando referenciado a contextos particulares ou empiricizado, assume sua plena historicidade, explicitando com clareza seus contornos e embates. Ainda que possa parecer contraditório, pois no âmbito da formalização jurídica



abstrata, essa esfera pode desempenhar, em seus desdobramentos práticos, papel fundamental na elaboração e efetivação de contraprojetos e contra-espacos (FERNANDES, 2006). A relação é estreita entre a esfera do direito à cidade e a sua constituição em forma construída e em forma cultural.

Nesse sentido, é interessante voltarmos nossa atenção para a dimensão do espaço banal, comum ou regular, aquele que foge à esfera *a priori* institucionalizada e normatizada da produção. Claro que isso não significa existir necessariamente uma decorrência lógica de valor entre ser banal e ser unicamente positivo, o que revelaria o “fetiche de uma presença comunitária em si” (HABERMAS, 1984).

Assistimos no Brasil⁷ a uma expansão significativa da esfera do direito enquanto possibilidade de tensionamento da produção da cidade⁸, complexificando e questionando a primazia redutora da simples esfera do negócio. Destacam-se particularmente nesse campo a função social da propriedade e os direitos de minorias. Muito embora esses direitos também possam ser instrumentalizados e esvaídos de sentido, eles constituem uma ampliação das esferas de participação e de construção de novas formas de democracia na cidade, além de reinstituírem valores na construção de imaginários coletivos.

Dessa forma, não apenas os próprios campos do urbanismo ou da gestão urbana são crescentemente problematizados – o Movimento pela Reforma Urbana expressa essa construção – como daí derivam novas possibilidades. Podem ser elaborados desde programas de intervenção mais complexos, por incluírem perspectivas distintas das corporativas para a construção da cidade, até a inclusão de segmentos sociais desfavorecidos em áreas privilegiadas – como a ação de ocupação de edifícios vazios em áreas centrais, monofuncionais e dotadas de infraestrutura –, incorporando a elas uma racionalidade urbana solidária que a racionalidade mercantil não é capaz de atingir. No mesmo sentido, a associação estreita entre construção de ação territorial e grupos culturais de fortes tradições comunitárias tem buscado fortalecer, ao mesmo tempo, essa esfera coletiva de reprodução e de criação e experiências de produção e de gestão do espaço.

Mereceriam ainda destaque as ações comunitárias, mas também políticas, jurídicas ou mesmo públicas, que problematizam o patrimônio sob uma ótica bastante diferenciada, na medida em que se coloca como questão a ser equacionada o reconhecimento do direito à permanência nesses territórios de longa duração. Ações específicas nesse campo têm problematizado a situação dos quilombolas – remanescentes de quilombos urbanos e rurais – ou de determinados grupos em risco de expulsão em áreas sob intensa intervenção de preservação, com resultados muitas vezes promissores do ponto de vista da garantia da existência coetânea de temporalidades, de segmentos sociais e de significados distintos atribuídos ao patrimônio.

Por fim, um certo urbanismo móvel, vinculado à feira, aos serviços e ao comércio móveis, tem também sido reivindicado e negociado, embora com grandes tensões e com grandes dificuldades para penetrar os espaços mais significativos em termos de circulação e fluxos.

Três questões importantes podem ser daí derivadas. Em primeiro lugar, é importante destacar, em contraposição à proliferação de áreas obesas, muitas vezes desertas de pessoas e de sociabilidade, a experiência de produção de territórios magros e plenos de vitalidade. Em geral objeto de pequenas quantidades de investimento *per capita*, a incorporação do saber popular carrega consigo hibridismo e selvageria técnica⁹, invenção e complexidade do espaço e complexidade da densidade. Segundo, essas experiências tratam a duração não como objeto, mas como algo em movimento – “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento” (NORA, 1993) –, além de incluir o direito à cidade como instância constitutiva da questão da preservação e do patrimônio. Por fim, trata-se da contribuição à construção, na cidade, do espaço público propriamente dito, entendido enquanto esfera do direito, da política, da democracia e da expressividade, contrapondo-se frontalmente à hegemonia do espaço público coisificado, adocicado e da cidade estratégica. Talvez essa esfera seja a que conheça maior grau de embate e conflito pois, como afirma Habermas (1984), “só à luz da esfera pública é que aquilo que é consegue aparecer, tudo se torna visível a todos”.

Concluindo

Parece possível recuperar o domínio do futuro enquanto projeto, restrito hoje ao topo da pirâmide – às grandes empresas e corporações – e construir instrumentos para pensá-lo, instrumentos que foram usurpados em nome de uma crise de alternativas e de afinamento das perspectivas de transformação social. Assim, pensar na exploração, no desenvolvimento e na utilização virtuosa da técnica, da estética e da cultura, apostar na construção de esferas de cooperação e confiança social e prolongar a duração, transformando-a, são meios de existência ainda restrita e latente, mas capazes de romper com o conservadorismo imperante na produção da cidade. Da mesma forma, a fixação no passado causada pela perda seqüenciada de referências e o medo do futuro, expressão da ininteligibilidade do presente, indicam a necessidade de um luto social e de uma busca por novas formas de constituição da cidade e da sociabilidade, que possam plenamente florescer e se expandir, através da produção de sentidos novos e da existência para além de referências simplesmente utilitárias e funcionais.

Referências

- ARANTES, Otília. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1998.
- ARENDRT, Hannah. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Mapas de la Interculturalidad. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.
- CASTELLS, Manuel *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- CHESNEAU, Jean "Le Temps, enjeux démocratique". in: *Le monde diplomatique*, septembre 1994.
- FERNANDES, Ana "Urbanismo Contemporâneo no Brasil: entre o negócio e o direito". in: MACHADO, Denise B. P., PEREIRA, Margareth da S., SILVA, Rachel C. M. *Urbanismo em questão*. Rio de Janeiro: Editora PROURB, 2003.
- FERNANDES, Ana (coord.) *Programa de recuperação do Centro Histórico de Salvador (Bahia, Brasil) Relatório Final*. Salvador: Lincoln Institute of Land Policy/ PPGAU-FAUFBA, impresso, maio/2006.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

- LIPIETZ, Alain. *Le tribut foncier urbain*. Paris : François Maspero, 1974.
- NORA, Pierre 1993 Entre Memória e História: a problemática dos lugares. in: Projeto história. n. 10, São Paulo: PUC/SP.
- SANTOS, Milton. *Metrópole corporativa fragmentada. O caso de São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1996.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- SANTOS, Milton. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1985.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.
- SASKEN, Saskia. *The global city. New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press, 1991.



II Territórios culturais: *ruses* e intervenções





Cidade e culturas

Maité Clavel

A cidade culta poderia ser a **cidade expressa em cultura**, da qual se poderiam construir imagens múltiplas. Seria, por exemplo, uma cidade agrícola (mas não uma cidade de agricultores), uma “verdadeira” cidade verde, não apenas pontilhada de espaços verdes. Uma cidade onde, como no ano 01 (GÉBÉ, 1973), as calçadas seriam plantadas. As pessoas andariam em ruas não mais asfaltadas, mas em aléias cobertas de areia. Os automóveis teriam que andar devagar. Ou então, as ruas seriam transformadas em jardins. Os “corredores verdes” não ficariam mais (hipoteticamente) em volta da cidade, e sim dentro. Para as pessoas apressadas pode-se imaginar, ao lado das aléias, uma ciclovia, e, para os patinadores, uma pista mais esportiva. O dia começaria com uma caminhada florida e cheia de cantos de passarinhos, odores de terra e de mato. A cidade seria um vasto jardim público. Não seria a única transformação das cidades. A agricultura estaria presente. Não a monocultura que conhecemos, nem as estufas de plástico que escondem



as plantas e transformam os jardins em estufas tropicais saturadas de produtos perigosos; não: jardins cultivados ao ar livre para os que têm vontade de fazê-lo. Uma outra imagem dessa cidade aliada à cultura do solo foi pensada e desenhada em seu tempo por sonhadores como F. L. Wright. Moradias, locais de trabalho e de lazer seriam distribuídos em um campo cultivado e unidos por vias expressas. Lá, a centralidade teria sido explodida, a cidade está em toda parte, de acordo com os momentos e as atividades dos cidadãos. De qual natureza nós precisamos na cidade? Trata-se de biologia ou de hábitos (culturais)? Como conciliar os espaços abertos, as plantas, a terra e nossa vida coletiva em lugares densamente povoados e construídos do espaço concentrado da cidade? Como reunir a cidade, esse mundo artificial que se tornou hoje natural para os homens, e o meio ambiente natural? Um ambiente trabalhado desde muito tempo, e que é, ele também, uma criação humana, cultural.

A cidade culta é **a cidade dos cidadãos cultos**. Cultos, quer dizer instruídos, que receberam uma educação que os preparou para sentir prazer com ocupações consideradas cultas: leitura, exposições artísticas, espetáculos que são falados nos jornais sérios, certas atividades esportivas, em salas ou ao ar livre, a frequência a determinados lugares públicos. Os que trabalham nas atividades “da cultura”: a comunicação, os lazeres reconhecidamente “cultos”. Os que receberam uma formação que os preparou mais para dirigir do que executar e que dispõem de uma certa renda. Muitas das pessoas cultas moram nos bairros centrais das cidades ou nos bairros ligados aos locais de cultura. O retrato será logo retocado. Mais do que uma cultura, a cidade acolhe, suscita, uma pluralidade de culturas cidadinas, as dos sábios, as dos meios dos negócios, as do mundo político, às vezes, distintas das precedentes, as do mundo das mídias. Mas existem outras, mais secretas, as de certos sábios ou de artistas que reúnem públicos mais restritos. Não midiáticas, elas são desconhecidas, desvalorizadas, negadas. As perguntas que se fazem dizem respeito aos meios da cultura, microcosmos que não se encontram e que têm localizações distintas na cidade. O mundo das mídias e particularmente o da televisão é um meio que serve para unir os meios cultos? Como um lugar da cidade (um bairro, um café, um restaurante, uma galeria etc.)

fica “na moda”? Constatase muito rápido uma grande mistura entre moda e cultura, mídia e meios cultos.

A cidade é também a cidade cosmopolita, **a cidade das mil culturas**, que reúne as pessoas chegadas das outras cidades, de outros países, de outros horizontes. Algumas se encontram nos mesmos locais dos cidadãos cultos de que fazem parte. A maior parte está repartida pela cidade segundo outras referências. Suas vidas são precárias. Precisam de um teto e de um trabalho. A cidade as “acolhe” nas habitações menos confortáveis por serem as menos caras ou por estarem na periferia. Como todos os migrantes, elas se reagrupam para a informação e a ajuda mútua, a fim de facilitar sua chegada em um país e uma cidade estrangeira. Esses cidadãos vindos de outros lugares reproduzem aspectos de suas maneiras de viver no espaço público, aquele onde cada um se expõe segundo convenções culturais. O bairro “chinês”, o bairro “indiano”, não são apenas bairros onde se encontram numerosos asiáticos ou numerosos indianos. Barbès ou Belleville, em Paris, não são apenas estações de metrô, nem apenas bairros freqüentados por cidadãos originários do Maghreb. A rua e as calçadas, as lojas comerciais, os cafés apresentam particularidades ausentes em outras partes da cidade. As músicas, os cheiros, os objetos à venda, os letreiros, as línguas faladas se superpõem às músicas, odores, mercadorias, escritos e línguas do país de acolhida. Essa mistura de culturas – essa justaposição, na verdade – caracteriza a cidade, a cidade de sempre, mas, hoje, especialmente as cidades milionárias, na era das viagens baratas e seguras das trocas globalizadas. Os bairros “étnicos”, como a sociologia os nomeia, são às vezes habitados pelos comerciantes, artesãos e operários cujos filhos freqüentam as escolas próximas. Mas, sobretudo, eles desenvolvem toda uma infra-estrutura, variável de acordo com as nacionalidades e a duração da instalação. As agências bancárias, as igrejas, os templos e as redes associativas que os favorecem, as agências de viagens, pontes* para os contatos com “o país”: esses lugares e essas instituições permitem práticas que unem e organizam a vida desses cidadãos, aqui e lá. As perguntas relativas à escolha de bairros e às formas de sua ocupação, de seus investimentos, nos centros ou, o mais

das vezes, nas periferias, às relações com as outras populações, migrantes ou não, segundo as atividades e a idade.

A cultura da cidade é a dos cidadãos que fazem parte da cidade. Os que residem nela, os que trabalham nela e todos os que a freqüentam. O que faz com que tal cidade seja reputada “cinza”, “fria”, “bela”, “dura”, “alegre” etc., é o resultado de uma aliança entre as construções e as pessoas que produz uma atmosfera particular. Construções cuidadas ou mal mantidas, ruas estreitas ou abertas à luz, prédios da história passada, árvores, jardins, uma arquitetura moderna, organizam um cenário no qual se inscrevem as qualidades e os hábitos dos habitantes do lugar. Não é somente a atividade básica da cidade que cria essa atmosfera, nem a importância numérica da aglomeração; é isso que faz com que uma cidade turística se distinga de uma cidade industrial ou de uma cidade de fronteira, que um burgo não seja uma sede de prefeitura ou uma cidade capital. Mas cada cidade, grande ou pequena, com ou sem especialização, apresenta uma mistura singular de construções e de organização espacial, de elementos da cultura material e de modalidades de utilização desses espaços, de comportamentos cidadãos. É o que podemos chamar de cultura da cidade, de cultura urbana. Os muros da cidade se ergueram ao longo da história, como seus traçados, seus bairros. As maneiras de ser de seus habitantes talvez também tenham sido modeladas segundo os acasos da história vivida pela cidade. Uma história inscrita na história do país e do mundo, mas interpretada e vivida localmente. As pessoas engajadas em confissões, ofícios, associações, que representam ou afirmam posições éticas ou políticas, entram conseqüentemente em alianças e conflitos. A cidade é feita também de lutas e acordos locais inscritos nos lugares: tal casa, tal sala de reunião, tal rua, tal bairro, onde pronunciaram-se palavras, desenrolaram-se acontecimentos que impregnaram as memórias. A cultura da cidade é também feita desse passado, presente através dos lugares. As perguntas formuladas investigam a fabricação dessa cultura local, sua transmissão e adoção pelas gerações sucessivas, e por vezes o seu questionamento. O que aconteceu, por exemplo, com a coerência entre cultura local e pertencimento nacional?

Entre cidade sonhada e cidade praticada, **essas culturas cidadinas** não são isoladas nem estáticas. A circulação se efetua entre as diferentes culturas. A cultura das elites, a cultura “legítima” (BOURDIEU, 1979) oferece o paradoxo de ser a referência, implícita e explicitamente reconhecida, amplamente difundida, mas reduzida a um meio restrito, o que acumula capital financeiro (patrimônio e renda) e capital social.

Os cidadãos migrantes, ricos de suas culturas e vindos de diversas regiões do mundo, não misturam suas práticas culturais. Tomam emprestado certas maneiras de agir da sociedade que os acolhe e tentam, ao mesmo tempo e o mais das vezes, preservar suas práticas e suas crenças. Essas culturas permanecem parcialmente opacas à sociedade ambiente, talvez porque sejam consideradas em suspenso, antes da integração ou da partida dos migrantes. O que é desmentido pela instalação mais freqüente de intermediação feita de viagens e de estadias alternadas (de VILLANOVA R. at alii, 2001). Os sonhos de uma outra cidade aparecem sob a forma de imagens pouco elaboradas, saídas de frustrações e de imagens pré-fabricadas, misturando tecnologias de ponta e casas com jardim. Mas, o que sabemos nós dos sonhos dos cidadãos? Não podemos captá-los a não ser através de seus comportamentos, suas “escolhas” de morar no que lhes é oferecido como moradia e como localização. Qualificar a cultura de nossas cidades, hoje, impõe ir além da urbanidade, além das fotografias dos catálogos, modernas imagens de Epinal, além até mesmo, dos contrastes entre as vidas, os grupos sociais e os lugares da cidade. Sem negligenciar o que faz a atmosfera da cidade, sua coloração singular em relação a outras cidades. Talvez, seja preciso evitar conceder demasiada importância às ações que visam a democratizar a cultura, a criar um mundo comum, encorajando a expressão artística (MÉTRAL J., 2000). Sustentadas pelo Estado e coletividades territoriais, elas teriam a intenção de renovar as formas da cultura legítima. O postulado de partida é que “a cultura (é) produtora, essencialmente, de elos e de consensos”. O patrocínio aos artistas, as manifestações públicas, desempenham provavelmente um papel na abertura das artes tradicionais a outras perspectivas, a outras visões do

papel social da arte, mas elas só contribuem marginalmente para a criação de elos nas aglomerações urbanas. Que acordo, a não ser efêmero, as práticas artísticas poderiam gerar? As cidades não são comunidades. A urbanidade é feita de anonimato e tolerância mais do que de elo social e consenso.

Seria preciso, da mesma maneira, ir além da estética urbana, a que valoriza construções, vegetaliza as calçadas e os muros. Uma estética que alarga as calçadas, convida ao passeio, multiplica os locais a serem admirados, os locais de consumo simbólico entre pares (cafés, museus, galerias, salas de concerto) em certos bairros centrais. Uma cidade não é apenas um cenário, uma cidade não se reduz à aprovação do “olhar musealizante” (JEUDY H. P., 1999, 2003).

Quanto aos contrastes que sempre fizeram a cidade, eles são um resultado de sua diversidade e contribuem para sua riqueza cosmopolita tanto em homens quanto em espaços, e lhe conferem sua tensão estimulante e duração. Mas esses contrastes, hoje, aproximam-se da separação. Talvez esta não seja nova, talvez a escala das expansões urbanas, hoje, proíba as justaposições contrastantes de pessoas e de grupos sociais, de moradias, empresas, lojas e locais de lazer. Durante muito tempo, as diferenças sociais, no entanto bem afirmadas, não impediam as palavras de circular, os corpos de se cruzar, nas convivências utilitárias ou nas ações comuns (VON MUSIL R., 1933; PROUST M., 1912-1927). É possível que essas conjunções revelassem tanto distâncias quanto acordos. Mas elas aconteciam. Ainda se encontram essas relações nas pequenas cidades, num contexto social mais reduzido, no qual as proximidades espaciais se acrescentam aos interconhecimentos familiares tanto quanto individuais para produzir relacionamentos e trocas cujas particularidades e qualidades só raramente ocorrem na cidade. Mas a difusão da urbanização é a única responsável pelas modificações da cultura cidadina? Ela não explica nem o mais modesto dos afastamentos, nem o frenesi de circulações motorizadas, individuais e coletivas. A urbanidade sofre menos de distância social do que de diversidade social, e a cultura cidadina, em nossas sociedades ricas, retrai-se. Quanto aos sonhos de cidade, tais como os observadores podem destacar, eles manifestam a

perda da noção de “obra” (LEFEBVRE H., 1972), essa construção permanente e coletiva de um lugar escolhido, pertencente a cada um, não pela propriedade, mas pela posse, o sentimento de se ser dali e de se ter ali seu lugar. A urbanidade não é somente o prazer estético e o consumo do espaço e das coisas entre iguais. É esta unanimidade, esta homogeneidade que buscam os cidadãos que partem em direção às periferias mais verdes e menos densas? É o seu ideal que vão realizar? Não estariam procurando, ao contrário, uma forma de urbanidade que lhe é recusada na cidade grande – construir seus espaços e suas relações, ter de algum modo um certo domínio de suas vidas? Essa forma de afastamento de uma cidade que impede qualquer apropriação, tem contudo conseqüências para a permanência da cultura cidadina tal como a conhecemos na Europa. As pessoas que fazem a cultura “cultura” estariam se avizinando das mil culturas de migrantes que são ao mesmo tempo daqui e de outros lugares sempre ameaçados pelo desejo mercantil de rentabilidade. Nas periferias próximas morariam os que não podem pretender se reaproximar dos bairros centrais por falta de recursos adequados, e mais afastados ainda, nas regiões periurbanas, os que tentam conciliar vida urbana e vida fora da cidade. Se essa orientação se confirmar, o que restaria então desse “folheado” de culturas que é a base de sustentação e a realidade das cidades européias? Os sonhos das cidades subsistirão?

Notas

“*Plaques tournantes*” no original: centro de múltiplas operações; coisa ou pessoa que tem uma posição central a partir da qual tudo se irradia. (N.T.)

Referências

BOURDIEU, Pierre. *La distinction*, ed. de Minuit, 1979.

GÉBÉ. *L'an 01*, édition du Square, 1973.

JEUDY, Henri-Pierre. *Les usages sociaux de l'art*, Circé, 1999.

JEUDY, Henri-Pierre. *Critique de l'esthétique urbaine*, Sens et Tonka, 2003 (traduzido em português no livro *Espelho das cidades*, Casa da Palavra, 2005).

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*, Anthropos, 1974.



MÉTRAL, Jean coord. *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, L'Aube éditions, 2000.

MUSIL, Robert von. *L'homme sans qualités*, Le Seuil, 1933.

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, 1912.

VILLANOVA R. de, HILY M.A., VARRO G. *Construire l'interculturel ? de la notion aux pratiques*, L'Harmattan, 2001.





Territórios Culturais na Cidade do Rio de Janeiro¹

Lilian Fessler Vaz
Paola Berenstein Jacques

O termo “Território Cultural” remete nosso pensamento a ações, manifestações ou políticas culturais associadas a certos recortes do espaço urbano. A relação entre a cidade, através de territórios urbanos, e a cultura, através de suas variadas expressões, é o tema deste trabalho. Procuramos verificar na cidade do Rio de Janeiro recortes urbanos marcados pela presença da arte e da cultura, investigando suas formas de constituição, os atores sociais envolvidos, os sentidos da cultura presentes, os espaços destas manifestações e o desenvolvimento destes processos.

As políticas culturais incentivam, promovem e realizam diversas atividades culturais localizadas na cidade, de variado alcance, duração e agrado do público. Certas iniciativas locais podem passar quase despercebidas e não deixar vestígios, enquanto outras podem se tornar

marcos referenciais de uma cidade, como alguns festivais artísticos periódicos. Certas manifestações culturais, independentes de quaisquer políticas públicas podem vir a caracterizar bairros ou mesmo cidades inteiras.

A história urbana nos mostra diversos recortes urbanos indiscutivelmente impregnados de alguma forma de manifestação cultural, como os teatros nos *Grands Boulevards* em Paris, na *Broadway* em Nova York e outros tantos exemplos. Nestes casos, constata-se a presença de equipamentos culturais, de diferentes comércios e serviços, e de espaços públicos frequentados por grande número de pessoas. Mais além destes exemplos, a história também nos mostra outros recortes urbanos em que a arte e a cultura se apresentam fortemente imbricadas, como o *blues* em New Orleans, o tango em Buenos Aires, o batuque afro-brasileiro em Salvador e, no Rio de Janeiro, o samba no centro, a bossa-nova na zona sul e o funk na periferia. Estes são alguns entre muitos outros exemplos do que poderíamos entender como territórios culturais; são porções do espaço urbano impregnados culturalmente, o que nos propomos a explorar.

Nas atuais políticas urbanas que se utilizam da cultura como estratégia de intervenção para a revitalização de áreas degradadas ou esvaziadas, a relação entre política cultural e território urbano se explicita, como no caso de projetos urbanísticos de intervenção em áreas centrais com implantação de equipamentos culturais, criação de espaços de lazer e de entretenimento, e urbanização dos espaços públicos circundantes. Neste caso, a relação entre a política cultural e o território urbano nos parece clara. É preciso, no entanto, ir além desta óbvia constatação, indagando se a presença de um equipamento cultural ou das habituais promoções culturalizantes, como feiras, shows e outros eventos temporários nas áreas renovadas permitem caracterizá-las como culturais, ou como territórios culturais. A literatura crítica disponível nos mostra que os resultados destas intervenções contemporâneas, muitas vezes, se revelam apenas espaços comerciais enobrecidos pelo consumo cultural.

Para melhor situar este trabalho em meio a tanta diversidade, procuramos recortar este nosso objeto de estudo, estabelecendo mínimamente alguns campos conceituais no que diz respeito a

manifestações culturais, aos recortes territoriais, assim como às práticas e aos processos sociais que constroem as relações entre eles. Estes campos conceituais serão extraídos das áreas do urbanismo, da geografia e da sociologia urbana. Não cabe nos limites deste trabalho a elaboração teórica desejada, cabe apenas assinalar que, ao nos referirmos a recortes territoriais, estes serão sempre recortes urbanos, de dimensões variáveis, impregnados de um ou mais modos culturais.

Estas modalidades se manifestam muitas vezes em espaços públicos ou em equipamentos culturais: estas concentrações consideramos como lugares culturais. Os equipamentos culturais podem definir uma espacialidade que lhes assegura uma irradiação sobre o seu entorno, atraindo atividades comerciais. Quando alguns equipamentos se aglomeram, multiplicando o efeito de atração de usuários dos estabelecimentos, muito além do público do equipamento isolado, pode ocorrer uma contaminação do espaço circundante, uma propagação do ambiente sócio-cultural reinante no equipamento gerador, ou uma sinergia deste com o local, surgindo novas formas de sociabilidade. No entanto, áreas urbanas podem ser marcadas pela presença forte e continuada de práticas culturais, quaisquer que sejam as estruturas físicas que as abriguem. As práticas desenvolvidas por grupos sociais podem eventualmente ser associadas a culturas públicas (cf. ZUKIN). O conjunto de lugares que se distinguem por estas presenças culturais chamamos de território cultural. Mas os territórios não são fixos uma vez que dependem de suas variadas formas de apropriação, podemos mesmo perceber que os territórios culturais se desterritorializam e reterritorializam a partir de seus usos e apropriações simbólicas.

Enquanto ocupar, frequentar e se apropriar² de lugares e de culturas são práticas e ações que fazem parte do processo de territorialização ou de construção de um determinado território, criando valores e significados através da vivência, nós também podemos pensar que esses territórios podem não ser materiais ou formais, mas puramente simbólicos, ficções que podem se territorializar em imaginários (na música isso ocorre com frequência, quantos turistas não vêm a Salvador para ir à praia de Itapuã cantada por Caymmi? A praia existe mas não se parece muito com a de

Caymmi). Existem também culturas desterritorializadas que podem voltar a se territorializar, ou não (um bom exemplo disso no Rio de Janeiro é a Praça Onze que sobrevive no imaginário – a Praça não existe mais – através das letras do sambas³). As culturas ainda podem ser nômades, ou seja, essas podem estar em movimento constante, podendo se desterritorializar e reterritorializar (como diriam Deleuze e Guattari).

O caso do Rio de Janeiro

Para explorar o surgimento de territórios culturais, verificamos, a partir de uma perspectiva histórica, a emergência de equipamentos e de práticas culturais na área central do Rio de Janeiro, caracterizando recortes urbanos específicos. A análise destes possíveis territórios culturais nos leva a questionar sobre a adequação desta caracterização e a possibilidade destes territórios serem produtos de intervenções urbanas.

Em termos de processos de renovação urbana em áreas centrais, identificamos fases diferenciadas tanto de intervenções urbanas como de concepções de cultura (Vaz e Jacques, 2001). No caso do Rio de Janeiro, a primeira grande intervenção, a reforma urbana realizada nos primeiros anos do século XX, exemplo de renovação urbana “clássica” ou “*haussmaniana*”, significou uma adesão não apenas ao modelo urbanístico francês, mas também ao modelo cultural francês. Registraram-se, a partir de então, a imagem e o caráter parisienses da nova Avenida Central e dos seus frequentadores, o Teatro Municipal, reproduzindo o Ópera de Paris, e até a presença dos jardins diretamente importados. Neste ambiente da elite *belle époque*, construíram-se ainda junto ao Teatro Municipal a Biblioteca Nacional e a Escola de Belas Artes, que se somaram a outras arquiteturas neoclássicas impregnadas de espírito *beaux arts*.

A francofilia não teria longa duração: duas décadas depois, neste mesmo trecho privilegiado, o extremo sul da Avenida Central, uma grande intervenção conduzida por particulares deu origem à Cinelândia, o moderno bairro de cinemas. O que se apresentava como inovador era a aglomeração de três novidades: de cinemas – o moderno equipamento cultural e de lazer; de arranha-céus – a nova maneira de morar, em

apartamentos; e de lanchonetes – a moda do *fast food*, na época, ainda o “cachorro quente”; inaugurando o *american way of life* no Rio.

Com a Cinelândia, tinha início o processo de verticalização, que seria incentivado através de seguidas intervenções arrasadoras de cunho modernista, durante décadas, e que transformariam radicalmente a paisagem da área central. As várias intervenções e a intensa verticalização caracterizaram as políticas urbanas de “destruição / reconstrução” (VAZ; SILVEIRA, 1993, e outros), que se estenderam até o final dos anos 70, quando foram substituídas pelas políticas ditas de revitalização, que, coincidentemente, se inauguram sob a égide da cultura, com o projeto Corredor Cultural. Instituído legalmente em 1984, o Corredor Cultural foi uma reação às sucessivas intervenções arrasadoras, propondo a preservação de conjuntos urbanos remanescentes (1600 imóveis dos séculos XIX e XX), oferecendo ambiente acolhedor para as atividades que haviam sido expulsas: pequenos comércios, cultura e lazer. Na década seguinte é que se tornaram visíveis os efeitos desta nova abordagem, com a preocupação com o desenho dos espaços públicos, o surgimento de centros culturais em edificações reabilitadas, novos usos culturais nos espaços livres públicos, a presença de arte pública, de eventos e iniciativas de animação cultural, fazendo reverter, ao menos em trechos restritos, o processo de degradação.

Apesar das profundas transformações em curso, inclusive com a emergência de novas centralidades⁴, a área central do Rio de Janeiro permanece ainda estruturada em torno ao seu CBD⁵, centro de gestão da estrutura metropolitana, cercado por franjas de usos diversos, que separam o centro dos demais bairros. No seu interior distinguem-se trechos funcionalmente diversificados, inclusive alguns fortemente marcados pela presença da cultura. São os trechos polarizados por grandes centros culturais criados nas últimas décadas, como o Centro Cultural Banco do Brasil, a Casa França-Brasil, o Espaço Cultural dos Correios, o Paço Imperial e o Museu Naval e Oceanográfico, (trecho Candelária – Praça XV). Os tradicionais Teatro Municipal, Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, e mais recentemente o Centro Cultural da Justiça e os elegantes e renovados cinemas (Pathé e Odeon) formam um foco



na Cinelândia. Apesar de degradado, e sem o brilho que ostentava no século XIX, identifica-se ainda um terceiro trecho junto à Praça Tiradentes, formado por antigos teatros remanescentes (João Caetano e Carlos Gomes), aos quais se somam o Centro de Arte Hélio Oiticica e as tradicionais gafieiras, entre outros estabelecimentos. Estes são os principais recortes urbanos polarizados por equipamentos culturais que identificamos como territórios culturais.

O fenômeno mais marcante no centro do Rio está na Lapa, antigo bairro residencial, mas também reduto da boêmia e da malandragem, decadente e estigmatizada. Situado entre a área central, bairros da zona sul e da zona norte, sua grande diversidade é acentuada pela variedade de usos (residencial, comercial, industrial), de tipologia de edificações, inclusive de valor histórico (casario do século XIX, Aqueduto da Carioca, ou Arcos da Lapa, do século XVIII), de grupos sociais (moradores, imigrantes, trabalhadores, malandros, prostitutas, travestis). Se hoje se observa um processo de renascimento com intensa revitalização, o fato de ter sido deixado à margem, de não ter passado por processos de homogeneização funcional e social, contribui de alguma forma para a multiplicidade de atividades e grupos presentes, potencializadores da sua vitalidade.

Esta recuperação se deu com um discreto apoio do Poder Público⁶, a partir de dois equipamentos culturais alternativos (o Circo Voador e a Fundação Progresso, instalados nas últimas décadas), dos tradicionais Sala Cecília Meireles e Escola de Música da UFRJ. Uma diversidade de outros estabelecimentos completa o quadro: grupos de teatro, de dança, clubes recreativos, bares e restaurantes tradicionais, além de muitos novos (como as lojas e restaurantes naturais e os antiquários/ bares), contribuindo para a composição de sua imagem múltipla. O personagem principal aqui é o jovem, que durante décadas esteve praticamente ausente do centro do Rio, e o que se produz e consome é principalmente a tradicional música popular brasileira. Cerca de 50.000 jovens nas noites de sexta-feira (SANTOS, 2002) retornam à Lapa em busca da festa e da rua, recriando um local de cultura e boemia. O antigo conjunto edificado e os espaços públicos rehabilitados vêm recuperando uma das áreas mais

tradicionais da cidade no entorno de um de seus monumentos históricos mais importantes.

O aspecto principal a ressaltar neste processo foi apontado recentemente por Gaspari (2002): a Lapa é onde os dois lados do Rio se encontram, onde a cidade partida se recompõe. Lá, deu-se “o reencontro das duas cidades que convivem no Rio, a dos pobres e a daqueles que acham que não são pobres. Sempre que essas duas populações se encontram, o Rio floresce. Sempre que elas se separam, a cidade se degrada.” Em outras palavras, onde houve um processo de revitalização urbana – mesmo sem um projeto claro ou maiores obras - e houve pouca gentrificação. Por isso, a Lapa atual seria uma “lição” a ser observada e seguida por políticos (e políticas) no Brasil. No entanto, cabe notar que o processo de revitalização não passa despercebido, pois vem sendo noticiado e anunciado constantemente, nem sem ser apropriado, pois a Lapa hoje não só já se tornou cenário de novelas e de filmes, como o Madame Satã, antigo personagem folclórico da região, indicando uma espetacularização do lugar, mesmo que realizada à *posteriori*.

As percepções dos lugares culturais são subjetivas, sujeitas a diferentes interpretações quanto a seu conteúdo, suas características e suas fronteiras, assim como em função das diversas abordagens possíveis: o momento histórico observado, a perspectiva e o referencial do observador. Neste ponto, é preciso acentuar nossa perspectiva, centrada na nossa formação como arquitetas-urbanistas. No entanto, cabe fazer referência à interpretação de Pacheco (2002), que identifica um eixo Lapa-Passeio, compreendido como um conjunto, um território só. Na nossa concepção, a Lapa se constitui como um lugar, a Cinelândia, como outro, e a sua conexão incorpora a rua do Passeio. Da mesma forma, a Lapa e a Praça Tiradentes se comunicam através de outro eixo, a rua do Lavradio, que poderia, em outra leitura, ser considerado como um lugar cultural por si. No entanto, não é este o eixo de nossa discussão, mas sim o papel do urbanismo na constituição destes lugares.

Enquanto o processo em curso na Lapa começa a ser percebido e divulgado, outra região degradada no entorno do centro vem recebendo

intensa atenção da mídia: a zona portuária. Esta área, constituída em parte por um tecido urbano tradicional remanescente do século XIX e em parte por instalações portuárias construídas sobre aterro na grande reforma urbana do início do século, é formada pelos bairros da Saúde, da Gamboa e do Santo Cristo e alguns morros. O mais conhecido é o da Providência ou da Favela, uma das primeiras favelas da cidade, o do Pinto e o da Conceição⁷, que apresentam conjuntos históricos formados de casas térreas e sobrados. Espaços marcados pela decadência e pelo abandono, aqui também se identificam alguns lugares culturais. Referimo-nos essencialmente ao que ainda resta da “Pequena África”, onde se desenvolveram grupos folclóricos e musicais, à desaparecida praça Onze, em que estes grupos se reuniam, locais que remetem às origens do samba, e ainda a Pedra do Sal, ponto de referência da cultura negra, entre outros marcos. Mas a presença e a cultura negra é histórica na região, apesar dos muitos marcos destruídos: lá se situavam o mercado de escravos; o cemitério dos escravos; os armazéns do sal (onde os escravos realizavam trabalhos pesados e recebiam castigos cruéis) e a Pedra do Sal (que se tornou lugar de culto); os terreiros de candomblé, a concentração de ex-escravos que se dirigiam ao porto aguardando navios que os transportassem de volta à África, de trabalhadores e de cortiços, que formaram uma zona popular estigmatizada desde o final do século XIX.

Neste ambiente histórico percebe-se também uma discreta, mas crescente revitalização, com presença de alguns grupos e atividades culturais existentes nas áreas antigas, que se reforça pela presença de outros grupos e outras atividades que vêm se instalando nos armazéns abandonados.

É neste cenário de tensão entre a degradação e a recuperação em diversos pontos da área central que surge uma nova proposta de intervenção. A zona portuária, vasta e degradada, palco de vários planos e projetos nos últimos 20 anos, recebe atualmente dois grandes projetos: um, projeto urbano de revitalização, outro, projeto arquitetônico, de um novo equipamento cultural – o Museu Guggenheim-Rio.

O Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária – Porto do Rio⁸, abrange uma área de cerca de 320 ha, com 3,5 km de cais e

uma população de 22.879 habitantes; e propõe fomentar a economia local, equilibrar as áreas de renovação com as de preservação, recuperar a acessibilidade dos bairros e as condições ambientais, abrigar novos usos, estimular parcerias. Diferentes usos estão previstos nos recortes denominados de núcleos de desenvolvimento, estratégicos para o direcionamento dos investimentos e projetos, com predomínio das atividades comerciais, de serviços e culturais. Ocupando um dos núcleos de desenvolvimento, no único pier do longo cais, a Prefeitura anuncia a construção de uma filial do Museu Guggenheim, com um projeto monumental da estrela francesa da arquitetura mundial, Jean Nouvel.

Cabe aqui assinalar a semelhança da atual situação de degradação da zona portuária do Rio de Janeiro, e das propostas de reversão deste quadro, com as da cidade de Bilbao há duas décadas atrás, assim como o fato daquele processo de requalificação urbana com a criação de um monumental Museu Guggenheim (projeto do arquiteto americano, também do “star system” mundial, Frank Gehry), haver transformado a antes desconhecida capital basca no modelo atual de *cultural planning*. A intensa divulgação da imagem urbana positiva engendrada pela criação de um museu de renome e de arquitetura de destaque, promoveu o “modelo”, difundindo a idéia de que um equipamento cultural marcante seria o “abre-te Sésamo!” (MASBOUNGI, 2001) para a inserção da cidade no mapa da rede urbana global.

Após negociações demoradas entre a municipalidade e a Fundação Guggenheim, os termos do contrato firmado foi contestado, julgado e sustado pela Justiça, sendo o projeto descartado. Em vez de um grande museu de renome, optou-se pela construção, em uma enorme área abandonada, da Cidade do Samba, em fase final de construção. Trata-se de um conjunto de enormes edificações onde as catorze principais escolas de samba cariocas poderão se preparar para os grandes desfiles carnavalescos, construindo carros alegóricos e elaborando fantasias, num ambiente em que turistas poderão ver, ouvir e dançar o samba e o ambiente do carnaval durante todo o ano. A cidade do Samba, geograficamente entre a Pedra do Sal e a antiga Praça Onze, incontestáveis “territórios do samba” na cidade, pode ser vista

como um parque temático do samba para turistas, que muito dificilmente será apropriado pelos próprios sambistas.

Embora muito oportuno, não cabe aqui aprofundar a discussão sobre a pertinência, os acertos e desacertos das proposições atuais para o porto do Rio, mas confrontar dois processos radicalmente diferentes de recuperação de áreas degradadas: aquela que a adoção do modelo Bilbao implica e aquela que observamos na cidade do Rio de Janeiro, na Lapa. Como vimos anteriormente, as críticas ao modelo referido remetem às conseqüências já observadas em outros lugares: a especulação imobiliária, a expulsão da população moradora, o privilegiar do turismo e de um público preferencial do equipamento—âncora externo à população moradora, e portanto a não-participação efetiva desta população, a criação de um ambiente comparável a um cenário: o da cidade espetáculo. Vimos também que no caso da Lapa, o processo que vem sendo observado aponta para uma diversidade de possibilidades, não previsíveis no seu conjunto, porque não seguem um modelo pré-estabelecido, mas que foram gerados no interior da dinâmica urbana e cultural carioca, e no qual se identificam, pelo contrário, um caráter participativo dos vários e diferentes grupos sociais envolvidos.

Considerações finais

No quadro das políticas culturais urbanas, as contradições e conflitos foram observados por Bianchini (1994), que assinala a tensão entre o objetivo de manter ofertas culturais eruditas e de prestígio, e desenvolver esquemas emblemáticos e elitistas para manter a competitividade da cidade, e o objetivo de prover atividades culturais populares, de bases comunitárias, para grupos de baixa renda e marginalizados. Estes conflitos adquirem matizes diversos, mas podem ser sintetizados, como propõe Portas (1996), na oposição cidade competitiva versus cidade justa, o que implica em opções essencialmente políticas: de privilegiar o econômico ou de privilegiar o social. Como bem insiste Zukin (1995), “para que” e, sobretudo, “para quem” se está planejando, usando a cultura como âlibi principal, nem sempre são respostas claras.



Um aspecto essencial a ser explorado para aprofundar a problemática delineada diz respeito ao próprio sentido de cultura urbana. Para Häusserman (2000:258), atualmente a cultura usada como um produto mágico utilizado pelo marketing urbano resulta numa “culturalização” da cidade. Esta “culturalização” se associa à “espetacularização”, em que o turismo tem papel fundamental, e cuja consequência direta é a gentrificação urbana. A funcionalização da cultura como um meio para atingir metas econômicas esvazia a própria cultura da cidade duplamente: primeiro, porque se origina do “exterior”, ou seja, não emerge daquele meio, segundo, porque objetiva o “exterior”, ou seja, o usuário não é a população local, mas o turista e o investidor estrangeiro. Portanto, neste modelo de planejamento, dito estratégico, esta cultura urbana visa um público cada vez menos identificado com a população moradora. A divisão de público-alvo faz com que apenas parte dos equipamentos culturais (museus, teatros, óperas etc.) e suas vizinhanças sejam considerados pelas políticas culturais, pelos promotores e pelos visitantes. O resto da cidade passa a ser uma zona tida como “não cultural”, ou seja, o modelo acentua a desigual distribuição de equipamentos públicos, promovendo a gentrificação cultural também.

Quanto à cultura urbana que se instala nas áreas requalificadas, sua característica maior é de ser “sem substância”, devido à exterioridade referida. A esta concepção de cultura urbana sem substância, Häusserman e Siebel (1987) opõem uma concepção de cultura urbana como urbanidade. Urbanidade concebida como modo de vida democrático, participativo, que compreende a cidade como lugar do encontro, da diversidade, da tolerância. Apesar de reconhecer a importância fundamental que estes autores atribuem à urbanidade como necessária dimensão da cultura urbana, insistimos em duas outras dimensões: a da cultura local e a da participação da população (no sentido dado por Debord⁹ de ser o antídoto ao espetáculo).

É o caso, como vimos, da Lapa, onde a revitalização – no sentido do retorno da vitalidade principalmente pelo surgimento de novas e variadas atividades e pela concentração de população usuária no lugar – ocorreu de fato a partir dessas duas dimensões: cultura local e

participação da população. Assim uma nova urbanidade surgiu no espaço público já existente – antigas praças e ruas – recriando um lugar de encontro social e, principalmente, de festa.

A oposição ao caso Porto-Guggenheim é clara: na Lapa houve um processo de revitalização “de baixo para cima”, que hoje chama atenção da mídia, dos planejadores e políticos, enquanto no Porto existe um projeto imposto “de cima para baixo” onde nenhum tipo de participação da população local ocorre. É importante assinalar que ambos os trechos da área central do Rio de Janeiro – Lapa e Porto – têm um passado cultural extremamente rico que faz parte do patrimônio cultural carioca: tanto a diversidade social e a boêmia características da Lapa¹⁰ quanto a forte presença da cultura negra da Pequena África na região portuária, berço do samba e do candomblé no Rio de Janeiro¹¹.

A oposição dos dois casos também se exprime em outros aspectos. Na Lapa houve uma discreta atuação dos poderes públicos e o impacto que causa na mídia e o sucesso que alcança junto ao público decorrem da visibilidade dos resultados do processo; na zona portuária, cada intenção ou projeto anunciado pela Prefeitura e cada declaração sobre eles se tornaram manchetes de jornal. Na Lapa, o processo decorre de uma grande variedade de pequenas iniciativas e intervenções; no Porto, a expectativa criada quanto ao monumental projeto-âncora incitam especulações e paralisam iniciativas menores. Na Lapa, a acessibilidade aos inúmeros estabelecimentos e equipamentos culturais é ampla e diversificada, assim como a possibilidade de propagação do efeito revitalizador de cada um deles, além do fato do bairro fazer conexão com dois outros lugares culturais (Cinelândia e Praça Tiradentes) através dos eixos dados pelas ruas do Passeio e Lavradio; no Porto, o Museu Guggenheim seria de difícil acesso, devido a sua localização fora da área, no pier, mar adentro, o que praticamente impossibilita maior circulação na área, assim como a propagação da supostamente almejada “contaminação positiva”.

Um terceiro projeto, também para a área central do Rio de Janeiro – o projeto inicial do Museu Aberto do Morro da Providência, pode ser visto como uma proposta intermediária entre o processo ocorrido na Lapa e o

projeto proposto para o Porto. Esta proposta visava fortalecer e potencializar a cultura local, mas também trazer insumos artísticos e culturais de fora para a área. O Morro da Providência, antigo Morro da Favella¹², também possui um peso histórico cultural forte e faz parte do patrimônio cultural carioca, tendo sido visitado por diversos artistas, que desde os anos 1920 o retrataram em várias obras: quadros, filmes e músicas (JACQUES, 2000). O projeto inicial de Museu Aberto¹³ pode ser comparado a um museu a céu aberto, transformando a favela em uma enorme galeria de arte e centro cultural aberto, onde podem ocorrer tanto exposições nas ruas de trabalhos de artesãos e artistas da comunidade quanto intervenções e instalações de outros artistas convidados, nacionais ou estrangeiros. Ao contrário de uma construção monumental ou um museu isolado, diferentes pequenas edificações (salas de exposição, ateliês e oficinas de arte) no interior da favela definem vários percursos possíveis entre elas e, principalmente, entre o Morro da Providência e a região portuária. Esse projeto não faz parte do Plano de Revitalização, que curiosamente ignora o Morro da Providência, uma das maiores concentrações de população ainda existente na área, que seria um ponto crucial de atuação contra o isolamento da região (além de outros no sistema viário). A maioria dos projetos feitos para a área ignorou este fato; no entanto, consideramos não ser possível uma revitalização da região sem se incorporar a favela. A questão não é apenas topográfica mas principalmente social (pobreza, violência, tráfico etc.), e, neste sentido, “abrir” a favela ao resto da região seria um passo fundamental. Desta maneira, este projeto de equipamento cultural poderia vir a se tornar uma ponte entre diversos fragmentos urbanos, além de uma forma de resgate da cultura local. Ou mesmo uma experiência de negociação entre diversos atores sociais da cidade através da cultura.

Esses exemplos cariocas fazem supor a existência de uma relação inversamente proporcional entre espetáculo e participação (e cultura popular), ou seja, quanto mais espetacular for o uso da cultura nos processos de revitalização urbana, menor será a participação da população e da cultura popular nesses processos e vice-versa. Variações na proporção de espetacularização também podem ocorrer, ou seja, quanto mais passivo (menos participativo) for o espetáculo, mais a cidade se torna

um cenário, e o cidadão um mero figurante; e no sentido inverso, quanto mais ativo for o espetáculo (que no limite deixa de ser um espetáculo no sentido atribuído por Debord), mais a cidade se torna um palco e o cidadão, um ator protagonista e não mero espectador. A relação entre espetacularização e gentrificação, ao inverso, é diretamente proporcional, ou seja, a espetacularização urbana traz sempre consigo uma gentrificação espacial e também cultural.

Outra relação interessante a ser pensada é a relação entre o espontâneo e o planejado, ou melhor, entre o informal e a formalização. O arquiteto-urbanista ao projetar tende à uma formalização, ou seja, a propor formas urbanas novas, o que muitas vezes contribui para uma formalização planejada do já existente, principalmente nos casos de “revitalização”. Um exemplo típico é o Sambódromo, também no Centro do Rio de Janeiro, que representa a formalização espetacular do carnaval, que deixou de ser uma festa de rua, popular e espontânea, e se tornou mais um produto cultural, uma indústria do carnaval, feita quase exclusivamente para turistas. Atualmente, o grande número de blocos de carnaval de rua, antigos e novos, ressurgindo por toda a cidade, sugerem que uma chave da “revitalização” efetiva esteja exatamente no incentivo à volta da festa popular e espontânea, na rua, o espaço público por excelência. Esse incentivo poderia se dar de várias maneiras, não completamente planejadas ou formalizadas, e deveria ser também discreto o suficiente para se evitar efeitos colaterais já referidos: a culturalização, a formalização, a espetacularização e a gentrificação dos espaços e culturas.

Acreditamos que uma revitalização¹⁴ efetiva só se realiza quando ocorre uma apropriação popular e participativa do espaço público urbano. O que evidentemente não pode ser completamente planejado, predeterminado; mas pode ser estimulado, incentivado. A maior questão não está na requalificação em si do espaço físico – material, mas no tipo de uso e da apropriação que se faz dele e no tipo de freqüentador que o desfruta; pois o uso público desse espaço urbano é um forte indicador do grau de sucesso (ou insucesso) do curso da revitalização. A cultura possui um papel fundamental nesses processos, mas, no nosso

entendimento, deveria também incorporar a cultura popular e local. A questão principal a ser considerada não está na concepção ou nos traçados dos projetos urbanos em si, mas nas diretrizes das políticas urbanas e culturais – que deveriam estar mais atentas e ligadas aos processos já existentes. No cruzamento das políticas urbanas e culturais, os seus agentes – *policy makers*, *decision makers*, produtores e animadores culturais, mas também arquitetos, urbanistas e planejadores – também poderiam estar atentos às possibilidades de trocas e negociações entre os demais atores urbanos presentes. Desta maneira, abrem-se possibilidades de coexistência de diferentes concepções e interpretações de cidade e de participação de diversas culturas urbanas em prol de uma construção verdadeiramente coletiva das cidades contemporâneas.

Notas

¹ Este texto retoma alguns pontos desenvolvidos anteriormente, no texto “Considerações sobre lugares culturais na cidade do Rio de Janeiro”. In: CD-Rom Anais do Encontro União Geográfica Internacional, Rio de Janeiro, 2003

² Tanto no sentido de tornar o local próprio para certa atividade, como no sentido de tornar o local propriedade sua (CLAVEL, 2002)

³ Sobre esse tema específico ver a dissertação de mestrado ainda em fase de elaboração no PPG-AU/FAUFBA “Compondo a cidade: intervenção e apropriação dos espaços musicais” de autoria de Pedro Rolim.

⁴ Cabe aqui uma referência à Barra da Tijuca, bairro litorâneo que recebe continuamente investimentos imobiliários, onde vem se constituindo uma nova centralidade (“a Miami carioca”), contribuindo para o esvaziamento do centro.

⁵ Sobre os centros das cidades norte americanas nos anos 80, Meyer afirmava: “Central Business Districts activities, in short, are no longer Central or Business” (MEYER, 1999, p. 44, apud Friederichs et al.).

⁶ O Município vem realizando diversas obras de recuperação dos espaços públicos, o Estado vem desenvolvendo o projeto de criação do Distrito Cultural da Lapa, incentivando várias ações culturais, muitas com o patrocínio de empresas privadas.

⁷ Na região há duas intervenções de menor porte em curso: de preservação do ambiente histórico no morro da Conceição e de urbanização no morro da Providência.

⁸ Secretaria Municipal de Urbanismo (2001).

⁹ Ver DEBORD, G. (1967)

¹⁰ Ver LUSTOSA, I. (2001)

¹¹ Ver MOURA, R. (1995)

¹² No clássico *Os Sertões*, de 1901, Euclides da Cunha, descreveu não apenas a guerra, mas o sertão, o vilarejo, o reduto rebelde e o morro que contornava Canudos, conhecido como o Morro da Favella. Em 1897, os soldados retornaram à capital do país, Rio de Janeiro, onde permaneceram acampados em praça pública, reivindicando sua re-incorporação ao exército. As autoridades militares permitiram a ocupação do Morro da Providência, situado atrás do quartel geral. Vários barracos de madeira foram construídos e os novos moradores passaram a chamar o morro de “Morro da Favella” em alusão àquele de Canudos. A palavra favela passa do estatuto de nome próprio ao de substantivo nos jornais locais por volta de 1920. Ver Vaz, L. F. e Jacques, P. B. (2002)

¹³ Projeto sendo executado pela Assessoria Célula Urbana da Prefeitura do Rio de Janeiro. O maior interesse do projeto será possibilitar a abertura da área da Providência ao bairro e à zona portuária, propondo uma ponte entre esses espaços, o que pode se tornar possível através dos percursos abertos pelo Museu.

¹⁴ Lembramos que o sentido de revitalização que adotamos não é econômico, mas sim o de vitalidade como vida decorrente da presença de pessoas e atividades populares.

Referências

BIANCHINI, F.; PARKINSON, M. *Cultural policy and urban regeneration – the West European experience*. Manchester: Manchester University Press, 1983.

COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: FAPESP, editora Iluminuras, 1999.

DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris, Buchet-Castel, reedição Paris, Gallimard, 1992.

GASPARI, E. “A linda lição da Lapa”. *Jornal O Globo*, 10/04/2002.

HÄUSSERMAN H.; SIEBEL W. *Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch grosse Projekte*. Leviathan, 13/1993, Westdeutscher Verlag, 1993.

JACQUES, P.B. “As favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars”. *Revista Interfaces* n. 7 - A interdisciplinaridade na literatura, nas letras, na arquitetura e nas artes, CLA-UFRJ, 2000.

LUSTOSA, I. (org.) *Lapa, do desterro e do desvario, uma antologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

MASBOUNGI, A. "Bilbao, la nouvelle Mecque de l'urbanisme". In: *Projeturbain* n. 23, septembre, p 17, 2001.

MEYER, H. *City and Port. Urban planning as a cultural venture in London, Barcelona, New York and Rotterdam: changing relations between public urban space and large-scale infrastructure*. Rotterdam: International Books, 2001.

MOURA, R. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1995.

PORTAS, N. "L'emergerza del progetto urbano". *Revista Urbanistica* 110, Roma, giugno ,1998.

SANTOS, J. F. "Noites das mil e uma Lapas". *Jornal do Brasil*, 08/12/02.

SECRETARIA MUNICIPAL DE URBANISMO. *Porto do Rio: Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária*. Secretaria Municipal de Urbanismo / Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos / Diretoria de Urbanismo (DUR), 2001.

VAZ, L. F.; JACQUES, P. B. "Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana". *Anais do IX ENANPUR*, Rio de Janeiro, p. 664/674, 2001.

VAZ, L. F.; JACQUES, P. B. "Pequeno histórico das favelas no Rio de Janeiro". www.anf.org.br . Rio de Janeiro, 2002.

VAZ, L. F.; SILVEIRA, C. "A área central do Rio de Janeiro: percepções e reformas urbanas". *Anais do 3º Simpósio Nacional de Geografia Urbana*. Rio de Janeiro: AGB/ CNPq/ UFRJ/ IBGE, p. 215/217, 1993.

ZUKIN, S. *The culture of cities*. Oxford: Blackwell, 1995.





Projetos urbano- culturais na Cidade do Rio de Janeiro: experiências recentes nas áreas da Lapa e da Praça Tiradentes

Carmen Beatriz Silveira

Em nosso estudo, focalizamos os chamados projetos de revitalização ou requalificação urbanas, nos quais o entrelaçamento urbano-cultural revela alguns indícios necessários à investigação do patrimônio cultural urbano. Analisamos dois projetos do poder público, propostos na década de 1990, visando à sua implementação em determinados trechos da área central da Cidade do Rio de Janeiro: o Distrito Cultural da Lapa – Requalificação, a cargo da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro; e a Revitalização da Praça Tiradentes e Arredores, sob a

coordenação da Secretaria Municipal das Culturas, como parte do Programa Monumenta, que envolve o Ministério da Cultura – MinC e o Banco Interamericano de Desenvolvimento – BIRD. Vale ressaltar que ambos os projetos localizam-se em duas sub-áreas do Corredor Cultural, iniciativa do poder público municipal e experiência pioneira na institucionalização da temática preservacionista na metrópole do Rio de Janeiro. Além disso, destinam-se à implementação de atividades culturais em edificações “antigas” selecionadas para restauração de suas estruturas físicas em ambientes urbanos considerados relevantes no contexto histórico da cidade. No que concerne à delimitação física do projeto de Revitalização da Praça Tiradentes e Arredores, estava ainda prevista a recuperação de seus espaços públicos. Assinalamos que as áreas da Lapa e da Praça Tiradentes e suas imediações constituem trechos do ambiente construído da área central da cidade que abrigam edificações, monumentos, espaços públicos, atividades urbanas diversificadas e modos de vida que, cristalizados durante décadas, vêm sofrendo alterações com a implantação dos seus respectivos projetos. Assim, procuramos compreender esses projetos que evidenciam propostas de preservação de espaços de memória da cidade, de desenvolvimento social e de políticas públicas que articulam aspectos urbanos e culturais no âmbito do patrimônio cultural urbano, conforme o discurso veiculado pelo poder público. Buscamos desvendar, mediante a análise dos seus objetivos, de que maneira esses projetos pretenderam uma “revitalização” e/ou “requalificação” das áreas consideradas, e como foi abordada a memória da cidade. Em que pesem as suas diferenças, ambos os projetos acionaram aspectos significativos da cultura, da memória e da identidade da cidade do Rio de Janeiro, valendo-se de patrimônio cultural urbano relevante. A sua implantação, embora ainda incipiente, revela as especificidades de cada área, podendo ser constatado que o processo de “revitalização” encontra-se mais avançado na Lapa, onde mudanças recentes já demonstraram, de maneira expressiva, tendências à gentrificação. A função cultural está presente em ambos e, embora a temática da memória da cidade esteja mais explícita no caso da Praça Tiradentes, na área da Lapa ela se revela no interesse em restaurar



antigos casarões e valer-se da arquitetura que remete à história dos seus ocupantes e do ambiente urbano circundante. Verificamos essa tendência, e mesmo atuação explícita, tanto na proposta do Distrito Cultural da Lapa quanto nas ações dos chamados promotores culturais que acionam recorrentemente a questão da memória e da história do lugar como elementos significativos para o desencadeamento do processo recente.

O processo urbano recente da Lapa: “revitalização”, “requalificação” ou “gentrificação”?

Após mais de uma década de tentativa de implantação de um projeto que até o momento não se concretizou completamente, verificamos que outro processo foi se instalando, de forma gradativa. Trata-se das ações da iniciativa privada que resultaram na restauração de diversos sobrados e na sua posterior utilização com a instalação de usos múltiplos (comercial, cultural, de lazer e social), ou com parte destes usos; e da apropriação do espaço público com o surgimento de grupos de vendedores ambulantes e atividades musicais nas ruas e no Largo da Lapa. Dentre estes últimos, os que não ocupam os espaços edificados legalmente, também há grupos distintos: alguns organizados por lideranças locais, criam uma sinergia com as iniciativas dos proprietários e/ou investidores no mercado legalizado; outros, vinculados a atividades ilícitas, como o tráfico de drogas, suscitam ações repressivas do poder público e criam “problemas” à instalação da desejada ordem urbana. Desse modo, constatamos, na área da Lapa, a existência de um território cultural rico, contraditório e relativamente democrático, se comparado ao restante da metrópole. A despeito dos problemas acima evidenciados, verificamos, nesse espaço que congrega distintos grupos de uma sociedade de profundos contrastes sociais, uma possibilidade de convivência num lugar com relativa, mas importante diversidade social. Um lugar onde os focos de resistência poderiam restringir processos de espetacularização e gentrificação, porque se instalam num “ambiente cultural” que tem uma força de criação artística e de desenvolvimento urbano local, tornando-se também atraente para grupos de investidores culturais voltados para

ações sociais transformadoras. Assim, a possível “revitalização” ou “requalificação” vem se nutrindo de alguns grupos teatrais direcionados à atividades com interesses sociais que lá estão instalados há mais de uma década, situados na avenida Mem de Sá. Reiteramos, ainda, que esse processo foi profundamente estimulado pelo projeto Corredor Cultural. Esse fato é reconhecido por muitos, dentre os quais, Cabral, que relembra o período de grande aprendizado junto à equipe de intelectuais e técnicos que participaram da concepção do projeto e constata que, graças ao trabalho realizado pela prefeitura, numerosos prédios escaparam da ação demolidora e diversas ruas permaneceram com sua feição original. Poderíamos afirmar que a Lapa teve importantes aliados nesse processo recente, desde as ações culturais do governo do estado implementadas no início dos anos 80 até o projeto Corredor Cultural que, a partir desse período, paralelamente ao desinteresse do mercado imobiliário, impediu que as destruições urbanas decorrentes de planos viários e metroviários seguissem seu curso. A diversidade sócio-espacial que ali permaneceu também contribuiu para o sucesso dessa “revitalização” e também da “gentrificação”, independentemente da implantação de qualquer projeto pelo poder público. Nesse processo complexo e contraditório, faz-se necessário atentar para os excessos e para a banalização das expressões que, hoje, vêm definindo e dando significados à Lapa. Falar da Lapa “cult”, Lapa cultural, Lapa “point” dos jovens e da Lapa “democrática” que une a cidade partida tem sido uma tônica que muitas vezes está mais relacionada a recortes sociais específicos, a uma idealização do lugar e a um desejo da classe média de resolver a incômoda situação de viver cotidianamente uma realidade social composta por grupos que se distinguem por profundos contrastes de renda. Nesse contexto, o debate sobre a memória da cidade está distante ou, ao menos, muito pouco contemplado. A nosso ver, novas pesquisas são necessárias para um aprofundamento na compreensão dessa realidade, fornecendo subsídios para obtermos maior clareza do quadro exposto. Poderíamos afirmar que os sobrados de usos múltiplos restaurados guardam alguma relação com a memória do lugar, mas instauram, de fato, outra memória para o futuro, transformando e/ou destruindo algumas memórias do presente e do passado recente. De qualquer maneira,

cabe explicitar que a proposta do Distrito Cultural da Lapa não atentava para o dever de memória, especificamente. Preconizava a implantação de atividades culturais para uso da coletividade, relacionando-as parcialmente com a identidade do lugar.

***O processo urbano recente da Praça Tiradentes:
“revitalização” ou “gentrificação”?***

O projeto de Revitalização da Praça Tiradentes, em aproximadamente 8 anos de implementação, expressa poucos resultados em termos da ambiciosa restauração de prédios prevista. No caso do Projeto Social proposto, não houve a necessária percepção por parte do poder público da amplitude dos problemas a serem priorizados. Em diversos momentos verificamos que, ao impor a implementação do projeto de Revitalização da Praça Tiradentes, o Poder Público ignorou as práticas espaciais existentes na Praça e seu entorno. Ao observarmos o interesse primordial na restauração de alguns prédios eleitos como espaços simbólicos para a cidade, constatamos que o Projeto Social não logrou resultados substantivos. Sendo exigência do BID, banco internacional financiador do Programa Monumenta, o Projeto Social tem sido impulsionado sobretudo nos dois últimos anos, alternativa que restou quando houve riscos de paralisação definitiva das obras de restauração.

No período inicial do Projeto, a questão social parecia, muitas vezes, estar sendo tratada como um problema indesejável, constituindo um obstáculo aos objetivos da restauração física e da alteração de uso das edificações recuperadas. Respaldando-nos nos depoimentos de alguns entrevistados, podemos considerar que o Programa Monumenta no Rio de Janeiro, sem experiência anterior em projeto urbano envolvendo diversas esferas estatais e propondo a criação de um ambiente exemplar tanto do ponto de vista social quanto do espaço construído, em área nobre da cidade, não poderia equacionar toda essa complexidade. Além disso, um dos problemas cruciais na implementação desse Programa foi a descontextualização de um trecho da área central, destinando-o a uma valorização significativa em relação ao ambiente urbano que o circunscreve. No que se refere à atuação institucional relativa à



competência da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social, que colabora com a Secretaria Municipal das Culturas, as propostas apresentadas demonstraram uma visão de serviço social tradicional, conservadora. O depoimento da coordenadora da Rede Brasileira de Profissionais do Sexo denunciou a atuação ingênua e pouco atenta à realidade das prostitutas do entorno da Praça Tiradentes, ao propor possível mudança de profissão, oferecendo cursos de artesanato como alternativas de atividade profissional. Assim, os órgãos municipais mobilizados para atuar na implementação desse projeto não atentaram para uma leitura do território praticado, não reconhecendo a memória, a vida e o direito das profissionais do sexo de exercerem o seu trabalho. Observamos aqui a recorrência da higienização e da limpeza urbana, exprimindo um imperativo dessas propostas. O projeto tinha como um dos seus pressupostos transformar a opção de vida e de trabalho das prostitutas locais que, no entanto, revelaram-se atentas aos chamados projetos de “revitalização”, potenciais projetos de expulsão dos usuários indesejados. No caso da Praça Tiradentes, houve uma reversão da idéia inicial do poder público e as prostitutas passaram a participar ou a se mobilizar para participar de eventos, quando não eram convidadas.

Através de uma análise de matérias publicadas na imprensa, podemos afirmar que esta revela, ao menos em parte, os conceitos de preservação da memória da cidade apropriados pelo poder público, muitas vezes equivocados. Nessa leitura, verificamos uma ausência da compreensão do que seria, de fato, a preservação de uma determinada área da cidade. Ao contrário do que é enunciado, não seria possível reviver o passado; tratar-se-ia, então, da recriação, sob o olhar atual, de uma percepção do passado a ser concretizada nas intervenções propostas. Conforme compreendemos através da reflexão acadêmica e da observação empírica, não há possibilidade de “resgate”, como é recorrentemente aludido nos discursos veiculados pela imprensa. Quanto à memória que se propõe recuperar, também há claros equívocos no projeto, visto que geralmente pronuncia-se favoravelmente àquela memória mais vinculada aos poderes hegemônicos. A escolha daquela área como espaço de memória a ser preservado deve-se ao fato dela ter

ocupado um lugar de destaque no período imperial e nas primeiras décadas do período republicano. Portanto, o que deve ser lembrado constitui uma memória entre várias outras, conhecidas ou desconhecidas. Outro aspecto interessante de se observar nas matérias é a preeminência do discurso da ordem, o discurso do urbanista que preconiza a limpeza urbana e a “retirada” dos problemas sociais para um espaço mais adiante, tanto no que se refere aos usuários indesejados (prostitutas, ambulantes, moradores de rua, ocupando o espaço há muito tempo) quanto em relação à circulação urbana (atualmente cerca de 25 linhas de ônibus trafegam em torno da Praça). O denominado Projeto Social, conforme constatamos, ocupa um lugar nitidamente secundário no conjunto das ações que estão sendo implementadas. Finalmente, assinalamos o fato do projeto como um todo ter sido proposto de “cima para baixo”, sem participação dos usuários locais, que só posteriormente foram parcialmente envolvidos em debates referentes à sua implantação.

Projetos urbano-culturais: diálogo entre algumas orientações conceituais

Os chamados lugares de memória, em termos do que é reconhecido pela população que frequenta os lugares investigados, não constam nos documentos analisados, salvo em raros discursos do poder público. Nesses, identificamos, geralmente, apenas a chamada memória urbana, a qual deve ser considerada também em termos dos seus atores, não apenas das estruturas físicas instaladas no espaço. Noção desenvolvida inicialmente por Pierre Nora, os lugares de memória poderiam ser vistos como maneiras de significar um determinado espaço, nos quais há claros limites quando não se considera os grupos sociais que habitam ou usufruem tal espaço. Nessa direção, lugares de memória podem ser lugares simbólicos para uma dada coletividade; lugares com acúmulo de investimentos simbólicos, portanto, subjetivos, sujeitos e objetos construídos por determinada sociedade. O que diferencia a obra de arte das demais obras? Conforme Ana Clara Ribeiro, seria a carga de subjetividade envolvida na produção de determinada obra, referida à criatividade do autor. Retomando a noção dos lugares de memória, por

analogia, poderíamos considerar que: os que os define, diferencia ou contribui para o seu delineamento seria a carga de subjetividade de uma dada coletividade envolvida na construção desses lugares. Na concepção do Estado, o lugar de memória pode ser visto como o lugar em que os poderes público e privado decidem como sendo o lugar da identidade coletiva. Em contraposição a essa visão, deveriam ser reconhecidos os lugares de memória construídos pelas coletividades, propondo um deslocamento das ações públicas em direção a esses lugares. Nesse reconhecimento, contudo, seria necessário considerar sempre a construção social como um campo de lutas, materiais e simbólicas, envolvidas na tessitura da memória da cidade. Levando em conta outras apropriações teóricas, poderíamos considerar como aspecto positivo da criação de lugares de memória a possibilidade de preservação de lugares significativos para a memória de um dado segmento social, contribuindo para a construção da sua identidade coletiva e da cidadania. Contudo, como nos adverte Jeudy, a destruição de parte importante da memória coletiva em favor da permanência de alguns lugares conduziria ao fim da possibilidade de transmissão mais espontânea da memória social. Gonçalves enfatizou as correntes de memória, em contraposição aos lugares de memória. Desenvolvidas inicialmente por Maurice Halbwachs, as correntes de memória revelariam a compreensão da existência de numerosas memórias coletivas, daí ficar nítido que a escolha de lugares é sempre uma escolha seletiva, arbitrária. Desse modo, não haveria possibilidade de uma escolha única, simplesmente pelo fato de ela não existir. Poderíamos pensar, apropriando-nos da noção de lugares de memória de Nora, na idéia de uma tensão entre correntes de memória e lugares de memória, o que ampliaria a complexidade dessa temática. Memória e identidade, necessárias à construção do sujeito, estariam mais relativizadas do que normalmente se considera, ao examinarmos a construção sócio-espacial como uma construção que, independentemente da intenção dos sujeitos sociais, é sempre complexa e seletiva. A possibilidade mais justa e igualitária, ainda assim, guardaria outras possibilidades que não seriam evidenciadas. Isso ocorreria pela escolha arbitrária, mais ou menos representativa de uma dada

coletividade, pela impossibilidade mesmo de abarcar toda a representatividade de um determinado lugar (no caso do patrimônio cultural urbano) ou pelo fato de existirem memórias ocultadas, esquecidas, histórias do passado de determinados lugares, que nunca teriam vindo à tona (segredos de família, de um grupo social específico) sendo, portanto, praticamente incognoscíveis nos dias atuais. No caso dos chamados projetos de “revitalização”/“requalificação”, podemos afirmar que a própria concentração de recursos financeiros em determinados lugares tende a promover a sua “gentrificação”. Nos contextos analisados, muitos poderão perder os seus lugares de memória, o que aponta para a necessidade de se refletir sobre a natureza da riqueza material e simbólica produzida na implementação de projetos de revitalização. Além disso, devemos atentar para a postura do poder público em relação às questões sociais, na proposição de um projeto social na área da Praça Tiradentes, pois a sociedade local não pode ser vista apenas com um problema social, mas igualmente reconhecida como vida social, no sentido mais amplo das relações sócio-espaciais. A concepção de cidade como obra examinada em Henri Lefebvre e em Aldo Rossi também nos leva a discorrer a respeito da compreensão dos espaços de memória urbana/lugares de memória ou ambientes urbanos escolhidos para preservação, num contexto de mudanças. O que constituiria essa re-significação de determinados espaços da cidade? A priori, os instrumentos políticos de preservação selecionavam determinados lugares preconizando a sua perpetuação nas estruturas físicas da cidade, como valores de uso. No entanto, o instrumento do tombamento por si só não assegurava a preservação, fazia-se necessário acompanhá-lo de uma ação de recuperação e de manutenção, atribuindo atividades ou mantendo atividades pré-existentes. A visão da cidade como *valor de uso*, de acordo com Lefebvre, teria sido alterada pelo capitalismo que se apropriou do espaço da cidade, transformando-o em mercadoria. Teríamos que compreender a cidade, no momento atual, quando a quase totalidade de seus espaços foi convertida em mercadoria e, sendo assim, alguns espaços subsistiriam na medida em que fossem preservados. Tal processo faria emergir uma contradição nas visões de preservação. A rigor, deveria

tratar-se de *valores de uso*, contudo haveria imensa dificuldade de manter essa visão, uma vez que o contexto urbano, com a industrialização, teria se transformado em contexto de *valores de troca* e os ambientes preservados consistiriam em lugares a serem negociados, seja através do turismo, seja através da criação de centros culturais, entre outros. Gostaríamos de poder identificar com mais clareza essa contradição entre a cidade como obra (valor de uso) e a cidade como mercadoria (valor de troca), vivenciada (nem sempre conscientemente) no âmbito das concepções dos instrumentos, planos e projetos de preservação e conservação urbanas. No seu livro “A produção do Espaço”, Lefebvre conclui sobre a transformação da cidade inteira, sob a égide do capitalismo concorrencial, em mercadoria. Seria imprescindível, nesse imbróglio, buscar maneiras não capitalistas de tratar a questão da preservação da memória da cidade para que fosse possível recuperar não apenas os espaços físicos com suas atividades, mas principalmente a construção da “cidade obra”, com seus símbolos e seus espaços memoráveis?

Como seria possível uma participação efetiva da população que não tem acesso à propriedade em projetos de revitalização urbana? Parece-nos que sempre retornamos ao ponto de partida, que aqui se transformaria em ponto de chegada, isto é, a concepção de que esses projetos só se revestiriam de um sentido mais profundo se estivessem propostos e desenvolvidos desde o primeiro ato do poder público, mediante a implementação de um projeto social, estreitamente vinculado ao desenvolvimento urbano. Cabe ressaltar a recorrência, notadamente em textos urbanísticos, da identificação das áreas glamourizadas / elitizadas da cidade como locais de referência ao modo de “civilização urbana” que ali se instalou. Desse modo, quando tais áreas tornam-se desprovidas de seu *status* social anterior, isto é, quando as classes mais altas deixam esses espaços e passam a frequentar e ocupar outros, em determinadas apropriações / abordagens urbanísticas, os anteriores transformam-se em áreas indesejadas do ponto de vista do “espaço urbano adequado”. A dialética espaço-sociedade não é vislumbrada nessas abordagens. Considera-se apenas que, quando as classes privilegiadas “abandonam”



determinados espaços e esses passam a ser ocupados por extratos sociais mais baixos, tornam-se espaços desinteressantes, desglamourizados, despidos de valor para as concepções burguesas / hegemônicas de cidade.

A concepção de espaços de memória projetados para o futuro tenderia, no contexto analisado, a destruir parte substancial da “memória do presente” construída durante décadas num passado recente pelos grupos sociais residentes e/ou usuários dos espaços correspondentes à implantação dos Projetos do Distrito Cultural da Lapa e da Revitalização da Praça Tiradentes. Subjacente à película protetora do patrimônio cultural urbano, encontramos um tecido urbano socialmente edificado nos interstícios deixados pelos grupos sociais hegemônicos que os abandonaram, provisoriamente, sobretudo após a década de 1950. Quanto mais frágeis os elos entre esses grupos instalados nas áreas de projeto e o modo de “apropriação legal” daqueles espaços, maior é a probabilidade de sua desconstrução. Em nome da memória do futuro podemos subordinar, desconsiderar, ou destruir a memória do presente, impondo, de modo autoritário, maneiras urbanas de viver que passam a incluir aqueles que têm acesso aos novos espaços, que “revitalizados” tornam-se disponíveis somente a custos elevados. Para construir o espaço do futuro, destrói-se o presente em nome do passado. Qual passado?

Os projetos urbano-culturais, fundamentados em categorias imprecisas, noções polissêmicas como as de memória e cultura propõem uma imbricação, uma hibridação que não se concretiza, de fato. Na implementação desses projetos, não chega a se constituir um verdadeiro tecido. Assim, a tessitura da memória nas centralidades da metrópole, preconizada por meio do entrelaçamento urbano-cultural, não chega a ser construída no âmbito do poder público. A polissemia que caracteriza a origem das políticas culturais e a questão da memória da cidade revela a ousadia de quem afirma estar preservando a memória da cidade.





Ruses urbanas como saber

Alessia de Biase

A *ruse** urbana não está estritamente ligada ao fato de se poder enganar a polícia a fim de escapar pelas vielas que terminam em ruas sem saída mas que, se são bem conhecidas, na verdade têm sempre uma janela que leva ao corredor do primeiro andar da construção ao lado, que por sua vez tem um pátio com uma grande árvore fácil de escalar, que dá num outro pátio de um edifício que tem um porão aberto, que se comunica com os esgotos... Tudo isso surgiu de um profundo e capilar conhecimento dos lugares, mas continua sendo, mesmo assim, um saber utilitário. A *ruse* urbana que propomos aqui designa, por outro lado, uma poética do habitar surgida de um procedimento hábil nascido de um profundo saber local (no sentido espaço-sócio-temporal), que permite aos habitantes poder se “desviar” das arquiteturas e os espaços urbanos, assim como inventar artifícios para se apropriar e reinventar seus espaços.

Essas reflexões sobre a *ruse* urbana surgiram na ocasião de uma pesquisa patrocinada pela *Direction des Affaires Culturelles de la Mairie de Paris*, em 2003. “A questão a ser examinada” eram os antigos serviços funerários da cidade de Paris na rua d’Aubervilliers, nº 104, no 19º *arrondissement*. Nesse enorme prédio (a metade de Beaubourg em metragem quadrada) será instalado um novo centro de arte contemporânea, não um museu, mas um local de produção¹. A preocupação de quem, à época, era responsável pelo projeto, era a inserção do centro no bairro. Ele é conhecido por ser um dos bairros mais complicados da cidade devido ao intenso tráfico de drogas pesadas como o crack e as gangues, vindas de diversos conjuntos habitacionais. A situação não é, ademais, ajudada pela configuração urbana e social do bairro: um ajuntamento de conjuntos habitacionais HLM* construídos entre 1960 e 1980. A preocupação do chefe do “projeto 104” era sem nenhuma dúvida real.

O bairro diante do 104 já tinha sido “posto à prova” na primeira edição da *Nuit Blanche** em 2002. Os moradores da vizinhança não tinham participado da manifestação, considerando o acontecimento muito pouco engajado com a população local, colocada numa estranha posição em relação aos visitantes do evento. “Éramos como bichos num zoológico para os endinheirados do Marais, que consideravam aquele passeio noturno aos confins do 19º *arrondissement* muito exótico e excitante”². Era preciso, portanto, compreender como o território funcionava para não instalar um “ovni-cultural” que iria ser um desastre dentro de muito pouco tempo. Meu trabalho de campo a respeito das estratégias e do funcionamento do bairro então começou.

Em três ruas paralelas, é completamente diferente. A rua d’Aubervilliers, onde há uma porção de edifícios abandonados, edifícios invadidos, quebrados, sem aquecimento, nada [...] com ratos e todos os cheiradores de crack, um bando de doidos [...]

A rua paralela é a avenida de Flandre [...] aí começa a melhorar, imediatamente há uma separação entre o bairro de conjuntos habitacionais, onde só existem construções de um lado, e o lado preservado com os prédios originais, essas coisas [...] e logo em seguida estão os Quais de Seine com os super apartamentos, com as super

janelas envidraçadas, com os duplex, com os pequenos cafés a 3 euros* a xícara [...] o pequeno cinema. É um contraste de louco [...] Aqui eles te dão café e lá são 3 euros[...] duas ruas mais adiante [...] (F., 01/12/2003)

Em três ruas paralelas F., jovem *hip-hopper* do bairro, nos explica como funciona socialmente o território. Três ruas-fronteiras “do Leste ao Oeste” cortam a parte baixa do 19º. Mas não é possível fazer a mesma coisa “do Norte ao Sul”, do *périphérique* a Stalingrad, pois neste sentido os cortes são feitos tanto pelo perímetro dos conjuntos habitacionais quanto por fronteiras invisíveis que muitas vezes são vestígios de conflitos internos, ou por pontos de distribuidores de drogas e que, portanto, variam com o tempo. Do norte ao sul, há um jogo de territórios complexo que se parece mais com um mosaico, que não é determinado pelo pertencimento social, como de Leste a Oeste, mas por um nível de confiança diferente de pessoa a pessoa, de medo e de coragem, difícil de delinear.

Os confins e as fronteiras não são exatamente a mesma coisa. Os confins indicam um limite comum, uma separação de espaços contíguos; é também o meio de estabelecer pacificamente o direito à propriedade de cada um sobre um território disputado. Os confins são geográficos. A fronteira representa, ao contrário, “o fim da terra”, o último limite além do qual aventurar-se quer dizer ir além da superstição, contra a vontade dos deuses. Isto quer dizer sair de um espaço familiar conhecido e tranquilizador e entrar na incerteza. Essa passagem – ultrapassar a fronteira – pode mudar também o caráter de um indivíduo: do outro lado dela, nos tornamos estrangeiros, imigrantes, diferentes não apenas em relação aos outros, mas também a nós mesmos.

Os confins separam dois espaços, duas pessoas, duas ideologias de uma maneira muito mais clara do que uma fronteira. Os primeiros têm um traço seguro e forte (são uma linha); a segunda, com suas margens, seus interstícios grandes e pequenos, cria um terceiro espaço que os confins, ao contrário, procuram reduzir ao mínimo, como se lhe causassem medo. Nessa faixa que determina a fronteira, tudo se confunde e se mistura. Uma faixa onde é impossível distinguir o que

está no seu interior e no seu exterior. Suas bordas jamais são claras, elas se desfazem, ao contrário, em mil fios, são porosas e permeáveis³.

O bairro em torno do 104 é cheio de passagens escondidas e imperceptíveis para os recém-chegados, mas que permitem aos habitantes cortar transversalmente esse território complexo formado por enormes conjuntos habitacionais que obrigam a enormes voltas. Essas passagens são margens e interstícios que tornam complexa a divisão entre interno e externo, entre público e privado: essas formas urbanas e suas arquiteturas que engendram práticas representam no bairro a noção de fronteira.

Todos os conjuntos já estiveram abertos para permitir essa prática muito conveniente, mas hoje, contudo, a maioria deles foi fechada com grades por uma questão de segurança, e a percepção do espaço vivido e percorrido mudou. Um habitante do bairro nos conta que passar por dentro de um conjunto significa não somente ganhar tempo em comparação com as ruas “convencionais” e andar por um lugar sem carros e no meio de jardins, como também cruzar com o olhar de alguém que esteja na janela de seu apartamento e saber assim das novidades.

As passagens nos conjuntos são fronteiras porosas, local de encontro e de troca. As grades desenham, hoje, ao contrário, confins intransponíveis no bairro, estabelecendo claramente um lado de dentro e um lado de fora.

Os conjuntos habitacionais, seguramente, estiveram e estão no centro das preocupações de segurança da cidade e da polícia, mas fechá-los pode não ser a única solução para acabar com os problemas lá existentes. Fechar os conjuntos quer dizer, no relato dos habitantes, não apenas encerrar as pessoas dentro de um espaço que era aberto e transponível e que eles percebem agora como uma prisão sob vigilância, mas também negar práticas sociais e urbanas de um bairro.

Entretanto, a prática das passagens, mesmo agora em que estão fechadas, permanece e se reinventa a cada dia e por isso se torna *ruse*, uma forma de conhecimento do território e de reconhecimento de si mesmo que diferencia os habitantes dos Outros, por eles chamados de “estrangeiros” ao bairro. A prática, com efeito, prossegue graças não só

ao conhecimento dos códigos das portas-grades que fecham os conjuntos, como também a uma “ação social” das guangues, totalmente inconsciente, que destroem quase sistematicamente os porteiros eletrônicos dos conjuntos a fim de continuar o tráfico, permitindo assim aos outros continuarem a passar.

Descobri essa *ruse*, esse “saber-se-virar” no bairro, na minha primeira conversa. Eu tinha um encontro marcado na rua Archereau com um morador, e estacionara na rua d’Aubervilliers ao lado do 104. Para chegar ao local do encontro, dei a volta em torno do grande quarteirão...

Está se vendo que você não é do bairro [...] se morasse aqui teria pegado o caminho que atravessa o conjunto Curial e não teria dado esta volta. É mais rápido e eficaz! (A., 28/09/03)

Eu às vezes vou a cafés, sei que é absurdo, às vezes eu vou a cafés que não são judeus, eu boto Tefillin [filactérios] de judeus diante de árabes, sem nenhum problema. Faço isso no bairro. Mesmo no dia de Rosh Hashana [ano novo judeu], uma vez soei o Shofar [instrumento utilizado para preces] em um café árabe e houve respeito das pessoas que estavam lá. Elas se levantaram, chegaram até a colocar um guardanapo na cabeça no lugar do kippa [boina], elas respeitaram. (L., 26/11/2003)

L. é um rabino Loubavitch que vive no bairro há trinta anos. No bairro reside a maior comunidade de judeus Loubavitch de Paris, a facção ortodoxa do judaísmo. Sinagogas, escolas de Torah, Mikvés (banhos) e escolas judaicas para crianças marcam com uma geografia muito precisa o espaço Loubavitch no bairro. Contudo, L. transpõe muitas vezes a porta de um café freqüentado por muçulmanos para fazer com que os jovens rezem ou para anunciar o ano novo judaico, além de freqüentar o mercado de Joinville, gerido por comerciantes magrebinos, para comprar seus legumes e frutas – únicos alimentos fora da lei estrita do *cashér*. Para L., não são barreiras, mas umbrais e fronteiras porosas que se deixam transpor. As fronteiras construídas pelos Loubavitch estão ligadas a suas práticas muito ritmadas, de forma temporal, ao longo do dia. O tempo adota nesse caso a forma de uma fronteira, mas não de confins. Os Loubavitch imprimem ritmo não apenas ao seu dia através das preces

e práticas corporais e culinárias próprias, mas também ao ano, com um número considerável de festas religiosas em comparação a outros judeus.

Durante o trabalho de campo, três importantes festas se realizaram dentro da comunidade, no mês de setembro: *Rosh Hashana* (Ano Novo), *Kippur* (o Grande Jejum) e *Sukot* (festa das cabanas). Durante esse período, era impossível chegar perto, pois não só estavam muito ocupados com a preparação das festas, como também com suas temporalidades cotidianas que, já muito rígidas normalmente, estavam modificadas. Mesmo assim, durante esse período, a visibilidade deles no bairro se modificara: um pequeno mercado de produtos alimentares *casher* e de objetos rituais – como folhas que servem para a construção simbólica das cabanas do Sukot⁴ - tinha sido instalado na avenida Flandre. Esse mercado anual, reduzido a duas ou três barracas, é muito apreciado pelos outros habitantes do bairro, sobretudo pelos magrebinos, que não somente estão a par das festas religiosas da comunidade Loubavitch como as aguardam com impaciência para fazer suas compras, pois lá encontram todos os anos produtos como as frutas secas, que eles mesmos definem com sendo de qualidade superior à que se consegue encontrar nas lojas. Esse pequeno mercado comunitário representa em si mesmo um espaço de fronteira fundamental do bairro.

Fizemos uma coisa que nunca tínhamos feito antes, uma refeição de bairro. O centro sociocultural da Mesquita preparou para nós um couscous⁵, cerca de 400 couscous, houve 100 refeições preparadas por mulheres africanas, recebemos jovens, gente menos jovem, gente de idade [...] Foi super bacana, com as fanfarras [...] Uma atmosfera festiva [...] Os jovens foram mobilizados, eles nos ajudaram a instalar as mesas, as cadeiras [...] A mesquita nos emprestou cadeiras e cavaletes e todas essas coisas, mas tinha que trazer tudo para cá [...] Bem, todos os jovens [...] Cada um carregava duas, três cadeiras [...] Foi o máximo. O dia inteiro, foi muito bom. Do meio-dia até as 18 horas. Para o 14 de julho* [...] (A., 22/11/2003)

A refeição do bairro organizada por jovens da segunda geração de emigrados magrebinos e africanos para o 14 de julho foi preparada dentro dos *Orgues de Flandre*, enorme conjunto habitacional, numa quadra esportiva que foi enchida de mesas e cadeiras. Esse espaço na

temporalidade restrita da festa se tornou uma outra coisa, um espaço de fronteira construído, organizado e “habitado” pelas próprias pessoas.

A organização dos eventos (mercados, festas etc.), mesmo religiosos, no espaço público do bairro, permite uma visibilidade que pode provocar numa aceitação do Outro, mesmo que somente durante o tempo do evento, mas que a longo prazo traz benefícios à coabitação em um território. Essas festas ou mercados, ademais, têm um caráter estético (da vista ao gosto) muito forte, que incita com freqüência uma curiosidade e um interesse pelos outros que vai além da compreensão do fato religioso. Esse mal-entendido, que se torna *ruse*, leva as pessoas a comparecer a importantes acontecimentos de seus vizinhos, a compartilhar, mesmo que superficialmente, a cultura do outro. Um exemplo muito bem sucedido desse compartilhamento é a festa de Ganesh* que a comunidade indiana organiza todos os anos no 18º *arrondissement*. Uma procissão com carros e milhares de pessoas – não apenas hindus – parte do templo hinduísta na rua Philippe Girard, percorre as ruas da *Goutte d’Or* onde há lojas e restaurantes indianos e retorna cinco horas depois ao templo. Durante essa longa procissão, uma infinidade de rituais se desenrola, e alguns deles são compartilhados pelo conjunto dos habitantes do bairro a pedido dos próprios hindus. O percurso, por exemplo, é ritmado pela presença de montanhas de cascas de coco, cobertas de curry, que devem ser quebradas no chão violentamente pelos homens a fim de expulsar todos os maus espíritos e servir de oferenda ao deus. Magrebinos, africanos, franceses, chineses são convidados pelos hindus a pegar os cocos e esmagá-los no chão compartilhando desse modo o ritual. Cada um deles o faz por razões diferentes das motivações dos hindus, que vêem nesse gesto não apenas uma liberação pessoal, mas sobretudo uma oferenda ao deus elefante Ganesh. O compartilhamento desse gesto ritual e da festa em geral permite aos outros conhecer uma parte da cultura dos vizinhos que estão do seu lado todos os dias. A importância das festas no bairro reside no fato delas se tornarem um meio eficaz de auto-representação coletiva que permite produzir um ajustamento da percepção que os outros têm de si mesmo.

Uma bricolagem, como diria Lévi-Strauss, ou melhor, um *rapiécage** à maneira de Bastide, mas não uma hibridização nem uma mestiçagem.

No ato de remendar um objeto existente, o *bricoleur* deve encontrar uma peça adequada, inventar uma solução, descobrir uma *ruse* para poder substituir a peça faltante ou quebrada. Para fazê-lo, ele se interessará pela forma e não especificamente pelo material, a fim de encontrar no final da operação seu objeto inteiro²⁰. Os moradores procuram *bricoler* a sociedade na qual vivem, remendendo as peças que faltam (as passagens fechadas, os locais religiosos, os produtos de mercado...), com alguma coisa que eles conhecem não diretamente e que vem de longe.

Os jovens, na minha opinião, adorariam fazer um monte de coisas, ir para locais que pudessem acolhê-los, mas estes não existem [...] por isso eles invadem [...] Vá aos Orgues de Flandre, você vai ver, ou à rua Archereau, não há outros lugares onde possam ir, havia um estádio, na época era uma quadra de tênis, os jovens não se beneficiavam dele porque era pago, era caro, não se trata de uma população que tenha meios [...] agora ficou acessível, mas não há lugares suficientes para todo mundo, e aí os demais tratam de descobrir outros lugares. Se apropriar de outros lugares [...] Eles vêm em bandos, para jogar bola. É praticando assim que eles se apropriam. Pertence a eles [...] O bairro para nós é a rua, você entende? (A., 22/11/2003)

Os imigrados e os jovens são quase os únicos que estão presentes e que desempenham um papel no palco urbano. Eles percorrem a pé e tomam posse da cidade diariamente, são os únicos a vivê-la como espaço público, a viver do lado de fora, a utilizar a rua e o bairro como local de relacionamentos. A. nos fala do ato de morar na cidade e não somente na casa: a rua é o bairro. A rua é o espaço do deslocamento, mas também o espaço onde se pode ficar, olhar, flunar, matar tempo, paquerar, se apaixonar, se separar...

Esse saber declinado em várias escalas, da espacial à relacional, que eu chamo de *ruse* urbana, transforma a maneira de ser dos habitantes no espaço, de passiva em ativa. A *ruse* é uma habilidade construída, fabricada, pensada; um *savoir-faire*, uma astúcia para desviar dos obstáculos e achar uma poética, no sentido de Hölderlin e de Heidegger, do habitar⁶. “O homem habita em poeta”, diziam. A *ruse* urbana faz parte dessa ontologia do habitar heideggeriano, que subverteu os dogmas do movimento moderno na arquitetura e que propôs novamente os homens como habitantes e não mais como utilizadores

do espaço. As *ruses* urbanas demonstram, com efeito, diametralmente, o inverso do que mencionou Le Corbusier em sua “Carta de Atenas”. Uma cidade perfeita, sem os homens. As *ruses* urbanas mostram, em compensação, que o espaço humano, o de nossa existência, vai além dos limites do objeto moderno. É uma estratificação geológico-cultural que deixa ao homem a liberdade de inventar a cada dia seu espaço e de gravá-lo até o infinito. As pessoas habitam o espaço público, mesmo que ele seja cada vez mais concebido para não separar, elas vão além de qualquer obstáculo espacial que impeça qualquer apropriação, para construir uma poética lá onde sequer nasceria uma figueira.

Notas

*Ruse urbana: uma forma peculiar de se apropriar, conhecer e circular por determinados espaços urbanos, mistura de astúcia e experiência. (N. T.)

¹ Hoje mesmo, outubro de 2005, o real programa do “104” é ainda desconhecido do público por causa de uma série de modificações na direção do local. Refiro-me, pois, ao período (2003) no qual o freqüentei o local para minhas pesquisas.

* HLM: Habitations à loyer modéré, moradias populares, construídas pelo Estado para locação barata. (N.T.)

*Noites Brancas: evento cultural anual, promovido pela prefeitura de Paris, que dura uma noite inteira. (N. T.)

² Extraído de uma conversa com uma mulher, realizada no bairro, em 2003.

* Um café num local popular em Paris custa por volta de um euro. (N. T.)

³ Piero Zanini, *Il significato dei confini*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 10-18.

⁴ Cabanas simbólicas que são construídas normalmente nas varandas de seus apartamentos.

⁵ Comida típica magrebina. (N. T.) Comida típica da região do Magreb.

* Data nacional francesa. (N. T.)

* Divindade indiana. (N. T.)

* Remendo (N. T.)²⁰ Roger Bastide, “Mémoire collective et sociologie du bricolage”, *L’année sociologique*, n. 21, 1970, p. 65-108.

⁶ Eu utilizo poética no sentido de “ação de fazer”, sentido inicial da palavra grega *poiesis*. Heidegger, Martin, “L’homme habite en poète...”, in: Heidegger, M., *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 225-245.





III Corpos e imagens urbanas







Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade¹

Paola Berenstein Jacques

Não poder orientar-se em uma cidade não significa grande coisa. Mas se perder em uma cidade como quem se perde em uma floresta requer toda uma educação.
Walter Benjamin

Errar enquanto experiência urbana

Neste ensaio tentarei observar sobretudo o que está a princípio fora, ou à margem, do urbanismo enquanto campo disciplinar. Me interessa ao que escapa ao urbanismo e aos projetos urbanos em geral, ao que está fora do controle urbanístico² e, em particular, as errâncias urbanas, ou seja, um tipo específico de apropriação do espaço público, que não foi pensado nem planejado pelos urbanistas ou outros especialistas do espaço urbano. Se anteriormente³ sugeri a possibilidade de um arquiteto urbano, que na verdade não seria um tipo ou categoria de arquiteto específico, mas sim uma postura com relação à arquitetura e, principalmente, com o “outro” na cidade ou com o que chamei de alteridade urbana, agora a minha preocupação principal estaria no que chamei de estado de espírito errante, ou melhor, um “estado de corpo” errante, ou ainda, seguindo a maneira de pensar de Deleuze e Guattari, de um devir errante, que no caso mais extremo e específico, seria o devir

errante do próprio urbanista (ou de qualquer outro especialista urbano), aquele que também poderia, paradoxalmente, ser chamado de urbanista errante.

O urbanista errante – que, como no caso do arquiteto urbano, seria sobretudo uma postura com relação ao urbanismo enquanto disciplina e prática – seria aquele que busca o estado de espírito errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações gráficas, planificações ou projeções, ou seja, com os mapas e planos, com o culto do desenho e da imagem. O urbanista errante não vê a cidade somente de cima, em uma representação do tipo mapa, mas a experimenta de dentro, sem necessariamente produzir uma representação qualquer desta experiência. Esta postura com relação à apreensão e compreensão da cidade por si só já constitui uma crítica com relação tanto aos métodos mais difundidos da disciplina urbanística – como o “diagnóstico”, baseado principalmente em bases de dados estatísticos, objetivos e genéricos – quanto à própria espetacularização urbana contemporânea.

Tanto os métodos de análise contemporâneos das disciplinas urbanas quanto o que poderia ser visto como um de seus resultados projetuais, a cidade-espetáculo⁴, se distanciam cada vez mais da experiência urbana, da própria vivência ou prática da cidade. Errar poderia ser um instrumento desta experiência urbana para o urbanista errante, uma ferramenta subjetiva e singular, ou seja, o contrário de um método⁵ ou de um diagnóstico tradicional e, assim, o devir errante do urbanista poderia ser visto como o contrário de um modelo⁶ urbanístico. A errância urbana seria uma apologia da experiência da cidade, que poderia ser praticada por qualquer um. A questão central do devir errante do urbanista também estaria na experiência ou prática urbana ordinária, diretamente relacionada com a questão do cotidiano.

Michel de Certeau, em seu livro *L'invention du quotidien*, nos fala daqueles que experimentam a cidade, que a vivenciam de dentro, ou “embaixo”, como ele diz, se referindo ao contrário da visão aérea, do alto, dos urbanistas através dos mapas. Ele os chama de praticantes ordinários das cidades, e dedica um capítulo ao “Andar pela cidade”, o

que ele considera a forma mais elementar desta experiência urbana. Vários autores tratam da questão do andar, em particular do andar na cidade, talvez Balzac com a sua *Théorie de la démarche* tenha sido um dos primeiros a tratar do tema, certamente a questão do andar é significativa e está relacionada com a errância, mas o errante urbano vai além da questão do andar para chegar na experiência do percurso, do percorrer, do deslocamento urbano, que pode também se dar por outros meios. De Certeau nos mostra que há um conhecimento espacial próprio desses praticantes, ou uma forma de apreensão, que ele relaciona com um saber subjetivo, lúdico, amoroso.

É embaixo, ao contrário, a partir dos limites onde termina a visibilidade, que vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são os andarilhos, *Wandersmanner*, cujo corpo obedece as plenitudes e discontinuidades de um texto urbano que eles escrevem sem poder ler. Esses praticantes brincam com os espaços que não são vistos; eles têm um conhecimento tão cego do espaço quanto no *corpo a corpo amoroso*. Os caminhos que aparecem nesses encontros, poesias tiradas de cada corpo é um elemento assinado entre vários outros, que escapam da lisibilidade. Tudo acontece como se uma cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. (t.d.a., *grifo nosso*)

Esta cegueira de que fala De Certeau seria exatamente o que garante um outro conhecimento do espaço e da cidade. O estado de espírito errante pode ser cego, já que imagens e representações visuais não são mais prioritárias para a experiência. Para o errante, são sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações com seus desvios e atalhos, e estas não precisam necessariamente ser vistas, mas sim experimentadas, com todos os outros sentidos corporais. A cidade é lida pelo corpo e o corpo escreve o que poderíamos chamar de uma “corpografia”⁷. A corpografia seria a memória urbana no corpo, o registro de sua experiência da cidade. A imagem espetacular, ou o cenário, só necessita do olhar. A cidade habitada precisa ser tateada, assim como esta possui sons, cheiros e gostos próprios, que vão compor, com o olhar, a complexidade da experiência urbana. Essa experiência da cidade habitada, da própria vida urbana, revela ou denuncia o que o projeto urbano exclui, pois mostra tudo o que escapa ao projeto, as micro práticas cotidianas do espaço vivido, ou seja, as

apropriações diversas do espaço urbano que escapam das disciplinas urbanísticas hegemônicas, mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar, fora do seu campo de ação.

Os praticantes das cidades atualizam os projetos urbanos, e o próprio urbanismo, através da prática dos espaços urbanos. Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam. São as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços no seu cotidiano. De Certeau faz uma distinção entre o lugar, a princípio estável e fixo, e o espaço, instável e em movimento. Podemos considerá-los enquanto uma relação e, assim, seria a inscrição do corpo do praticante em movimento no lugar que o transformaria em espaço, ou como De Certeau mesmo escreveu: “o espaço é o lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos andarilhos (praticantes).” A distinção entre esses termos por vários autores (espaço, lugar ou ainda território) não é tão relevante aqui, já que o que interessa é a própria ação, prática ou experiência da cidade, ou seja, o que, mesmo de fora ou da margem, transforma, realiza ou atualiza, as intervenções planejadas e os projetos urbanos.

De Certeau cita ainda Merleau Ponty em *Phenomenologie de la perception*: “existem tantos espaços quanto experiências espaciais distintas”. De fato, a experiência urbana pode se dar de maneiras bem diferentes – o que podemos notar ao longo do histórico das errâncias urbanas – mas é possível se observar três características, ou propriedades, mais recorrentes nas experiências de errar pela cidade, e que estão diretamente relacionadas: as propriedades de se perder, da lentidão e da corporeidade. Talvez a característica mais evidente da errância seja a experiência de se perder, ou como tão bem disse Walter Benjamin, da “educação” do se perder.

Enquanto o urbanismo busca a orientação através de mapas e planos, a preocupação do errante estaria mais na desorientação, sobretudo em deixar seus condicionamentos urbanos, uma vez que toda a educação



do urbanismo está voltada para a questão do se orientar, ou seja, o contrário mesmo do “se perder”⁸. Em seguida, pode-se notar a lentidão dos errantes, o tipo de movimento qualificado dos homens lentos, que negam, ou lhes é negado, o ritmo veloz imposto pela contemporaneidade. E por fim, a própria corporeidade destes, e, sobretudo, a relação, ou contaminação, entre seu próprio corpo físico e o corpo da cidade que se dá através da ação de errar pela cidade. A contaminação corporal leva a uma incorporação, ou seja, uma ação imanente ligada à materialidade física, corporal, que contrasta com uma pretensa busca contemporânea do virtual, imaterial, incorporal. Esta incorporação acontece na maior parte das vezes quando se está perdido e em movimento lento. As três propriedades podem se dar em ordens e intensidades variadas, mas estas se relacionam mesmo que de formas variadas e, assim, caracterizam a errância.

Franco La Cecla, em seu livro *Perdersi* trata da relação entre o se perder e uma conseqüente reinvenção das referências espaciais daquele que se perde, ou seja, ele adianta a hipótese de que se perder levaria a um estado sensorial que possibilita uma outra percepção do espaço. Porém, o autor parece mais interessado no pós-perder-se do que no próprio momento em que se está perdido, uma vez que a sua questão central está na idéia de “mente local”, que seria uma reorientação no espaço que se segue ao estado de desorientação. O errante vai além disso, pois este seria aquele que consegue se perder mesmo na cidade que mais conhece, que erra o caminho voluntariamente, e através do erro (e da errância que este erro provoca) realiza uma apreensão ou percepção espacial diferenciada da sua própria memória local. Perder-se no lugar conhecido é uma experiência mais difícil, porém bem mais rica, do que a desorientação no espaço totalmente desconhecido.

Neste livro ‘se perder’ significa a distração episódica ou crônica de como somos atingidos nas relações com o ambiente que nos circunda. A tese das páginas que se seguem é a de que: quanto menos intervimos no nosso entorno menos somos capazes de nos orientarmos neste. Porque se orientar, no sentido mais amplo e originário, é um atividade de conhecimento dos lugares e das organizações destes em uma trama de referências visíveis ou não. [...] O processo do se perder ao se

orientar é a condição de se ambientar que semeia histórias pessoais e coletivas, uma atividade que neste livro é chamada *mente local*. (tradução Alessia de Biase)

Neste processo, que vai do se perder ao se (re)orientar, podemos identificar três relações espaço-temporais (temporalidades) distintas : orientação, desorientação e reorientação. Estas idéias também estão presentes no pensamento rizomático de Deleuze e Guattari, principalmente através das noções de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O desterritorializar seria o momento de passagem do territorializar ao reterritorializar. O interesse do errante estaria precisamente neste momento do desterritorializar, ou do se perder, este estado efêmero de desorientação espacial, quando todos os outros sentidos, além da visão, se aguçam possibilitando uma outra percepção sensorial. A possibilidade do se perder ou de se desterritorializar está implícita mesmo quando se está (re) territorializado, e é a busca desta possibilidade que caracteriza o errante. Podemos fazer uma aproximação entre o errante e o nômade⁹ caracterizado por Deleuze e Guattari:

Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário. Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização.

Enquanto os errantes buscam a desorientação, a desterritorialização, e se reterritorializam através da própria prática da errância, os urbanistas e as disciplinas urbanísticas em geral buscam, na maioria das vezes, a orientação e a territorialização, e assim, tentam anular a própria possibilidade de se perder nas cidades¹⁰. Gianni Vattimo escreve na introdução do livro de La Cecla: “Assim, é sobretudo o contrário: o que se perde no espaço homologado e planejado da cidade industrial moderna é a própria possibilidade de se perder, ou seja, de se fazer essa experiência de desorientação e de uma eventual reintegração que é parte constituinte da existência.” A própria propriedade de se perder seria uma das maiores características do estado de espírito errante, esta propriedade é diretamente associada a outra, também relativa ao

movimento: a lentidão. Quando estamos perdidos, quase automaticamente passamos para um movimento do tipo lento, uma busca de outras referências espaço-temporais, mesmo se estivermos em meios rápidos.

Para Deleuze e Guattari, a lentidão não seria, como pode-se acreditar, um grau de aceleração ou desaceleração do movimento, do rápido ao devagar, mas sim um outro tipo de movimento: “Lento e rápido não são graus quantitativos do movimento, mas dois tipos de movimento qualificados, seja qual for a velocidade do primeiro, e o atraso do segundo”¹¹. Os movimentos do errante urbano são do tipo lento, por mais rápidos que sejam, nesse sentido a errância poderia se dar por meios rápidos de circulação, mas esta continuaria sendo lenta. O estado de espírito errante é lento, mas isso não quer dizer que seja algo nostálgico ou relativo a um passado, quando a vida era menos acelerada, como buscam os adeptos do neo-urbanismo. Porém, esta lentidão também pode ser vista como uma crítica ou denúncia da aceleração contemporânea, aquela buscada pelos urbanistas neo-modernos, ávidos de meios de circulação cada vez mais velozes. Entretanto, a lentidão do errante não se refere a uma temporalidade absoluta e objetiva, mas sim relativa e subjetiva, ou seja, significa uma outra forma de apreensão e percepção do espaço urbano, que vai bem além da representação meramente visual. São os homens lentos, como dizia Milton Santos, que podem melhor ver, apreender e perceber a cidade e o mundo, indo além de suas fabulações puramente imagéticas.

Agora, estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos. Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força dos “lentos” e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virílio em delírio, na esteira de um Valéry sonhador. Quem, na cidade tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrihá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem, exatamente, do convívio com essas imagens. Os homens “lentos”, para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações.

Quando Milton Santos fala dos homens lentos, ele se refere principalmente aos mais pobres, aqueles que não têm acesso a velocidade, os que ficam à margem da aceleração do mundo contemporâneo. O errante urbano seria sobretudo um homem lento voluntário, intencional, consciente de sua lentidão, e que, assim, se nega a entrar no ritmo mais acelerado (movimento do tipo rápido), de forma crítica. Um exemplo clássico é a figura do *flâneur* do século XIX que passeia sua tartaruga pelas passagens parisienses e assim critica a busca da velocidade dos modernos, preocupados em não “perder tempo”. O *flâneur* era um homem lento voluntário, agia de forma crítica. Sem dúvida, como nos indica Santos, os mais pobres, mesmo de maneira não voluntária, experimentam ou vivenciam mais a cidade do que os cidadãos abastados, pois estes obrigatoriamente possuem o hábito da prática urbana no cotidiano, e assim desenvolvem uma relação física mais profunda e visceral com o espaço urbano¹². Os sem-teto por exemplo podem ser vistos como homens lentos contemporâneos, pois são os que efetivamente praticam a cidade, uma vez que habitam literalmente o espaço público urbano. Porém, da mesma forma que a lentidão é um outro tipo de movimento, o homem lento seria sobretudo uma postura, que não poderia ser limitada a uma questão de classe, etnia ou sexo¹³. O errante, ao contrário daquele que mora nas ruas por necessidade, erra por vontade própria, mas pode se deixar inspirar pelas formas de apropriação do espaço dos mais pobres, na maneira como estes reinventam, por necessidade, formas próprias de vivenciar e experimentar a cidade. Essas outras formas de apropriação do espaço seriam fontes de inspiração para o urbanista errante. Este observa como os “outros”, que habitam de fato o espaço público, se apropriam deste, mesmo que temporariamente, como os sem-teto camelôs, ambulantes, entre vários outros. Pierre Sansot, no seu livro *Du bon usage de la lenteur*, nos diz:

Mas talvez ele (o urbanista) teria evitado vários enganos, se tivesse se dado o tempo para se abrir, lentamente, às exigências dos lugares que ele deveria tratar, se ele tivesse aceitado ser modestamente um *flâneur* esclarecido de sua cidade.

A lentidão, enquanto propriedade da errância, da mesma forma que tem relação com a desorientação do se perder, está diretamente relacionada com a questão do corpo, ou como dizia Santos, da corporeidade¹⁴ dos homens lentos. Esta corporeidade lenta seria uma determinação, ou um “espírito de corpo”, que também nasce da desterritorialização – ou seja, também está relacionada a uma temporalidade própria (como o se perder e a lentidão) –, e teria relação com aquela que Deleuze e Guatarri relacionam aos conjuntos de essências materiais vagas (vagabundas ou nômades) que se distinguem das essências fixas, métricas e formais (sedentárias): “Dir-se-ia que as essências vagas extraem das coisas uma determinação que é mais do que a coisidade, é a da *corporeidade*, e que talvez até implique um espírito de corpo.” [...] “Desprendem uma *corporeidade* (materialidade) que não se confunde com a essencialidade formal inteligível, nem com a coisidade sensível, formada e percebida.” A cidade, através da errância, ganha também uma corporeidade própria, não orgânica¹⁵, – que se opõe à idéia da cidade-organismo, que está na base da disciplina urbana e da própria noção de diagnóstico urbano – esta corporeidade urbana “outra” se relaciona, afetuosamente e intensivamente, com a corporeidade do errante e determina o que chamamos de incorporação. A incorporação¹⁶, diretamente relacionada com a questão da imanência, seria a própria ação do corpo errante no espaço urbano, através da errância que, assim, oferece uma corporeidade “outra” à cidade.

Como pode-se notar, as três propriedades mais recorrentes das errâncias – se perder, lentidão, corporeidade – estão intimamente relacionadas, e remetem à própria ação, ou seja, à prática ou experiência do espaço urbano. O errante urbano se relaciona com a cidade, a experimenta, e este ato de se relacionar com a cidade implica nesta corporeidade própria, advinda da relação entre seu próprio corpo físico e o corpo urbano que se dá no momento da desterritorialização lenta da errância. Como veremos, essas três propriedades estão presentes, mesmo que de forma distinta, ao longo do pequeno histórico das errâncias. Para resumir, pode-se dizer que o errante faz seu elogio à experiência “urbana” principalmente através da desterritorialização do ato de se perder, da

qualidade lenta de seu movimento e da determinação de sua corporeidade. As três propriedades poderiam ser consideradas como resistências ou críticas ao pensamento hegemônico contemporâneo do urbanismo que ainda busca uma certa orientação (principalmente através do excesso de informação), rapidez (ou aceleração) e, sobretudo, uma redução da experiência e presença física (através das novas tecnologias de comunicação e transporte).

Apesar da íntima relação entre essas propriedades da errância, talvez seja a relação corporal com a cidade, na experiência da incorporação, que mostre de forma mais clara e crítica, o cotidiano contemporâneo cada vez mais desencarnado e espetacular. Esse encontro de determinações de corporeidades, do errante com a cidade – ou incorporação (relação do corpo com a ação, experiência corporal “outra”) – explicita a redução da cota de experiência urbana direta na contemporaneidade, como, por exemplo, da experiência física de andar pela cidade, de que nos fala, por exemplo, Mário de Andrade no relato de suas andanças por São Salvador da Bahia no dia 7 de dezembro de 1928:

Gosto de banzar ao até pelas ruas das cidades ignoradas [...] S. Salvador me atordoa vivida assim a pé num isolamento de inadaptação que dá vontade de chorar, é uma gostosura. [...] E nem é tanto questão de apreciar os detalhes churriguerescos dela, é o mesmo do saber físico que dá a passeada à pé. [...] Passear a pé em S. Salvador é fazer parte dum quitute magnificente e ser devorado por um gigantesco deus Ogum, volúpia quase sádica, até.

Diante da atual espetacularização das cidades que se tornam cada dia mais cenográficas, a experiência corporal das cidades, ou seja, sua prática ou experiência, poderia ser considerada como um antídoto à essa espetacularização. O que chamo de espetacularização das cidades contemporâneas¹⁷ – que também pode ser chamado de cidade-espetáculo (no sentido debordiano) – está diretamente relacionado a uma diminuição da participação mas também da própria experiência urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística.

A redução da ação urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários¹⁸, sem corpo, espaços desencarnados. Os espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão, o que abre possibilidades tanto para uma crítica da atual espetacularização urbana quanto para uma pesquisa de outros caminhos pelos urbanistas errantes, que passariam a ser os maiores críticos do espetáculo urbano. Através desta volúpia quase sádica de que fala Mário de Andrade com relação a Salvador, o urbanista errante buscaria uma reinvenção corporal, carnal, sensorial das cidades.

Ao se observar mais de perto a história crítica do urbanismo, a história marginal, é possível se perceber um outro caminho, que critica a espetacularização desde seus primórdios¹⁹. Nesta pista, as principais questões são as diferentes formas de ação, e participação, na cidade, mas também as relações corporais, através das experiências efetivas dos espaços urbanos. As relações sensoriais com a cidade que passam pelas experiências corporais destes espaços, em suas diferentes temporalidades, seriam o oposto da imagem da cidade-logotipo. Os cenários ou espaços espetacularizados, desencarnados, seriam propícios somente para os simples espectadores. Os praticantes da cidade, como os errantes, realmente experimentam os espaços quando os percorrem, e assim lhe dão corpo, e vida, pela simples ação de percorrê-los. Uma experiência corporal, sensorial, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, a uma simples imagem ou logotipo. A cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida, experimentada. Ela, a partir do momento em que é praticada, ganha corpo, se torna “outro” corpo. Para o errante urbano, sua relação com a cidade seria da ordem da incorporação. Seria precisamente desta relação entre o corpo do cidadão e deste outro corpo urbano que poderia surgir uma outra forma de apreensão da cidade, uma outra forma de ação, através da experiência da errância – desorientada, lenta e incorporada – a ser realizada pelo urbanista errante, que se inspiraria de outros errantes

urbanos e, em particular, das experiências realizadas pelos escritores e artistas errantes.

Pequeno histórico das errâncias

Assim como de forma simultânea à história das cidades, podemos falar de uma história do nomadismo, ou melhor, como diriam Deleuze e Guattari, de uma nomadologia²⁰, também podemos traçar, de forma quase simultânea à própria história do urbanismo, um breve histórico das errâncias urbanas.

Esse histórico seria construído por seus atores, errantes modernos ou nômades urbanos, herdeiros tanto de Abel quanto de Caim. Os errantes urbanos não perambulam mais pelos campos como os nômades, mas pela própria cidade grande, a metrópole moderna, mas recusam o controle total dos planos modernos. Eles denunciam direta ou indiretamente os métodos de intervenção dos urbanistas, e defendem que as ações na cidade não podem se tornar um monopólio de especialistas.

Dentre os errantes e nômades urbanos encontramos vários artistas, escritores ou pensadores que praticaram errâncias urbanas, errâncias voluntárias, intencionais. Aqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com a intenção de errar. Errar tanto no sentido do vagabundear quanto da própria efetivação do erro (de caminho, de itinerário, de percurso). Através das obras ou escritos desses artistas, é possível se apreender o espaço urbano de outra forma, partindo do princípio de que os errantes questionam a apropriação desses espaços de forma crítica. O simples ato de errar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo enquanto disciplina prática de intervenção nas cidades. Esta crítica pode ser vista tanto nos textos quanto nas imagens produzidas por artistas errantes a partir de suas experiências de andar²¹ pela cidade.

Ao ler Baudelaire, por exemplo, podemos ver uma reação crítica à reforma urbana do Barão Haussmann, que estava transformando completamente a velha cidade de Paris naquele exato momento²². Para fotografar essas transformações urbanas radicais, da cidade antiga sendo destruída para dar lugar a nova, Haussmann contratou um fotógrafo,

Charles Marville, que retratou o desaparecimento de uma certa Paris por onde perambulava Baudelaire. No Rio de Janeiro se passou algo bem parecido, já no início do século XX. João do Rio, cronista e errante urbano, descreve nos jornais suas errâncias pela antiga cidade que também estava sendo destruída pelo nosso Haussmann tropical²³, Pereira Passos, que como Haussmann, também contratou um fotógrafo oficial para retratar a transformação em curso na cidade, Marc Ferrez.

Um texto muito conhecido de João do Rio, por exemplo, chamado *A Rua*, foi publicado na mesma época na *Gazeta de Notícias*, mais precisamente em 1905. Esse texto de João do Rio (1881-1921, pseudônimo de Paulo Barreto) faz uma apologia da rua, do andar pelas ruas:

Eu amo a rua [...] Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar.

A título de comparação, entre os principais objetivos do plano de melhoramentos de Pereira Passos, citados por Alfredo Rangel em 1904, era: “Dar mais franqueza ao tráfego crescente das ruas da cidade, iniciar a substituição das nossas mais ignóbeis vielas por ruas largas arborizadas”.

O urbanismo enquanto campo disciplinar e prática profissional surgiu exatamente com o intuito de transformar as antigas cidades em metrópoles modernas, o que significava também transformar as antigas ruas de pedestres em grandes vias de circulação para automóveis, reduzindo as possibilidades da experiência física direta, através do andar, das cidades. Podemos, a grosso modo, classificar o urbanismo moderno²⁴ em três momentos distintos (mas que se sobrepõem): a modernização das cidades, de meados e final do século XIX até início do século XX; as vanguardas modernas e o movimento moderno (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, CIAMs), dos anos 1910-20 até 1959 (fim dos CIAMs); e o que chamo de modernismo (ou moderno tardio), do pós-guerra até os anos 1970.

O pequeno histórico das errâncias urbanas também poderia ser dividido em três momentos, de forma quase simultânea a esses três momentos da história do urbanismo moderno, que corresponderiam às diferentes críticas aos três momentos do urbanismo: o período das *flanêries* ou flanâncias, de meados e final do século XIX até início do século XX, que criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das deambulações, dos anos 1910-30, que fez parte das vanguardas modernas, mas também criticou algumas de suas idéias urbanísticas do início dos CIAMs; e o das derivas, dos anos 1950-60, que criticou tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto a sua vulgarização no pós-guerra, o modernismo.

O primeiro momento, *flanêries* ou flanâncias, corresponderia principalmente à criação da figura do *Flâneur* em Baudelaire, no *Spleen de Paris* ou no *Les fleurs du mal*, que foi tão bem analisada por Walter Benjamin nos anos 1930. Benjamin também praticou a *flanêrie* (principalmente de Paris e de suas passagens cobertas²⁵), ou seja, as flanâncias urbanas, a investigação do espaço urbano pelo *Flâneur*.

O segundo momento, deambulações, corresponderia às ações dos dadaístas e surrealistas, as excursões urbanas por lugares banais, as deambulações aleatórias organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros, que desenvolvem a idéia de *Hasard Objectif*, ou seja, da experiência física da errância no espaço urbano real que foi a base dos manifestos surrealistas, do *Nadja* de Breton ou ainda do próprio *Paysan de Paris* de Aragon. Já o terceiro e último momento, derivas, corresponderia ao pensamento urbano dos situacionistas, uma crítica radical ao urbanismo, que também desenvolveu a noção de deriva urbana, da errância voluntária pelas ruas, principalmente nos textos e ações de Debord, Vaneigem, Jorn ou Constant. Tanto Baudelaire quanto os dadaístas e surrealistas, ou ainda os situacionistas, estavam praticando errâncias urbanas – e relatando essas experiências através de escritos ou imagens explícitas ou implicitamente críticas – em uma mesma cidade, Paris, mas em três momentos bem distintos. Paris se tornou assim, uma cidade paradigmática para os errantes urbanos, as

experiências parisienses serviram como uma referência para outras experiências urbanas.

Essas idéias de errâncias urbanas se desenvolveram também no meio artístico após os situacionistas. O grupo neo-dadaísta Fluxus (Maciunas, Patterson, Filliou, Ono etc), por exemplo, também propôs experiências semelhantes, foi a época dos “happenings” no espaço público, no caso do Fluxus, dos *Free Flux-Tours*, errâncias por Nova Iorque, neste momento, anos 1960-70, outros artistas trabalharam sobre o tema, como Stanley Brouwn, Vito Acconci, Daniel Buren ou ainda Robert Smithson. Dentro do contexto da arte contemporânea, principalmente nos anos 1990, vários artistas trabalham no espaço público com algum tipo de questionamento teórico, como o grupo neo-situacionista italiano Stalker, por exemplo. Alguns artistas propuseram errâncias também, mas em sua maioria essas ações contemporâneas são cada vez menos críticas e cada vez mais espetaculares²⁶. O denominador comum entre esses artistas, e suas ações urbanas, seria o fato de que eles vêem a cidade como campo de investigações artísticas aberto a outras possibilidades sensitivas, e assim, possibilitam outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras ou experiências.

No Brasil, tanto os artistas modernistas quanto os tropicalistas também erraram pela cidade de forma crítica, em “performances” como as *Experiências* de Flávio de Carvalho, próximo aos surrealistas parisienses dos anos 1930, ou o *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica, leitor²⁷ do mentor dos situacionistas dos anos 1960, Guy Debord. Da mesma forma que nas flanâncias de João do Rio, com os textos de Baudelaire, Flávio de Carvalho (1899-1973), que conheceu os surrealistas parisienses em seus anos de estudo na Europa, ajudou na circulação dessas idéias no Brasil, principalmente através de suas deambulações urbanas. O engenheiro civil, arquiteto, escultor e decorador Flávio de Carvalho, como ele se denominava, ficou mais conhecido por suas pinturas e obras arquitetônicas, do que por suas errâncias urbanas, que ele denominou de *Experiências*.

A *Experiência nº 2*, realizada em 1931 e publicada em livro homônimo (com o subtítulo, *uma possível teoria e uma experiência*),

consistiu na prática de uma deambulação, no sentido contrário de uma procissão de *Corpus Christi* pelas ruas de São Paulo, como ele conta em seu livro: “Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes.” Depois de algum tempo, a multidão se voltou contra ele, que teve que fugir. Quando a polícia o prendeu, ele disse que estava realizando uma “experiência sobre a psicologia das multidões”. Nos jornais do dia seguinte, as manchetes destacavam: “Na procissão uma experiência sobre a psicologia das multidões resultou em sério distúrbio” (*O Estado de São Paulo*, 9 de junho de 1931).

Antes mesmo desta experiência, Flávio de Carvalho publicou um texto interessante no jornal *Diário de São Paulo* intitulado: “Uma tese curiosa – A cidade do homem nu”. Já na *Experiência nº 3*, que só foi realizada publicamente em 1956, ele saiu andando pelas ruas de São Paulo vestido com o traje de verão do “novo homem dos trópicos” (ou *new look*), desenhado por ele. A deambulação foi conturbada e polêmica, mas segundo os jornalistas da época: “São Paulo nunca viu nada igual” (Manchete, 1956). Flávio de Carvalho escreveu uma série de textos sobre a cidade e as questões urbanas em 1955 no *Diário de São Paulo*, que tratavam sobretudo da questão do transporte e do trânsito urbano, e a partir de 1956 ele escreveu outra série de textos no mesmo jornal sobre “A moda e o novo homem” onde explica:

Entende-se por moda os costumes, os hábitos, os trajes, a forma do mobiliário e da casa [...] Contudo, é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem.

Assim como Flávio de Carvalho pode ser considerado um pioneiro da chamada “arte de ação” ou *performance* no Brasil – em particular desta relação entre a arte e a vida cotidiana que passa também tanto por questões corporais quanto por questões urbanas, chegando numa relação entre a experiência sensorial do corpo e a própria experiência

física da cidade – Hélio Oiticica (1937-1980) pode ser considerado um dos mais inquietos seguidores desta linhagem teórica no país (junto com Lygia Clark e Ligia Pape). A partir de 1964, ano da morte de seu pai e da “descoberta” da favela da Mangueira no Rio de Janeiro, Oiticica passa a desenvolver os *Parangolés* – capas, tendas e estandartes, sobretudo capas – que vão incorporar literalmente as três influências da favela que Oiticica acabava de descobrir: a influência da idéia do corpo e do samba, uma vez que os *Parangolés* eram para ser vestidos, usados e, de preferência, o participante devia dançar com eles; a influência da idéia de coletividade anônima, incorporada na comunidade da Mangueira: com os *Parangolés*, os espectadores passavam a ser participantes da obra, e a idéia de participação do espectador (a mesma idéia desenvolvida pelos situacionistas como antídoto ao espetáculo) encontrou aí toda sua força; e a influência da arquitetura das favelas, que pode ser resumida na própria idéia de abrigar, uma vez que os *Parangolés* abrigam efetivamente e, ao mesmo tempo, de forma mínima (como os barracos das favelas), os que com eles estão vestidos.

Da mesma forma que as *Experiências* de Carvalho, os *Parangolés* de Oiticica causaram bastante polêmica. Os *Parangolés*, foram mostrados ao público pela primeira vez em 1965, na exposição coletiva *Opinião 65* no MAM do Rio. Na abertura da exposição, Oiticica chegou vestido com um desses *Parangolés*, acompanhado por um cortejo de amigos da escola de samba da Mangueira, também vestidos com *Parangolés*, tocando percussão, cantando e sambando. Mas Oiticica e os passistas da Mangueira foram efetivamente impedidos de entrar no Museu de Arte Moderna, e os jornais da época registraram que a festa teve lugar no lado de fora do museu, no espaço público.

Toda a obra de Oiticica, que cada vez mais se confundiu com sua própria vida, buscou novas experiências físicas, sensoriais, corporais, mas também urbanas: *Parangolés*, *Penetráveis*, *Tropicália*, *Éden*, *Barracão*, entre várias outras²⁷. A partir de sua estadia em Nova Iorque, Oiticica se aproximou ainda mais do pensamento situacionista, ele passou a citar Guy Debord em vários de seus escritos e chegou a propor um *Penetrável* (P12) com textos escritos e declamados retirados do clássico de Debord,

A sociedade do espetáculo (1967). Ao voltar ao Brasil, em 1978, participou do evento *Mitos Vadios*, realizado pelas ruas de São Paulo, onde apresentou o *Delirium Ambulatorium*, uma de suas últimas derivas urbanas. No texto *EU em MITOS VADIOS* (de outubro de 1978) ele descreve essa experiência urbana e diz que a proposta era exatamente: “o poetizar do urbano”

O poetizar do urbano → AS RUAS E AS BOBAGENS DO NOSSO DAYDREAM DIÁRIO SE ENRIQUECEM → VÊ-SE Q ELAS NÃO SÃO BOBAGENS NEM TROUVAILLES SEM CONSEQUÊNCIA → SÃO O PÉ CALÇADO PRONTO PARA O DELIRIUM AMBULATORIUM RENOVADO A CADA DIA.

As experiências de investigação do espaço urbano pelos artistas errantes apontam para a possibilidade de um “urbanismo poético”, que se insinua através da possibilidade de uma outra forma de apreensão urbana, o que levaria a uma reinvenção poética, sensorial, das cidades. Talvez a maior crítica dos artistas errantes aos urbanistas modernos tenha sido exatamente o que Oiticica resumiu de forma tão clara no que ele chamou de “poetizar do urbano”. Os urbanistas teriam esquecido, diante de tantas preocupações funcionais e formais, deste enorme potencial poético do urbano e, principalmente, da relação inevitável entre o corpo físico e o corpo da cidade que se dá através da errância, através da própria experiência – do se perder, da lentidão, da corporeidade – do espaço urbano, algo simples, porém imprescindível, para possibilitar uma outra forma de percepção ou apreensão da cidade. No urbanismo contemporâneo, a distância, ou descolamento, entre sujeito e objeto, entre prática profissional e vivência-experiência da cidade, se mostra desastrosa ao esquecer o que o espaço urbano possui de mais poético, que seria precisamente seu caráter humano, sensorial e corpóreo. O sujeito urbanista, ao se esquecer de se relacionar fisicamente, afetuosamente, com a cidade em si, o seu objeto, se distancia desta e por fim projeta espaços espetacularizados ou desencarnados. A abordagem da cidade pelos urbanistas errantes poderia tentar seguir os

passos dos artistas errantes e, assim, ser mais poética, afetuosa e, sobretudo, encarnada.

Notas

¹ O presente texto é um resumo introdutório do livro de mesmo nome, em desenvolvimento, que será publicado pela editora Casa da Palavra (Rio de Janeiro). Gostaria de agradecer a leitura cuidadosa e detalhada, recheada de críticas construtivas, de Ana Clara Torres Ribeiro e Margareth da Silva Pereira, ao longo da redação deste ensaio durante o meu estágio pós-doutoral na França, e, também, os comentários e ressalvas pertinentes da leitura recente de Ana Fernandes e Pasqualino Magnavita.

² O que poderia até mesmo ser considerado um não-urbanismo ou um anti-urbanismo, uma resistência ao urbanismo, principalmente aquele de estado ou corporativo, autoritário e dominante (ainda hegemônico hoje), ou como me disse Ana Clara Torres Ribeiro, também poderia ser visto como um “direito básico” de qualquer cidadão ao não urbanismo e ao não planejamento. Essa questão, extremamente polêmica, mereceria ser debatida de forma mais aprofundada, como bem me alertou Ana Fernandes.

³ Cf. Paola Berenstein Jacques, *Estética da Ginga*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

⁴ Espetáculo no sentido dado por Guy Debord em *A sociedade do Espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997 (versão original francesa de 1967). Ver também IS (Paola Berenstein Jacques, org.), *Apologia da Deriva*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

⁵ Segundo Deleuze e Guattari: “Um ‘método’ é o espaço estriado da cogitatio universalis, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, intermezzi, relances.” In: *Mil platôs*, São Paulo, editora 34, vol. 5, p. 47.

⁶ Deleuze e Guattari citam Platão para explicar a impossibilidade do devir se tornar modelo: “No Timeu (28,29), Platão entrevê por um curto instante que o Devir não seria apenas o caráter inevitável das cópias e reproduções, mas um modelo que rivalizaria com o Idêntico e com o Uniforme. Se ele evoca essa hipótese, é apenas para excluí-la; e é verdade que se o devir é um modelo, não somente a dualidade do modelo e da cópia, do modelo e da reprodução deve desaparecer, mas até mesmo as noções de modelo e de reprodução tendem a perder qualquer sentido.” Idem, p. 36.

⁷ Termo que foi proposto por Alain Guez durante o seminário de preparação ao colóquio “L’habitar dans sa poétique première”. (EHESS - Paris, 2005/Cerisy-la-Salle, 2006)

⁸ Em *Estética da Ginga* eu já havia tratado implicitamente dessa questão, sobretudo no capítulo sobre o labirinto, uma vez que: “ A sensação de se perder está implícita na experiência labiríntica”.

⁹ Seria interessante, como comentou Ana Fernandes, analisar como toda essa questão do nomadismo vem sendo “capturada” pelo pensamento urbanístico contemporâneo, sobretudo pelos neo-modernistas (Koolhaas & cia) ou por vezes pelos neo-situacionistas (como o grupo Stalker em algumas experiências mais espetaculares), mas de forma completamente distinta do que estou tentando mostrar, sobretudo no pequeno histórico das errâncias urbanas, que até os anos 1960, estiveram a margem do sistema hegemônico da arte, arquitetura e, sobretudo, do urbanismo. A referência teórica mais importante sobre o tema (apesar de não relacionada ao urbanismo propriamente dito, mas que explicita uma contraposição: “Nomos contra Polis”) está no capítulo “Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra.” In: *Mil Platôs*, op. cit. Mais do que o nomadismo propriamente dito, o interessante seria discutir a questão do pensamento nômade em relação ao pensamento sedentário ainda hegemônico e consensual hoje (principalmente na academia).

¹⁰ O que, felizmente, nunca é completamente obtido (a anulação dessa possibilidade do se perder). Entretanto, o extremo do se perder estaria diretamente associado a questões puramente psicológicas, e até mesmo, a tipos específicos de loucura ou mania (dromomania).

¹¹ Movimento e velocidade também precisariam ser diferenciados: “o movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade”, Deleuze e Guattari, op.cit, p.52.

¹² Ver essa questão de forma mais específica no livro coletivo: *Maré, vida na favela*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

¹³ A figura tradicional do *flâneur* é masculina, as mulheres que habitam as ruas, “mulheres de rua”, sempre foram mal vistas, um trabalho sobre este tema específico merece ser feito. Régine Robin está trabalhando neste sentido, ela nos fala da “flâneuse”.

¹⁴ Vários autores, para se opor à questão do “corpo”, principalmente no campo das artes, vão propor a idéia de “corporeidade”, às vezes mesmo como um “anticorpo”, como Michel Bernard, que define a corporeidade como “espectro sensorial e energético de intensidades heterogêneas e aleatórias” in: *De la corporéité fictionnaire*, Revue Internationale de Philosophie n4/2002 (*Le corps*).

¹⁵ Sobre essa idéia, ver a noção de “Corpo sem Órgãos” (CsO) que Gilles Deleuze define a partir do termo de Artaud: “ O corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intenso, anárquico, que só têm pólos, zonas, limites ou variações. É uma potente vitalidade não orgânica que o atravessa.” *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p.164.

¹⁶ Termo utilizado pelo artista Hélio Oiticica, ver *Estética da Ginga*, op.cit, ou o artigo “ Por uma inCORPOrAÇÃO” in: ERR, Belo Horizonte, novembro de 2003.

¹⁷ Ver “Espetacularização Urbana Contemporânea” in: Cadernos PPG-AU/FAUFBA, número especial Territórios Urbanos e Políticas Culturais, PPG-AU/UFBA, Salvador, 2004.

¹⁸ No sentido de uma “disneyficação” urbana que leva a uma “shoppinização” dos espaços públicos, uma inversão de modelos, se os parques temáticos e shoppings imitavam as cidades tradicionais inicialmente, hoje o que se passa é o inverso, vários projetos urbanos passaram, principalmente de espaços públicos ou áreas históricas patrimonializadas, a imitar os espaços globalizados, securitários e homogêneos dos parques temáticos e shopping centers (a paginação de piso das praças públicas “revitalizadas” de várias cidades brasileiras explicitam esta relação mimética às avessas).

¹⁹ A espetacularização das cidades parece ter surgido com o próprio urbanismo, enquanto disciplina, com as primeiras modernizações ou embelezamentos das cidades, desde o início da disciplina urbana as cidades já estavam em competição. A cidade, para o mercado internacional, sobretudo do turismo – os *tours* turísticos são o contrário das errâncias, e o turista é o anti-errante por excelência –, se tornou uma imagem fixa espetacular, sem corpo, um logotipo.

¹⁹ A errância urbana não está necessariamente ligada ao andar a pé. Como já foi dito, podemos falar de um espírito errante que pode se estabelecer a partir de outras relações entre o corpo do errante e a experiência do espaço urbano. Nossa questão principal é essa experiência urbana, mas, como dizia Michel de Certeau, a forma mais elementar dessa experiência urbana seria o simples andar a pé pela cidade. As ditas “errâncias virtuais” através do ciberespaço, hoje na ordem do dia e pauta de todas as discussões que se pretendem atuais, não entram em nosso trabalho pelo simples fato de que estas ainda não podem ser consideradas urbanas, pois ainda não promovem, de fato, “outro” tipo de experiência física do espaço urbano (no melhor dos casos questionam a própria noção de ciberespaço). Entretanto, minha crítica não se direciona propriamente ao uso de meios digitais e eletrônicos no urbanismo, mas sim, de uma forma indireta, ao uso espetacular e não participativo desses, e principalmente, ao esquecimento do corpo – do corpo material, físico, tanto do urbanista, do cidadão, quanto da própria cidade em si – que a fascinação pelos meios digitais ou virtuais pode provocar. A questão está na postura encarnada com relação a cidade, que também poderia ser obtida com o uso das novas tecnologias.

²⁰ “Escreve-se a história, mas ela foi escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome do aparelho unitário do Estado, pelo menos possível, inclusive quando se falava sobre nômades. O que falta é uma Nomadologia, o contrário de uma história (...) Nunca a história compreendeu o nomadismo (...)” in Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, ed. Minuit, 1980. Pasqualino Magnavita tentou desenvolver um pouco mais esta questão

específica em: “Nomadologia e a História da Cidade e do Urbanismo no Pensamento Pós-estruturalista”, IX SHCU, São Paulo, 2006, comunicação a ser publicada nos Anais do evento.

²¹ As obras de Haussmann vão de 1853 a 1870, enquanto o livro *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, por exemplo, é de 1855.

²² Cf. Jaime Larry Benchimol, *Pereira Passos: um Haussmann tropical*, Rio de Janeiro, Biblioteca Carioca, 1990. Pereira Passos realizou um “bota-abaixo” no centro do Rio de Janeiro entre 1902 e 1904. Sobre a idéia de Haussmanização tanto no Rio com Pereira Passos, quanto em Salvador em seguida com J.J. Seabra (1912-1916), ver Eloísa Petti Pinheiro, *Europa, França e Bahia, difusão e adaptação de modelos urbanos*, Salvador, Edufba, 2002.

²³ O termo “urbanismo moderno” me parece um pleonasma, uma vez que o próprio termo urbanismo, e a disciplina que lhe corresponde, surgem exatamente neste momento de modernização das cidades (termo usado pela primeira vez por Cerdà em 1867 – responsável pelo plano de modernização de Barcelona em 1959 – na obra *Teoría general de Urbanización*). Chego a me perguntar: será que, mesmo após o final do movimento moderno em arquitetura e urbanismo, já existiu algum tipo de urbanismo não-moderno ou “pós-moderno”? A própria noção de plano, de planificação ou de planejamento (bases da prática do urbanismo em geral), e até mesmo de projeto, são extremamente modernas. Mas a forma de classificar o urbanismo não é consensual, muito pelo contrário, e muda segundo o historiador, ou seja, aquele que constrói a(s) história (s). Com o intuito de mostrar essas diferentes construções históricas, e sobretudo, o debate e a circulação de idéias do pensamento urbanístico estamos realizando uma “cronologia interativa” que poderá ser consultada em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br>.

²⁴ Ver Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXème siècle, le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989. As passagens, ruas cobertas, são exaltadas por Benjamin, pois representavam um espaço intermediário entre interior e exterior, entre privado e público, entre arquitetura e paisagem: “a flanêrie pode transformar toda Paris num interior, numa moradia cujos aposentos são os quarteirões, por outro lado, também, a cidade pode abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem soleiras.” Os arquitetos modernos estavam propondo eliminar essa diferença entre o exterior-interior, Benjamin chega a citar Giedion (texto de 1928) falando de Corbusier: “Os prédios de Corbusier não são nem espaçosos nem plásticos: o ar sopra através deles! (...) Existe apenas um único e indivisível espaço. Caem as cascas entre interior e o exterior.

²⁵ O andar, enquanto prática artística ou estética, parece cada vez mais distante da crítica que caracterizou esta prática ao longo do histórico destas ações artísticas. É evidente que os artistas não pararam de andar na contemporaneidade, mas essas andanças perderam sua força crítica e, em alguns casos, se tornaram espetaculares e, na maioria dos casos, se institucionalizaram. É por esse motivo que nosso pequeno histórico das



errâncias pára nos anos 1970. Depois disso a errância urbana, entendida enquanto prática artística, estética, infelizmente perdeu seu poder de crítica, ao ser “capturada”, principalmente pelo mercado da arte ou os novos circuitos culturais oficiais. Os errantes involuntários, “outros” homens lentos, por necessidade, continuam e até mesmo podem ser considerados um tipo de “resistência” urbana, principalmente os sem teto das grandes cidades globalizadas, que contrastam com os turistas (que seriam o oposto mesmo dos errantes).

²⁶ Sobre esse aspecto na obra de Oiticica, em particular com relação às favelas, ver Paola Berestein Jacques, *Estética da Ginga*, a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

²⁷ Tudo indica que Hélio Oiticica só leu Guy Debord nos final dos anos 1970, em Nova Iorque, ao ler o clássico de Debord, *A sociedade do espetáculo*, de 1967, ele descobre que já estava realizando ações bem próximas das idéias situacionistas desde os anos 1960 (início com os *Parangolés*).





Percepções corporais do mundo urbano

Aurélie Chêne

Introdução

A análise das *free parties (raves)*, do evento corriqueiro e das imagens de moda revela atos corporais e visuais que são ao mesmo tempo da ordem de uma estética e de uma maneira de compor o social. A forma urbana provoca *momentos* que têm a ver com essa imbricação complexa. A cidade faz viver uma “constelação”¹ perspectiva cuja análise assinala um *deslocamento* da simetria tal como é descrita por Georg Simmel entre forma estética e forma social². A corporeidade é aqui apreendida como um suporte *quase* material de inscrição desse tipo de experiência. Trata-se então de destacar os locais de enunciações, de detalhes, de originalidades que caracterizam a mutação de uma cultura urbana. Os fenômenos estudados são altamente reveladores do que está em jogo em uma cidade cuja forma urbana foi modificada.

O ato de dançar como momento de afastamento

O fenômeno das *free parties* é especialmente caracterizado por uma atividade de dança muito importante³. Horas e às vezes até dias inteiros, os *teufeurs* (é assim que são chamados os adeptos das *free parties*) dançam até o esgotamento. Eles balançam o peso de seus corpos de um pé para o outro, viram a cabeça da direita para a esquerda no ritmo de um som mixado em dois tempos, sacodem o tronco para a frente e para trás fazendo-o também rodar de um lado para o outro. Os braços, os ombros, as pernas e a nuca participam desse *deslocamento dançado*. Os movimentos do corpo são elaborados com a gestualidade específica da dança de música techno. É preciso investigar essa elaboração e o próprio ato de dançar porque eles são os sintomas de um ato corporal específico do mundo urbano relacionado simultaneamente à estética e ao social. A maneira pela qual, por exemplo, as pessoas se comportam no espaço público está ligada a essa maneira de dançar, porque é a *mesma forma corporal que se manifesta*.

A corporeidade dançante supõe a prática de um afastamento. O corpo é ele mesmo afastamento, alteridade: não há coincidência entre si e si mesmo e a experiência do corpo é experiência de um distanciamento. Mas o próprio ato de dançar provoca modificações gestuais, alterações posturais, deslocamentos espaciais que movimentam o afastamento corporal. Pode-se dizer que o movimento dançado do corpo contribui para modificar limites corporais que são móveis. É importante sublinhar a mobilidade imediata do corpo a fim de analisar os objetivos do corpo dançante. Falando do instante dançado, Alain Badiou escreve: “[...] cada gesto, cada traçado da dança deve se apresentar não como uma consequência, mas como o que é a própria fonte da mobilidade”⁴. Entretanto, o gesto não pode ser considerado como a própria fonte do movimento porque o corpo é antes de mais nada móvel e movimento. A dança das *free parties* constitui, do ponto de vista de acontecimento corporal, a experiência quase vertiginosa de um afastamento *praticado* entre si e si mesmo. Esse afastamento não funciona como um obstáculo, ao contrário, ele é *um ato corporal*. As manifestações do corpo urbano põem *concretamente* em *prática* esse

ato. Assim, a dança não é a ocasião de uma “harmonia” (impossível) entre si e si mesmo, ou então, se fosse o caso, se se tratasse de um jogo, de uma encenação que paradoxalmente ocasionaria mais ainda a sensação ao mesmo tempo perturbadora e atraente de afastamento vivido entre si e o corpo. Uma das características da forma urbana é precisamente a de acentuar e tornar visível esse afastamento. Fala-se aqui de forma urbana porque o *atordoamento* provocado pelo afastamento ultrapassa a sensação pessoal e individual.

Claramente, o corpo pode bem ser vivido “inteiro”, pode-se ter a sensação de “fazer uma unidade com seu próprio corpo”, que é de resto uma expressão com frequência utilizada pelos dançarinos e pelos atletas. Mas isto não significa que o corpo seja apenas um suporte para emoções, um objeto cuja capacidade seria a de corporizar afetos, sensações geradas pelo espírito. O corpo não é apenas uma localização orgânica da pessoa, sendo que há, na existência carnal do corpo, um enigma⁵. A experiência corporal do dançarino é semelhante ao andar do cidadão. Com efeito, é no ritmo de uma sonoridade em dois tempos que o corpo se desloca de um pé para o outro, docemente, como um pisoteio mal perceptível, mas que dá ao corpo dançante dos *teufeurs* uma postura bem específica. O ato desse pisoteio cadenciado é um momento forte da dança das *free parties*. Através desses passos, há uma experiência heteróclita dos espaços. Essa experiência, que tem a ver com uma arte (no sentido de Michel de Certeau), renova sem cessar uma espacialidade cotidiana. Podemos nos referir à analogia proposta por Michel de Certeau quando ele fala de “compor as frases”, como se diz “adornar as frases”. Ele escreve: o andamento dos passantes apresenta uma série de voltas e volteios comparáveis a “composições” ou “figuras de estilo”. Há uma retórica do andar. A arte de “compor” frases tem equivalência na arte de adornar percursos.⁶ A dança ativa um processo corporal à obra, em outros momentos da vida cotidiana e notadamente urbana, ao provocar a capacidade de “espacializar” e “temporalizar”⁷ do corpo em ação. A análise do corpo dançante das *free parties* (particularmente) permite compreender os objetivos de uma corporeidade urbana *envolvida* na colocação em movimento dos lugares. Os corpos e os lugares encontram

– e de maneira palpável nas práticas observadas – formas de existência ao mesmo tempo separadas e articuladas.

A dança, a cidade, o urbano

É, pois, o momento exato de movimentar o corpo nos espaços que não são locais de dança que faz emergir uma forma corporal urbana. Os momentos urbanos comuns provocam de maneira tão simultânea a presença da forma urbana e da corporeidade que fica difícil dar-se conta de sua imbricação. O que ocorre nas *free parties* ocorre também na multidão, e de maneira quase análoga, ao menos do ponto de vista da experiência de uma forma perceptiva. O interior de uma fábrica desativada é também um lugar de passagem, onde se experimenta em um mesmo movimento o contato de um braço, de um ombro e a distância que nos separa daquele ou daquela que dança. Há uma maneira de “passar” específica da multidão. A dança das *free parties* é seu eco. Enquanto danço (diante da barreira de som), me viro na direção dos *teufeurs*. Um rapaz que está diante de mim está usando um agasalho vermelho e um boné na cabeça. Sua boca está crispada, seu braço direito dobrado na altura do seu tronco, ele parece apoiar todo o peso do corpo na perna esquerda. É provável que esteja se balançando, no ritmo do som, sobre a outra perna, mas eu não o vejo fazer isso. Meus olhos já se voltaram para a cabeleira cortada de maneira assimétrica de uma moça que dança com as mãos nos bolsos. Com sua mochila cheia de garrafas plásticas, ela se sacode da direita para a esquerda, incansavelmente, sem verdadeiramente avançar. O passo que ela executa dá contudo uma impressão de deslocamento, de andar. Ela bate com os pés no chão cheio de restos do velho hangar, um pouco como se sapateasse sobre o asfalto de uma rua de pedestre entupida de gente, tentando passar, abrir caminho. Ninguém me olha e eu não olho para ninguém. Olho para os rostos sem vê-los. Então eu capto, num ínfimo instante, o franzir de sobrancelhas do homem de boné, o perfil da dançarina que baixa a cabeça, o pé suspenso no ar de alguém que usa um *jeans*.

Nesses concertos de músicas de rock, de *ska*, ou de *hard-rock*, é freqüente “passar no ar” pessoas do público. Não se sabe como começa

esse movimento mas a pessoa *chega*, de repente, sem que se tenha previsto, e é preciso levantar as mãos para ajudá-la a “passar”, sustentando o peso de seu corpo na horizontal. Num ambiente como esse, a experiência da multidão parece ser vivida de maneira exacerbada. Os gritos ou urros encobrem às vezes o barulho de uma música extremamente alta. Pouco importa se falta o ar, se se transpira, se se sufoca, é exatamente a multidão, a sensação que a multidão transmite que se quer viver. O “pogo”, usual nesse tipo de concerto, consiste em *esbarrar de propósito* no vizinho, na vizinha, sem parar. Explodem os risos, às vezes fazem uma pequena pausa, e recomeça o “pogo”. As pessoas são empurradas para trás, atiradas dentro de uma multidão de tal maneira compacta que não vêem mais nada nem ninguém. Os empurrões devem ser suficientemente fortes para poder deslocar o vizinho. Choques similares entre os dançarinos das *free parties* perturbam temporariamente o balançado do corpo, sem que isso provoque descontentamento. Pelo contrário, o incidente constitui uma experiência integrada à dança e à gestualidade que a caracteriza. É também preciso compor com as discontinuidades sonoras imprevistas, que provocam uma ruptura do ritmo corporal. Essa desarticulação dançada tem efeitos perturbadores tanto na gestualidade quanto no movimento coletivo. É preciso então renegociar o espaço e a distância entre cada dançarino. Essa tensão gestual que caracteriza a dança das *free parties* está ligada a um distancionamento próprio da cidade contemporânea. Com efeito, há experiências perceptivas inerentes à cidade que envolvem relações específicas à espacialidade, à temporalidade, à corporeidade. O habitar do urbano não pode ser analisado sem se levar em conta um entrelaço permanente e simultâneo entre o que decorre do sentido, das sociabilidades, do habitar.

Da janela da cozinha, meu olhar insinua-se na sala do vizinho. Através da abertura das lâminas de uma persiana cinzenta, eu distingo a cor amarela das paredes, um quadro pendurado em cima do sofá bege. Do lado direito há uma mesa de ferro forjado sobre a qual ainda estão os restos de uma refeição, talvez o café da manhã, a se crer na presença de um objeto que lembra vagamente uma cafeteira. Esse

espaço que não é o meu, eu o vejo da minha casa. Eu me pergunto imediatamente se esses mesmos vizinhos notam as prateleiras vermelhas da minha cozinha, o espelho do banheiro, a vista sobre a sala tapada por cortinas amarelas. Captam ao passar, através de uma risada, a atmosfera alegre que escapa pelas janelas? Moro aqui e vivo também no ritmo do que se passa do lado de fora, em espaços internos. Assim, reconheço os desenhos da luminária da criança do segundo andar do prédio em frente, eles surgem todas as tardes na mesma hora, ao cair do dia. Acima de nossas cabeças (os moradores do térreo e do primeiro andar), soa, ressoa, soa de novo um relógio que pontua incansavelmente cada hora decorrida da noite e do dia. Esse “cuco” está associado a nossas vidas, a nossos interiores, a nossas atividades. Há também as eternas disputas do casal do primeiro andar, a música *reggae* do rapaz do lado, a buzina do pai impaciente de partir de manhã. Essa “observação” não é voluntária, pelo menos no momento em que o olhar está voltado para os espaços. Esses exemplos são o sintoma de uma percepção própria da cidade contemporânea. Descrevê-los permite dar conta do entrelaçamento muito grande que se opera entre o que tem a ver com a estética e o que é da ordem do social. Mais precisamente, a articulação da construção estética e da relação com o mundo constitui-se numa experiência perceptiva do mundo urbano.

Modelagens urbanas

Como todas as manhãs, eu ligo meu computador e conecto a Internet. Dirijo o ícone do mouse presente na tela em direção ao acesso a meu correio eletrônico. Essa manipulação simples e corriqueira se torna oportunidade de mil encontros. A marca *Orangina* apresenta uma nova bebida, e eis que aparece em primeiro plano, bem acima da minha caixa de mensagens, uma imensa garrafa laranja, animada, se sacudindo em todos os sentidos. Consigo mesmo assim abrir caminho nessa profusão visual de pistas a seguir. Meu computador nada mais é do que uma tela que é ligada. Com, através e por intermédio do gesto do “clique” que abre uma página *web* carregada de sinais, marcações, pistas, *links* e informações, eu estou tanto na visão do que vejo como na peça em

que estou. O aqui e o em outro lugar – compreendemos – não se opõem mais, na experiência corriqueira do urbano. Esse instante, de que é difícil dar conta através da escrita, é um desses *momentos* que parecem ser uma das características da forma urbana. Essa simultaneidade vivida de dimensões opostas é um eco daquilo que experimentamos, sob uma outra forma, no meio de uma multidão urbana. A presença física e o sonho se interpenetram no momento em que nosso olhar pára num anúncio publicitário. Percebemos as imagens (na cidade, na periferia ou na estrada) tanto quanto as vemos. Assim como o olho abre um caminho na profusão cada vez mais animada de imagens nas páginas da *web*, o olho humano olha a cidade de maneira quase fotográfica, por “clique” e “desclique”. A imagem não se limita nem à sua profusão nem a seu conteúdo. Há também as imagens das imagens. Inventam-se a imagem. O fluxo das imagens próprio de um mundo midiático-urbano pressupõe os olhares. Nenhum percurso é idêntico, e para voltar à experiência da Internet, não se trata tanto de ver tudo, de captar tudo que é oferecido à vista. No limite, pode-se também não ver nada disso. O que importa é estar no momento em que tudo colide, se choca (para retomar uma palavra que caracteriza também as trajetórias do passante). A imagem como conteúdo ou portadora de mensagens não é mais unicamente o que parece determinar a imagem urbana. O que conta é estar *com* um fluxo de imagens até o ponto de causar vertigem em quem gostaria de gastar o tempo detalhando-as separadamente, de pensá-las em sua unidade. Na experiência do mundo urbano, a unidade da imagem não é mais o que importa. Estamos “dentro” de uma abundância de imagens que tem como objetivo apenas o olhar contemplativo. Um movimento ultrapassa a própria produção da imagem como suporte da informação. Essa mobilidade visual está, bem entendido, ligada a uma construção heteróclita do espaço. Os momentos urbanos se caracterizam por uma mesclagem do espacial e do midiático.

Há maneiras de ver, de ser visto e de mostrar próprias da cidade contemporânea. Se o corpo e o olho apenas compõem com a imagem, deixando-se contudo atravessar por ela, pode-se dizer que a forma urbana *ativa* um tipo particular de percepção visual. Pela janela do trem, eu vejo

uma paisagem ao mesmo tempo instável e permanente, agitada e fixa. A moldura dos vidros brinca com o movimento proveniente do exterior, como a passagem de um trem que não pára ou os passos precipitados sobre a plataforma de viajantes atrasados. Este é o segundo plano da paisagem. O primeiro é composto por nossa própria imagem ao mesmo tempo precisa e transparente. Fala-se de planos sem que se trate contudo do plano cinematográfico e de suas regras. No próprio instante dessa percepção cotidiana, os planos não se destacam, ou então essa dissociação é operada pelo olho. Eles não se justapõem e não se confundem. O relógio da estação, os movimentos nas plataformas e o painel publicitário existem *ao mesmo tempo* que o reflexo de nosso vizinho, debruçado sobre uma folha de papel, caneta na mão. O que está escrevendo? Vê o meu olhar fixado nele pelo efeito de espelho da janela? Os movimentos e os momentos se superpõem. O espaço da vidraça se torna um suporte material de encontros inesperados e fugazes. E isso, nada se captou. A paisagem urbana não termina nos limites, nas molduras, nos campos. Há um jogo de trocas incessantes entre materialidade e imaterialidade, real e ficção. A cidade e o espaço da cidade existem também nas imagens que circulam, que vemos sem ver e que o olhar urbano faz sair de seu enquadramento. A cidade contemporânea é feita de imagens móveis da mesma maneira que ela própria funciona como imagem. O cotidiano então se aproxima do fictício, a própria cidade não é mais vivida apenas como uma paisagem feita de locais estabelecidos, arrumados, “belos”. As fotografias de natureza morta ou clichês da velha catedral renovada não têm muita coisa a ver com a paisagem urbana. O que é novo é a maneira pela qual os espaços da cidade e os corpos se agenciam. O corpo urbano não é um corpo territorializado. O olho compõe com a mobilidade dos locais, dos corpos, das imagens. A experiência de superposição vivida no trem através da plataforma remete a uma percepção especificamente contemporânea que a cidade heteróclita faz viver. O urbano como *forma* material e mental apela à fabricação de visões múltiplas e à irrupção imprevisível mas não surpreendente de superfícies de visibilidade que ultrapassam os suportes referentes, como o cartaz e a tela. O olho inventa e reinventa passagens,

caminhos ao mesmo tempo individuais e coletivos, através do emaranhado *tangível* de imagens mentais e materiais. Habitante da cidade ou do campo, experimentamos no cotidiano a percepção simultânea de realidades movimentadas e de ficções agenciadas por intermédio das quais o corpo ora se revela ora se dissimula na mesma pose, notadamente fotográfica.

A análise de certas imagens de moda permite se aproximar mais do que captar⁸ as especificidades de uma modelagem visual. Há uma impregnação do urbano na conformação do olhar, mais precisamente no *momento* em que se olha. Proponho descrever uma experiência visual provocada por uma imagem de moda intitulada *Twilight Zone*⁹. Não é tanto o conteúdo da imagem que me interessa, mas o que ela provoca visualmente. O que nos é dado ver? O que se mostra é também a maneira de mostrar. Uma mulher jovem está de pé, diante de uma janela envidraçada, com o olhar voltado para o lado de fora. Ela foi fotografada de perfil. A outra parte de seu rosto aparece no reflexo do vidro. É preciso notar a confusão visual ocasionada pela coexistência de duas imagens que não se completam. Há uma dissociação marcada entre a moça e seu reflexo. Com efeito, o reflexo não é exatamente uma continuidade da presença e da atitude da moça. Ele revela o que não se vê, ou seja, a face escondida do rosto. Por ele ser necessário à compreensão da imagem e do que se passa, o reflexo não é passivo. Traz à baila uma outra coisa, faz-se um outro relato num espelhamento do inacessível àquele que olha. É, pois, um prolongamento do que não se vê, produzindo, como consequência, uma invenção perceptiva que dá uma dimensão diferente da própria idéia de reflexo. Trata-se ainda de um reflexo ou já é uma outra imagem? Há uma inversão na visão que se tem desse reflexo que funciona como imagem. Com efeito, essa transformação em imagem é um ato mais do que um signo, que sai da categoria da imagem e da obrigação da categorização. A aparência da moça se torna então outra, no surgimento de um *duplo* instantaneamente mostrado em toda sua ambigüidade de ser o duplo. Os dois rostos são exatamente os mesmos, porém ínfimos detalhes deixam uma impressão de não-coincidência. Ligeiras dessemelhanças entre o rosto e o rosto, o olho e o olho, a boca e a boca,

deixam a impressão curiosa de que alguma coisa não funciona, ou funciona enviesado. Há uma ruptura entre o que se percebe do olho ou da boca a partir do primeiro plano da imagem e o que se descobre na imagem-reflexo. Paradoxalmente, é o rosto do qual não se vê muita coisa que aparece como “real”, enquanto que o do reflexo, que aparece mais, dá a impressão de “falso”, artificial, semelhante ao rosto de um manequim de vitrine. O olhar é trabalhado pela presença de imagens unidas e desunidas num mesmo momento. O acontecimento que caracteriza essa imagem se passa *também* na experiência visual do intervalo, do descompasso, do interstício. A assimetria percebida entre a imagem e o reflexo é uma metáfora da percepção engendrada pela forma urbana. Esse espaçamento que a modelagem fotográfica torna visível é uma falha que provoca um “entre”. Não se trata do que estaria entre o real e transformação em imagem do real, mas, sim, de um “entre” que trabalha a própria imagem, que a constitui, dado que esse ato cria uma pausa na continuidade da narrativa possível da fotografia. A falha fotográfica é uma suspensão que nada tem de parada sobre a imagem. A imagem não começa, não pára na construção urbana que se faz dela. Não é somente a imagem como tal que produz um efeito em nosso olhar. O olhar urbano, notadamente voltado para as imagens fotográficas, funciona para além do questionamento da imanência da imagem e de seu estatuto.

Conclusão

Na experiência estética do mundo urbano, o corpo pode, ao mesmo tempo, se *retirar* e estar *sobrepresente*. É o ato corporal que provoca, de maneira momentânea, uma combinatoriedade. Através de procedimentos de montagem que intervêm *dentro* do momento perceptivo, o que se impõe ao olho se dissimula também, o mostrar se esconde em um mesmo movimento. A modelagem da montagem (no sentido cinematográfico do termo) transborda da tela e do campo visual da projeção e se torna, na sua forma mais concreta, uma temporalidade da percepção. Portanto, são as formas da percepção que devem ser pensadas em sua relação com a questão da estética urbana. O urbano é



uma montagem visual. A forma urbana obriga tratar *ao mesmo tempo* da percepção e da exposição. Há uma simultaneidade perceptiva. A percepção e a exposição são *co-produzidas*.







Vitrines e espelhos

Laetitia Devel

A estética urbana como emergência

A estética da cidade pode ser trabalhada por diferentes políticas urbanas e culturais, que incluem projetos de construções, reformas, reabilitações, criações... De maneira mais impalpável, é também essa estética que emerge espontaneamente do espaço urbano. A cidade, para além de suas intervenções pensadas pelo homem, engendra com efeito suas próprias formas. Ela é um espaço movente, em cujo seio os elementos entram em ressonância uns com os outros, dando prova a cada instante de reinvenção. É ainda o “espaço-movimento” de que nos fala Paola Berenstein Jacques:

A possibilidade de um espaço-movimento nasceu da tese “bergsoniana” ligada à existência de espaços que estão em movimento, em modificação contínua, em eternos deslocamentos, espaços em fuga. O espaço-movimento não estaria mais ligado ao próprio espaço, mas, sim, ao movimento do percurso, à experiência de percorrê-lo, ao vivido e, ao mesmo tempo, ao movimento do espaço em transformação, ao vivo¹.

Assim, tudo que constitui a cidade em sua materialidade, sua humanidade, mas também seus imaginários, é produtor de uma estética intrínseca. O próprio cidadão, através de suas diversas práticas, constrói a cidade, é a cidade, engendra formas urbanas. Para captar essas formas difusas, por vezes ínfimas, é preciso então ficar especialmente atento ao que se trama no cotidiano de nossas ruas.

Mergulhar nos detalhes de uma experiência visual

No domínio da estética urbana em geral (tanto do ponto de vista da concepção, da gestão, quanto da recepção...), uma preocupação maior orienta-se para a dimensão visual. Neste caso, quando falamos de *estética visual da cidade*, não pensamos unicamente em suas representações artísticas (pintura, fotografia, cinema...), mas também na estética *constitutiva* da cidade. Trabalhar esta dimensão requer se interessar pela *experiência visual*.

Os trabalhos do sociólogo alemão Georg Simmel são, nessa perspectiva de enfoque do meio urbano, bastante ricos de ensinamentos. Segundo ele, além de ser um espaço de vida cotidiana, a cidade é, ao mesmo tempo, o reflexo de uma época, o lugar onde se expressam as novas formas sociais da modernidade. Em seu trabalho sobre a cidade, ele apresenta um método particular que consiste em pensar, num vai-e-vem permanente, nos detalhes micro-sociológicos – que ele observa no seu lugar de vida urbana – e na evolução global da sociedade. A partir daí, ele desenvolve uma reflexão relacionada aos funcionamentos, aos princípios de vida, às relações sociais e culturais do cidadão; ao que ele chama de seu “intelecto”. Por intermédio de duas obras: *Philosophie de la modernité* e *Sociologie et épistémologie*, ele nos convida a pensar nas conseqüências desse novo lugar de vida sobre a vida e o espírito de seus habitantes. Essa atitude convida, notadamente, a que se dedique uma atenção toda especial às *novas experiências sensoriais* engendradas pela cidade, em outras palavras, produzidas pela modernidade e suas novas condições de vida.

Eu me proponho a analisar os diferentes fatos provenientes da constituição sensorial do homem, os modos de percepções mútuas e

as influências recíprocas delas derivadas, em sua significação para a vida coletiva dos homens e suas relações uns com os outros, uns para os outros, uns contra os outros. Se nos misturamos em reciprocidades de ação, é porque antes de tudo reagimos através dos sentidos, uns sobre os outros. Em geral, isso foi adotado como um fato evidente, não necessitando de discussão posterior; mas, uma consideração mais rigorosa mostra que essas trocas de sensações não se limitam de maneira nenhuma a ser apenas uma base e uma condição comum às relações sociais. Pois cada sentido fornece, de acordo com seu caráter específico, informações características para a construção da existência coletiva, e às nuances dessas impressões correspondem particularidades, relações sociais².

Assim, longe de serem anedóticas, as situações sensoriais, através do cotidiano no qual as experimentamos, implicam em modalidades de vida coletiva, bem como em particularidades das relações sociais e na identificação de si mesmo.

Trabalhar essa estética e essa experiência visual necessita da observação de detalhes no cerne do espaço urbano. Trata-se de se inscrever numa antropologia do cotidiano, ou seja, de prestar atenção nesses elementos banais que contudo regurgitam de informações sutis, como nota Claude Javeau, úteis para uma compreensão do social: “A banalização não exclui a poesia nem o insólito: vistos de uma certa maneira, os gestos mais corriqueiros podem estar carregados de uma densidade inesperada, e *ange du bizarre* pode evocar uma idéia em meio à atividade mais comum”³. Trata-se igualmente de introduzir um enfoque micro-sociológico, preconizado por Georg Simmel, por intermédio desta metáfora do vivo:

Uma ciência que desse conta somente do coração e dos pulmões, do estômago e dos rins, do cérebro e dos órgãos motores, grandes órgãos dentro dos quais os fatores essenciais da vida e suas reciprocidades de ação estão reunidos sob formas distintas e em funções macroscópicas, nunca teria podido conceber o conjunto da vida. Foi preciso para isso que esses inúmeros movimentos e trocas entre os menores elementos, que estão por assim dizer resumidos somente pelos elementos macroscópicos, tivessem se revelado como constituintes da essência e do fundamento da vida real⁴.

Sociólogo das “grandes formas” sociais (a cidade, o dinheiro, a moda, o individualismo...), ele trabalha esses objetos sem perder de vista a ligação que se opera com os elementos “menores”, os detalhes, que constroem da mesma forma o social. Assim, a sociologia simmeliana nos ensina que não é preciso apenas se interessar pelas formas que “saltam aos olhos”, mas que é preciso, também, interrogar esses pequenos elementos, aparentemente insignificantes, visivelmente de pouca importância, e que, contudo, desempenham um papel essencial no campo social. Com essa atitude, mais do que apreender a cidade em uma forma global, nós podemos observá-la do interior, e permitir aos “detalhes” revelarem-se e fazerem sentido. Trata-se ainda de despende tempo em observar, ou então sentir a realidade que habitamos, de nos colocarmos numa postura de “escuta”, como capta Henri-Pierre Jeudy:

O momento do olhar deambulatório, do olhar desocupado, pronto para captar o que ele não vê comumente, prefigura a possibilidade de uma apreensão imediata do espaço e do tempo, sua concordância ideal com o movimento do aparecimento e do desaparecimento, movimento durante o qual cada pessoa se coloca na postura de “sentir” a cidade⁵.

Jogos e espaços que atravessam superfícies refletoras

Nessa postura de análise do espaço urbano por uma micro-sociologia de sentidos, nosso olhar é catalisado sobre superfícies particulares: as vitrines e os espelhos. São tão numerosos nos espaços públicos que o cidadão, o passante, esquece com frequência de sua presença. Contudo, eles são a fonte de efeitos visuais particulares que é interessante estudar e investigar, notadamente do ponto de vista de nossa relação com o corpo.

Walter Benjamin, o *flâneur* das cidades, destacava os jogos de espelhos que estavam instalados em uma cidade como Paris. Ele intitulava de resto seu relato sobre a capital francesa: “Paris, a cidade dentro do espelho”. Cortada pelo Sena, a cidade se reflete eternamente em suas correntezas: “É ele o grande espelho sempre vivo de Paris”⁶. Esse jogo de reflexão ocorre igualmente no detalhe, no fragmento da cidade, como nos célebres cafés parisienses.

Diante de todos os cafés, paredes de vidro; as mulheres se olham aqui ainda mais do que em outros lugares. A beleza das parisienses saiu desses espelhos. [...] Os espelhos tornam cada reflexo imediato, mais por uma translação simétrica, semelhante à técnica das réplicas nas comédias de Marivaux: os espelhos projetam o exterior animado, a rua, para dentro de um café⁷.

Walter Benjamin destacava assim, com o espelho, um efeito de contaminação visual de espaços exteriores e interiores. Um efeito que encontramos, segundo modalidades de reflexividade diferentes, nas superfícies envidraçadas e que enseja, conseqüentemente, a matéria visual urbana.

Através de uma retrospectiva de nosso habitat, Karine Pinel reafirma o desenvolvimento da utilização de produtos de vidro. Em termos de arquitetura, os construtivistas, como por exemplo o arquiteto Mies Van der Rohe, procuram a leveza das estruturas.

Assim, todos os materiais filtrantes translúcidos tais como o vidro são solicitados na medida em que deixam passar a luz e o olhar, permitindo assim a leveza da construção. [...] O volume arquitetônico não é mais considerado como massa, mas como profundidade. A parede opaca que delimita o campo visual é substituída por painéis envidraçados⁸.

A utilização do vidro na arquitetura, além de ser pensada em termos de higienismo e de conforto, denota a preocupação com dados visuais. Como complemento de um trabalho sobre a visão da construção em seu espaço (aspectos exteriores, práticas do interior...), é interessante debruçar-se sobre a experiência perspectiva do homem que evolui nesse meio ambiente. A imagem da construção de vidro pretende se tornar mais “leve” visualmente ao permitir, especialmente sob certos ângulos, um prolongamento da visão, o olhar que penetra além de paredes que já não são mais paredes. Pode-se contudo investigar essa “leveza” e se perguntar se a experiência visual que esse tipo de superfície provoca não vai, ao contrário, no sentido de uma complexificação da matéria visual.

O material do vidro alia sutilmente e simultaneamente o reflexo à transparência. Por reflexo, percebo o meio ambiente que se situa do

meu lado, na frente, dos meus lados ou ainda atrás de mim. O vidro pode, assim, funcionar como espelho. Embora diferente de um espelho, pois o vidro possui uma capacidade de reflexão menor. As formas são refletidas numa certa indistinção. O duplo se desenha de maneira menos clara e precisa, se esbate em certos lugares, é incerto, confuso. Se agora eu fixo meu olhar em um outro plano, percebo, por transparência, a realidade que se encontra do outro lado do vidro, de maneira mais ou menos clara segundo a qualidade desse filtro. Atravessando a superfície filtrante, a realidade visual trans-parece, deixando formas aparecerem e outras desaparecerem. Assim, diante de uma vitrine de loja, por exemplo, meu olhar pode jogar com esses diferentes planos, perceber uma realidade imediata que se encontra diante dele ao mesmo tempo que uma realidade secundária – dado que refletida – que se encontra atrás dele. É exatamente a esse jogo visual que se dedica a câmera da diretora Sophia Coppola em seu último filme *Lost in translation* (2004). Estamos dentro de um grande hotel de Tóquio e Charlotte (interpretada por Scarlett Johansson), uma dos dois personagens principais, está deitada languidamente em seu quarto. Uma grande janela envidraçada lhe dá uma visão inalcançável da grande cidade. Ela se senta contra a janela, podendo tanto se perder na imensidão da cidade e da existência quanto olhar sua própria imagem, sua própria vida, em um reflexo.

Com o vidro, existe sempre uma superfície que, materialmente, separa os espaços de diferentes naturezas, tais como a interioridade e a exterioridade. Entretanto, nós não estamos mais numa mesma relação com os espaços do que estávamos com as paredes opacas de pedra ou de cimento. A experiência visual que essas superfícies envidraçadas provocam (portas de vidro, janelas de automóvel, de ônibus, vitrines de lojas...), modifica nossa apreensão do território urbano. Os efeitos de reflexo e de transparência perturbam visualmente os marcos espaciais. Mais ainda do que uma perturbação, o espaço interior e o espaço exterior se misturam um ao outro a ponto de se confundirem, contaminando com a mesma incerteza a disposição dos elementos no espaço. Parece que não há mais realmente limites e delimitações. A interface do vidro, pela circulação visual que ela provoca, não pode cumprir funções

separadoras: visualmente ela não separa mais. Além disso, o reflexo do vidro, mais complexo do que o reflexo dicotômico do espelho, não se contenta com desdobrar a realidade e justapor o original à sua cópia. Aliando reflexo e transparência, provoca uma superposição de elementos. O efeito visual obtido se parece então com uma montagem de imagens, e vem complexificar nossa visão da realidade, provocando o choque dos elementos e o embaralhamento dos marcos especiais.

Revelações de um corpo-reflexo

Paralelamente a essa modificação das relações com o espaço, esses elementos refletores revelam novas relações com o corpo. Numa perspectiva fenomenológica, podemos com efeito investigar os jogos do corpo dentro do espaço urbano.

Maurice Merleau-Ponty, em sua reflexão sobre o visível, nos lembra sem cessar dos princípios de uma fenomenologia da percepção que considera a visão como indissociável de uma experiência do corpo: “Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, ela nasce “na ocasião” do que acontece ao corpo, ela é “estimulada” a pensar por ele”⁹. Pensar a estética visual da cidade é, pois, considerar a atividade da vista indissociavelmente da atividade do corpo. Nossa percepção do espaço, como nossa percepção do mundo, emprega o corpo por inteiro, o corpo em todos os seus sentidos. Diante dos espelhos, diante das vitrines, como reage o corpo? Como vive esses jogos de reflexão? Que processos são desencadeados em sua figuração e sua construção?

Observando esses efeitos de reflexão, somos levados a ver “do corpo”, mas além dele, a investigá-lo como um *corpo-reflexo*. O corpo-reflexo é o corpo que, ao mesmo tempo em que evolui fisicamente na cidade, começa a existir através de imagens reflexivas que surgem ao acaso no tecido urbano. Assim, ao mesmo tempo em que eu o *vejo* em sua consistência fisiológica, de carne e de sangue, eu o *vejo* numa forma imagem. Qual é essa imagem de meu corpo que vem assim ao meu encontro? De que experiência urbana ela decorre?

A propósito do espelho, Maurice Merleau-Ponty escreve:

Como todos os outros objetos técnicos, como as ferramentas, como os signos, o espelho surgiu sobre o circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. Toda técnica é “técnica do corpo”. Ela representa e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque eu sou o vidente-visível, porque há a reflexividade do sensível, ele a traduz e a redobra. Para ele, meu lado de fora se completa, tudo o que tenho de mais secreto passa para este *rostro*, este ser sem relevo e fechado de que meu reflexo na água já me fazia suspeitar¹⁰.

O espelho teria esse poder de atenuar uma certa invisibilidade do corpo. Com efeito, apenas com meus olhos, eu não conseguiria ver meu corpo por inteiro, que fica então, em grande parte, invisível (é o caso de meu rosto por exemplo). O espelho me permite, pois, ver o que sem ele eu não poderia ver: ele me dá uma imagem de meu corpo e me permite tomar a medida de minha *aparência*. A aparência é aqui considerada como o que faz de mim uma imagem, no que eu sou imagem, aos olhos dos outros (e, conseqüentemente, também do meu ponto de vista). O espelho me dá justamente a possibilidade, por um instante, de estar em posição de exterioridade em relação a meu próprio corpo: ele se acha diante de mim mesmo, e eu posso contemplá-lo “de longe”, com um olhar frontal. O que acontece com os espelhos que não estão mais simplesmente dentro de meu espaço privado (os que me acompanham enquanto me arrumo, me visto...), mas que surgem por toda parte no espaço público da cidade? O que dizem eles? O que eles lembram a meu corpo?

Se, em meu espaço privado, em minha casa, eu sei onde se encontram os espelhos e eu vou na direção deles por minha vontade, no espaço público trata-se de uma relação inteiramente diferente. Se, em algumas ocasiões, posso procurar um espelho, é mais freqüente que seja ele que, surgindo lá onde não o espero, venha a mim. O encontro com um espelho está freqüentemente ligado ao acaso de meus percursos, ele acontece inesperadamente, a maior parte das vezes num breve movimento. As superfícies refletoras da cidade, diante das quais eu passo, me devolvem então uma imagem de mim mesma andando no espaço

urbano. No tempo de um momento, de que eu posso decidir a duração, em que me vejo tal como os outros me percebem nesse espaço público. Eu me acho em presença de uma imagem, uma espécie de fotografia viva de meu corpo na cidade. Posso me observar, por reflexo, enquanto caminho, como, tomo uma bebida, espero num caixa de supermercado... Poderíamos investigar a multiplicação dos espelhos nos espaços públicos. Estão se multiplicando em nome de uma certa estética? A da ilusão de mais espaço? Eles contribuem, como a música ambiente, como as luzes particulares, para impulsos de consumo?... Em todos os casos, seus efeitos visuais e seus impactos sobre o corpo continuam os mesmos. Parecem estar ali para nos lembrar todo o tempo de nossa imagem; nossa imagem de cidadão, nossa imagem de consumidor. Eu existo como tal, mas eu não devo me esquecer de que eu *existo também como imagem*.

Se o corpo-imagem pode surgir como superficial, nem por isso ele é menos *corpo* com o qual vivemos o mundo. Para David Le Breton, a imagem não corresponde unicamente a uma superfície, mas muito mais a uma profundidade do corpo:

O corpo é uma realidade mutante de uma sociedade a outra: as imagens que o definem e dão sentido à sua espessura invisível, os sistemas de conhecimento que procuram elucidar sua natureza, ritos e signos que o põem socialmente em cena, as performances que ele é capaz de executar, as resistências que ele oferece ao mundo, são surpreendentemente variados, contraditórios [...] Assim, o corpo não é somente uma coleção de órgãos e de funções organizadas segundo as leis da anatomia e da fisiologia. Ele é antes de mais nada uma estrutura simbólica, uma superfície de projeção suscetível de unir as formas culturais mais ampliadas¹¹.

O corpo, por mais fisiologia que seja, é fundamentalmente imagem. A cidade, pelos múltiplos dispositivos e condições visuais que apresenta, representa um espaço privilegiado para a construção desse corpo-imagem. Tudo parece ir no sentido da aparência que não se limita necessariamente a uma superfície, mas que pode se exibir e adquirir sentido em profundidade.

Assim, nós podemos dizer que a cidade engendra uma certa estética reflexiva do corpo, reveladora de sua “dupla existência”: simultaneamente fisiológica e imagem. No espaço urbano, ao mesmo tempo que eu *vejo* meu corpo em sua carne, eu o *vejo* como imagem, e mais ainda, ao mesmo tempo em que eu o *vivo* em minha carne, eu o *vivo* como imagem. Esse fenômeno de desdobramento – que as imagens reflexivas tornam visível – existe também de maneira mais difusa e impalpável. O corpo-reflexo é também o corpo que se projeta e se reflete, não somente em superfícies materiais, mas também em uma *confrontação com outros corpos*, com as imagens que nos cercam, com o mundo.

A estética urbana como dissipação

Prender-se aos detalhes do que constitui, como cidadão, nossa experiência cotidiana e sensorial da cidade, permite fazer emergir uma estética difusa que parece escapar a qualquer vontade política e urbanística. A cidade, pela complexidade das formas que ela introduz, se torna surpreendente quando exhibe sua própria estética de rua. Aprender essa dimensão é também provar o impalpável da cidade; uma cidade permanentemente reinventada, que às vezes se deixa captar pelo observador engajado, e que, frequentemente, se dissimula atrás de sua parte enigmática.

Notas

¹ Paola Berenstein Jacques, *Esthétique des favelas*, ed. L'Harmattan, Paris, 2002, p. 194.

² Georg Simmel, *Sociologie et épistémologie*, PUF, Paris, 1994, p. 225.

³ Claude Javeau, *La société au jour le jour – Essais sur la vie quotidienne*, ed. De Boeck, Bruxelas, 1991, p. 141.

⁴ Georg Simmel, *Sociologie et épistémologie*, op. cit. p. 223.224.

⁵ Henri-Pierre Jeudy, *Espelho das Cidades*, op. cit.

⁶ Walter Benjamin, *Sens unique, precedido de Une enfance berlinoise, e seguido de Paysages urbains*, ed. Maurice Nadeau, Paris, 1998, p. 290.

⁷ Ibid.



⁸ Karine Pinel, *Art du filtre dans l'habitat: Design d'espaces pour design de lieux, une pratique d'art impliqué*, Tese de doutorado de arte e musicologia, Universidade de Toulouse II – Le Mirail, 2003, p. 163-164.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, ed. Gallimard, 2002, p. 51.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, ed. Gallimard, Paris, 2000, p. 32-33.

¹¹ David Le Breton, *La sociologie du corps*, PUF, Paris, 2000, p. 32-33.





Panorama de Imagens Urbanas As Cidades Utópicas criadas pelo Cinema

Adriana Mattos de Caúla

Este artigo é parte de uma pesquisa para realização de uma tese de doutorado e tem como objetivo central, o mapeamento de filmes representativos produzidos no último século que apresentam como principal personagem a cidade utópica, filmes nos quais a cidade figura como protagonista.

O mapeamento dos filmes foi acompanhado pela observação da relação entre a produção cinematográfica e o pensamento urbano. Este trabalho tem também como objetivo abrir o pensamento, tentando encontrar novas possibilidades, novas articulações que mostrem novos horizontes e novos caminhos para a compreensão da problemática urbana contemporânea.

Sobre a Utopia

O termo utopia, instaurado pela obra fundadora de Thomas Morus, *A Utopia* de 1516, apresenta uma multiplicidade de significados devido principalmente à sua etimologia. O substantivo *utopia* é derivado do grego *topos*, que significa *lugar* – como indicam com unanimidade os dicionários – precedido de dois prefixos *eu* e *ou*, que respectivamente significam bom e não (ou outro sentido de negação) que alguns dicionários consideram como cumulativos. Tendo assim, a palavra utopia, um sentido duplicado de lugar que é bom, lugar da felicidade e lugar que não existe, não lugar, lugar nenhum.

A utopia transcende a realidade, surge como uma ruptura da ordem existente. Utiliza-se aqui este termo no sentido relativo, pelo sentido de crítica ao existente e não pelo sentido de irrealizável. A cidade utópica é aquela que não tem pretensão de realização, é aquela que possui, com toda sua carga crítica, um efeito de transformação sobre a ordem histórico-social-econômica-espacial existente.

Considera-se como utópica a cidade que não existe, a cidade do não lugar. A cidade utópica é aquela que não existe em nenhuma parte, é um espaço imaginado e nunca materializado, que apresenta uma ruptura revoltosa com o mundo circundante (PAQUOT, 1998, p.91). A eficácia da utopia está em sua força crítica, na exploração do impossível, seus questionamentos, que muitas vezes vem acompanhada de ironia e humor.

A Cidade Utópica no Cinema

Há claramente uma associação entre a cidade utópica do cinema e a cidade real, mas a cidade utópica do cinema não é uma completa ou direta reprodução da realidade ou uma simples representação¹. A reprodução é a repetição do mesmo, como o reflexo de um espelho. A tela do cinema é espaço de criação, nela acontece uma repetição diferente (DELEUZE, 1983, 1985). As cidades utópicas do cinema acompanham o desenvolvimento das cidades, acompanham a vivência e a experimentação da cidade real e as sensações resultantes. É através da

construção de cidades utópicas que cineastas expressam toda tensão, temor, crítica, humor, desejo e sonho sobre as transformações urbanas.

A cidade utópica do cinema não é um espelho, não é uma representação, mas uma tela. A cidade utópica do cinema é ressonância e não reflexo, é encontro, confluência e não captura, é invenção e não representação (DELEUZE, 1983, 1985).

Toda problemática social, econômica e política de uma época podem ser reconhecidas e relacionadas às construções utópicas do cinema. Esta transborda em reflexões e questionamentos sobre a cidade real, este espaço urbano é construído não só de elementos físicos visíveis, como também de fenômenos e relações que provocam a transparência de aspectos sociais, políticos e econômicos.

As imagens urbanas do cinema formam um conjunto riquíssimo para análise, do qual se podem decorrer interpretações, observações e análises bem significativas. Estas imagens urbanas são saturadas de informações, elas explicitam relações, valores, configurações únicas, figurando não como reflexo, mas como uma dimensão.

O cinema tem a capacidade de criar e associar vários espaços e vários tempos. Não importa o espaço ou o tempo filmado, importa o espaço e o tempo construído pelo filme. A cidade do cinema revela muito mais que uma disposição e articulação de espaços, ela explicita um empilhamento de tempo. E todo este tempo não é sempre visível a todo o instante. Os espaços e os tempos criados pelo cinema, de uma certa maneira, só existem no filme.

Cada cineasta concebe diferentemente suas imagens urbanas, criam estas imagens, estas cidades utópicas de modo que expressem as relações do homem com o mundo, do homem com a cidade. Estas cidades são uma forma de produção de diferenças através de repetições. As cidades utópicas do cinema não são reproduções ou representações, mas repetições diferentes. De acordo com Deleuze, cada arte tem suas técnicas através das quais o poder crítico e revolucionário pode atingir seu valor máximo, promovendo uma abertura para a invenção.

Tem-se muito a ganhar analisando com atenção o que dizem os filmes, que cidades os filmes têm mostrado, têm construído, como são

as cidades do cinema em relação à produção e à configuração do espaço urbano, as suas práticas e as suas críticas. Segundo Lefebvre:

nada existe sem troca, sem aproximação, sem proximidade, isto é, sem relações. [...] O urbano é cumulativo de todos os conteúdos [...] Pode-se dizer que o urbano é forma e receptáculo, vazio e plenitude, superobjeto e não-objeto, supraconsciência e totalidade das convivências².

Durante o século XIX, na Europa, principalmente, as cidades se transformaram rapidamente, adaptando-se ao intenso fluxo de pessoas vindas dos campos. Todas as grandes capitais tiveram sua imagem transformada, preparando-se para as transformações da vida moderna. É o período em que a cidade é problematizada e começa a ser alvo constante de críticas.

A influência do ambiente técnico do fim do século XIX e início do século XX é refletida em diversas concepções de cidades utópicas do urbanismo e do cinema. Cidades automatizadas, repletas de inovações tecnológicas vinham em resposta à aproximação de um novo século, antecipando-se como tecnológico pelas inovações e invenções que se multiplicavam no fim do século XIX. A própria invenção do cinema – o cinematógrafo dos irmãos Lumière de 1895 – foi ápice de um percurso de invenções visando a experimentação de representações espaciais (lanterna mágica, cronofotografia, panorama, fotografia, estereoscopia, quinetoscópio). O surgimento da imagem cinematográfica acompanhou a transformação das cidades, a metamorfose das cidades em megalópoles modernas.

O cinema e a modernidade são pontos de reflexão e convergência. O cinema, tal como se desenvolveu no fim do século XIX, tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade. [...] A cultura da modernidade tornou inevitável algo como o cinema, uma vez que as suas características desenvolveram-se a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001, p.19-20)

A imagem a partir da Revolução Industrial, sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX, tornou-se um elemento subversivo para

os padrões culturais que alimentam a sociedade. Segundo Muniz Sodré, “não há nada mais subversivo que a imagem, pois ela é o verdadeiro elemento perturbador da racionalidade histórica dos sentidos”. (MUNIZ SODRÉ, 1968)

Arquitetos, urbanistas e cineastas são os que apresentam “reações espaciais” às diversas transformações pelas quais a cidade passa. Respondem criando novas cidades, novas espacialidades, novas imagens urbanas como contraponto e como crítica a toda problemática da época. Num primeiro momento, o cinema mostra a apreensão da cidade moderna e suas transformações, tendo como pano de fundo o desaparecimento da antiga cidade. Num segundo momento, a cidade do cinema é fonte de melancolias e utopias que acompanham as incessantes transformações do meio.

A modernidade³ implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. [...] As cidades [...] sempre foram movimentadas, mas nunca haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram logo antes da virada do século. O súbito aumento da população urbana, [...] a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito das ruas [...] tornaram a cidade um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado (SINGER; BEN, 2001, p.116-117).

Fascinados por este movimento, por esta estimulação promovida pela modificação e transformação das cidades em metrópoles, no cinema Dziga Vertov produz *Câmera-Olho* (GER, 1924) e *O Homem com uma Câmera* (GER, 1929) e Walter Ruttmann produz *Berlim, Sinfonia de uma metrópole* (GER, 1927).

No urbanismo em resposta a esta metrópole do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões, grande densidade e insalubridade dos grandes centros, o arquiteto francês Eugène Henard publica seus *Estudos sobre a transformação de Paris* de 1903-06 mostrando uma cidade de altos edifícios entremeados por extensas áreas. Em 1910, publica sua teoria sobre a “circulação de múltiplos níveis”, onde propõe a construção de toda a cidade sobre um plano artificial, inaugurando a

idéia de uma urbanização sobre uma laje, distribuindo em cada nível sobreposto o fluxo de trens, de metrô, de pedestres e bicicletas etc.

Estas idéias voltam em outros momentos no campo do urbanismo, como nas propostas dos Futuristas – *Cittá Nuova* de Sant'Elia 1914 – de Auguste Perret na *L'avenue de maisons-tours* (1922), Cidade Contemporânea (1922) de Le Corbusier, na Cidade Vertical (1924) de Hilberseimer, *Rush City* de Richard Neutra (1923-27), entre outros. No cinema, também nos anos 20 e 30 são produzidos *Metropolis* de Fritz Lang (GER1927), *Just Imagine* de David Butler (EUA1930), *Things to Come* de Menzies (GBR1936) que exploram a cidade em múltiplos níveis, apresentando inúmeros viadutos, trens suspensos e passarelas associadas a arranha-céus e cidades que avançam para o centro da terra.

Metropolis, *Just Imagine* e *Things to Come* trazem grandiosas cidades utópicas com seus arranha-céus, suas passarelas, seu trânsito ordenado, seus planos de pouso, viadutos e torres escalonadas. É um olhar ao mesmo tempo fascinante e aterrador sobre o futuro das cidades. *Everytown*, a cidade de *Things to Come*, construída sobre as ruínas de Londres, traz uma ironia em toda sua concepção, até no nome, uma brincadeira de significados como da obra de William Morris: *News from Nowhere* (1884). Toda a arquitetura da cidade foi baseada na obra *Towards and New Architecture* de Le Corbusier, que não aceitou o convite para projetar *Everytown*. Nas últimas décadas do século XX, percebemos ainda a ressonância destas idéias e teorias em filmes como THX1138 de George Lucas (EUA, 1970), *Blade Runner* de Ridley Scott (EUA, 1982), *The 5th Element* de Luc Besson (FRA-EUA, 1997).

Ainda na década de 30, destaca-se *Lost Horizon* de Frank Capra (EUA, 1937), onde a cidade de Shangri-la expressa todo descontentamento com a situação inquietante da época marcada pela segunda guerra mundial, guerra civil espanhola e a grande depressão americana. Capra elabora sua utopia em meio às montanhas quase inacessíveis do Tibet através de linhas limpas e claras próximas às obras arquitetônicas de Frank Lloyd Wright.

Já no período do pós-guerra, a necessidade latente de reconstrução e reorganização das cidades fez com que estes arquitetos se

empenhassem em por em prática suas quimeras urbanas, tendo então a chance de trazer para o presente suas propostas de cidades funcionais do futuro.

O paradigma de um mundo racionalizado, como máquina do movimento moderno, teve suas primeiras críticas na década de 50 através da produção de utopias e/ou manifestos de arquitetos “de dentro” do movimento, como os arquitetos do Team X. Eles criticam os critérios e princípios da Carta de Atenas e começam a experimentar tipologias mais sofisticadas, geometrias mais complexas, consideram os movimentos e hábitos das pessoas, a cultura popular e a história local.

Deste período, destacamos dois filmes que criticam principalmente a sociedade urbana através de construções obscuras e aterradoras: *1984* de Michael Anderson (GBR, 1956), baseado na obra de George Orwell e *World Without End* de Edward Berns (EUA, 1956), escrito por H.G.Wells.

Nos anos 60, há grande avanço tecnológico, principalmente eletrônico, um grande crescimento do consumo, dos transportes, avanço na robótica. Urbanistas voltam a ver a cidade como grande artefato obsoleto e projetos radicais indicam a necessidade e a possibilidade de mudança. Marcados pela crítica radical dos meios, da moda, das instituições, os anos 60 são permeados, dentro de um contexto da cultura de consumo iconoclasta, por movimentos *Pop* que surgem cada vez com mais frequência e mais força. Surgem grupos de vanguarda e projetos críticos de projeções irrealizáveis e táticas subversivas como os Situacionistas, Metabolistas, Archigram, Archizoom e Superstudio.

Encontramos concepções de cidades utópicas através da modificação do espaço, da velocidade e da mobilidade. Surge uma infinidade de cidades cibernéticas, cinéticas, flutuantes, subterrâneas, lineares, flexíveis, que se sucedem durante os anos 60 numa resposta direta ao formalismo racional das cidades apresentadas pelo Movimento Moderno. Questionando a ideologia do movimento moderno e as ideologias políticas da época surgem cidades utópicas no cinema que vem criticar ferozmente este quadro. As cidades de *Alphaville* de Jean Luc Godard (FRA, 1965) e a Paris de Jacques Tati em *Playtime* (FRA, 1967) são exemplos desta crítica.

Alphaville é uma cidade de vidro e ferro comandada pelo computador Alpha60 sob o lema “Ciência, Lógica, Segurança e Prudência”, onde os habitantes identificados por números vivem de acordo com a lógica do raciocínio e da eficiência. Através da filmagem e montagem das tomadas minuciosamente estudadas, Godard consegue transformar a Paris contemporânea dos anos 60 em uma Paris do futuro.

Assim como em *Alphaville*, Jacques Tati, em *Playtime*, constrói uma Paris utópica em reação aos modernos edifícios de escritórios erguidos na época. Tati constrói, de verdade para este filme, a *Tativille*⁴, uma cidade cenográfica de grandes dimensões. Através de uma crítica extremamente bem humorada, Tati retrata uma Paris moderna com seu aeroporto, edifícios envidraçados de escritórios racionalizados e residências modernas, edifícios com porteiros eletrônicos e seu trânsito caótico, como qualquer outra metrópole moderna.

Da mesma época, *La Jetée* de Chris Marker (1962) traz um questionamento sobre o tempo e o espaço, misturando passado, presente e futuro em viagens temporais feitas pelo personagem principal. Paris é mostrada como uma cidade arruinada pela guerra nuclear e os sobreviventes habitam os subterrâneos. Assim como Godard, Marker transforma a Paris contemporânea em uma cidade vista num futuro próximo.

As últimas décadas do século XX observam o crescimento descontrolado e acelerado do espaço urbano, aprofundando uma crise sócio-espacial. As cidades estão em franco crescimento, a população se multiplica. As políticas de habitação mostram-se ineficazes, principalmente as próprias da tradição modernista. As cidades expandem-se através da autoconstrução. Começam tentativas de urbanismo alternativo com base na otimização das práticas espontâneas de instalação e ocupação do espaço. Participação, integração entre organização política, social e urbanização.

No cinema, *THX1138* (1970) mostra uma cidade asséptica organizada em níveis subterrâneos, enquanto *Logan's Run* (1976) mostra uma cidade construída sob uma cúpula (como a geodésica de Fuller) no ano de 2274. Este domo protege a cidade da poluição e da radiação. É

uma ilha de civilização em meio a uma terra inóspita arrasada pelas guerras nucleares, assim como a superfície de THX1138.

No período chamado pós-moderno, as transformações do espaço começam a demonstrar mudanças relativas aos paradigmas vigentes. Todo caos do espaço urbano é visto como consequência de uma visão e abordagem homogeneizadora da cidade. Em consequência a isto e a uma chamada “crise” da cidade, surgem diversas práticas urbanísticas acompanhadas de modificados discursos e novos pensamentos. A produção do espaço urbano sofre transformações, em resposta a esta nova abordagem e as novas práticas urbanísticas, novas cidades utópicas do cinema surgem com críticas ácidas a esta nova cidade fragmentada e espetacularizada.

No período pós-moderno⁵, considera-se que a percepção de tempo e o espaço tornam-se instáveis, sendo sua principal causa o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa (como o cinema), chegando a tornar a relação de tempo e espaço confusa, incompreensível, incoerente e comprimida. O conceito de Harvey de compressão de tempo-espaço refere-se à sensação de que as dimensões de espaço e tempo têm sido modificadas e reduzidas, dando uma impressão de que a vida, de um modo geral, acontece de uma maneira mais rápida, um pouco mais acelerada.

A vida continua, mas a uma velocidade diferente, e isso deve ser representado de uma maneira diversa, por uma estrutura narrativa condizente [...] o cinema é um meio cultural que tem a capacidade de “fragmentar” o espaço e o tempo de acordo com as demandas da narrativa. O espaço e o tempo podem ser considerados como um sistema de significação que regula a representação cinematográfica. Tempo e espaço podem servir como instrumentos analíticos e teóricos que trabalham para validar o significado. A análise de um filme não se interessa apenas pela imagem visual, mas também tem que ser consciente das qualidades históricas e temporais do filme. Isso quer dizer que ela se refere sempre a espaço e tempo. Por ser um meio de comunicação e representação “temporal”, o cinema pode trabalhar o espaço de uma maneira a que outros sistemas de representação podem apenas aludir. (LURY; MASSEY apud COSTA, 1999, p.68)

As experiências de espaço e tempo em nosso cotidiano nos colocam diante de novos desafios à compreensão do significado de expressões

como “realidade”, “simulação”, “vivência”, “experimentação”. As cidades contemporâneas são registros de novas significações e exigem novas conceituações a respeito do espaço geográfico das sociedades. Pensar o espaço na atualidade é pensar as projeções figurativas que outorgam sentido à sua imanência e à relação representante/representado que o problematiza. Tal enunciado assinala novos rumos para os estudos do espaço urbano, quando o interpretamos como *locus* da produção material e sócio-cultural da civilização moderna, sobretudo quando esta se inscreve no período onde o espetáculo é o próprio capital que, ao atingir um elevado grau de acumulação, se torna imagem⁶.

Atesta-se a rápida expansão das grandes cidades, as megalópoles ampliam seus territórios, formam grandes conurbações. As últimas décadas do século XX observam o crescimento descontrolado e acelerado do espaço urbano, aprofundando uma crise sócio-espacial. *Blade Runner* de Ridley Scott (EUA, 1982) apresenta uma cidade de Los Angeles, em 2019, praticamente desfigurada. Los Angeles é uma cidade fragmentada, impregnada de torres, luzes, propagandas, pessoas, tráfego caótico. Assim como em *Blade Runner*, esta fragmentação, esta disjunção e a mistura de estilos tão comum ao pós-modernismo é mostrada em *5th Element* de Luc Besson (FRA-EUA, 1992) e *Brazil*, de Terry Gilliam (GBR, 1985), onde o próprio edifício central da cidade do filme se utiliza de uma obra de Boffil de estilo pós-moderno.

A presença cada vez mais forte da informática, a influência fortíssima dos meios de comunicação, principalmente da televisão, as cada vez mais frequentes discussões sobre cibernética, realidade virtual, internet, redes informacionais, colocam em voga questionamentos pertinentes ligados ao futuro das cidades, ao surgimento de novas espacialidades, as novas relações entre homem e espaço, entre homem e tempo.

O filme de Peter Weir, *The Truman Show* (EUA, 1998) é uma parábola sobre a invasão de privacidade de uma mídia em um grau máximo de *voyeurismo*. Mostra-nos também a atual obsessão pela vida privada e consumismo exacerbado que assombra esse final de século. O filme é sobre uma sociedade supervisionada, assim como *1984* de Michael Radford (GBR, 1984).

O cinema é um instrumento ágil e capaz de discutir e problematizar a questão do tempo e do espaço, principalmente utilizando-se da ferramenta simulação – que já explora a instabilidade do tempo e do espaço. O cinema é simulação de tempo e é simulação de espaço⁷. Nas cidades simuladas, a noção de tempo dilui-se. Quando se tem a consciência da simulação, o tempo torna-se relativo, imprevisível e irreal. Kristof, criador de *Seaheaven* (*The Truman Show*), controla o nascer e o pôr-do-sol, o dia e a noite duram o tempo que o criador da simulação deseja. Nas simulações de *The 13th Floor*, de Josef Rusnak (GER, 1999), experimentam-se tempos, épocas diferentes, por períodos pré-determinados, por tempos finitos e controlados, trazendo questionamentos não só sobre a noção de tempo e espaço, como também sobre a preservação, a história e o futuro das cidades frente ao rápido desenvolvimento e crescimento urbano.

Com elementos que associam simulação, controle, realidade e sonho, *Dark City* de Alex Proyas (EUA, 1998) explora um estado de conspiração através do personagem John Murdoch. Murdoch descobre que criaturas, os Estranhos, são mestres de um estranho jogo de simulação onde habitantes são suas marionetes e a cidade seu *playground*. A cidade mistura referências dos anos 40 e de cidades visionárias com um ambiente escuro e soturno. *Dark City* aborda questões como perda de identidade, destruição do individualismo, criação de sociedade ideal, controle e simulação. A cidade é um imenso labirinto circular onde os habitantes são vistos como cobaias de laboratório, tendo suas vidas mudadas a cada 24 horas, acompanhando a modificação e intervenção na configuração da cidade.

Assim como o arquiteto, os cineastas desenvolvem uma capacidade de apreensão e criação do espaço que só vem beneficiar e enriquecer as propostas de novos espaços, sejam eles reais ou utópicos. As cidades mostradas no cinema criticam abertamente a sociedade e as cidades de hoje, apresentando espaços onde são exacerbados e agravados os problemas sociais, políticos, econômicos e espaciais ou então contrapondo o caos das cidades a lugares calmos e plácidos, quase etéreos com cidades perfeitas e sociedades perfeitas.

Considerações finais

A relevância deste trabalho se encontra na construção de uma relação (já percebida, mas pouco estudada) entre disciplinas que têm como instrumento a construção de imagens, a criação de novas espacialidades (urbanismo e cinema) que figuram como importantes meios, importantes formas de recepção, crítica e disseminação de idéias urbanas e arquitetônicas.

Um dos objetivos desta pesquisa é refletir sobre as características da cultura arquitetônico-urbanística que se modifica e se transforma a partir do cotidiano. O axioma fundamental é a idéia de que a produção e o pensamento sobre a cidade não podem ser compreendidos independente dos acontecimentos políticos, sociais, econômicos e culturais, nem tampouco através do olhar de uma só disciplina.

Relações com a história, com as práticas sociais, com as situações políticas, as crises econômicas, são facilmente identificadas nas cidades utópicas do cinema. As imagens urbanas do cinema conseguem nos trazer uma visão clara da reação do homem aos processos de produção do espaço urbano e das relações do homem com este espaço.

Neste trabalho foram apresentadas cidades utópicas produzidas pelo cinema que acumulam em suas configurações, em suas construções, temporalidades, críticas, desejos, visões, pesadelos sobre o processo de constante modificação das cidades. É preciso entender o urbanismo como um processo que recebe idéias e influências e resulta em novas idéias e influências que se rebatem na prática de intervenção e de concepção de novos espaços, de novas cidades.

Notas

¹ O termo representação foi delimitado na Idade Média com o significado de imagem, idéia, por fim, de imagem e idéia ao mesmo tempo: “representar é conter a semelhança da coisa” (Dicionário de Filosofia Abbagnano, São Paulo, Mestre Jou, 1982, p.820-821).

² LEFEBVRE, 1991, p. 111-112.

³ A modernidade, o modernismo e o moderno são tratados a partir da discussão do campo da arquitetura e urbanismo, onde as datas se diferenciam das colocadas por outras disciplinas. Na arquitetura e urbanismo, estes termos supracitados surgem a partir do século XIX.

⁴ Mais informações em <http://tativille.com>.

⁵ Considerado o conceito de pós-modernidade de David Harvey. Ver: HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.

⁶ Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁷ DELEUZE, Gilles. *L'Image Mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". in: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo : Brasiliense, 1987, p. 165-196.

CLARKE, David B. "Introduction: previewing the cinematic city". in: CLARKE, David B. (ed.). *The cinematic city*. London : Routledge, 1997, p. 1-18.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz. "Espaço, tempo e cidade cinemática" in: *Espaço e cultura*, nº 13. Rio de Janeiro, jan. / jun. 2002, p. 63-75.

DELEUZE, Gilles. *L'Image Mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps*. Paris: Minuit, 1985.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Editora 43, 1997.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 5. São Paulo: Editora 43, 1997.

DUNCAN, James. "Sites of representation: place, time, and the discourse of the other". in: DUNCAN, James; LEY, David (orgs.). *Place, culture and representation*. London: Routledge, 1994.

GOLD, John R. "From 'Metropolis' to 'The City': film visions of future city". in: BURGESS, Jacquelin; GOLD, John R. *Geography, the Media & popular culture*. New York : St. Martin Press, 1985, p. 123-143.

HARVEY, David. "O tempo e o espaço no cinema pós-moderno" in: *A condição pós-moderna*. São Paulo : Loyola, 1994, p. 277-289 (capítulo 18).

KOOLHAAS, Rem. "Generical City". in: *S, M, L, XL*. New York: Monecelli Press, 1995.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. London: Routledge, 1994 (7th edition).

MUNIZ SODRÉ. "Como olhar a imagem". in: *Tempo Brasileiro – Comunicação e Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

NAME, Leonardo. "O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência". *Arquitextos* (revista eletrônica: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arquitextos.asp>).





Sobre os autores

Adriana Mattos de Caúla

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

Alessia de Biase

Professora da École d'Architecture de Paris-Belleville e co-diretora do Laboratoire Architecture/Anthropologie e da rede LIEU da École d'Architecture de Paris-La-Villette.

Ana Clara Torres Ribeiro

Professora do Instituto de Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora CNPq.

Ana Fernandes

Professora da Faculdade de Arquitetura e da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, presidente da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, pesquisadora CNPq.

Aurélie Chêne

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em ciências da informação e comunicação da Universidade de Bordeaux III.

Carmen Beatriz Silveira

Recém-doutora pelo Instituto de Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Henri-Pierre Jeudy

Pesquisador do Centre National de Recherche Scientifique, co-diretor do Laboratoire d'Anthropologie des Institutions et Organisations Sociales, coordenador da equipe francesa do projeto CAPES/COFECUB *Territórios Urbanos e Políticas Culturais*.

Laetitia Devel

Recém-doutora pelo Programa de Pós-Graduação em ciências da informação e comunicação da Universidade de Bordeaux III.

Lilian Fessler Vaz

Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora CNPq.





Maité Clavel

Professora da Universidade de Paris X – Nanterre, pesquisadora do Institut Parisien de Recherche, Architecture, Urbanisme et Société.

Paola Berenstein Jacques

Professora da Faculdade de Arquitetura e da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, pesquisadora CNPq, coordenadora da equipe brasileira do projeto CAPES/COFECUB *Territórios Urbanos e Políticas Culturais*.

Patrick Baudry

Professor da Universidade de Bordeaux III, diretor do Groupe de recherches et d'Études Communications, Images et Territoires (Centre d'études des médias).

Notas

Os autores são integrantes do projeto CAPES/COFECUB *Territórios Urbanos e Políticas Culturais*.





Este livro foi composto no formato 195 x 270 mm.
Impressão e acabamento da Cartograf Gráfica e Editora
Tiragem de 1.000 exemplares.
Salvador - Bahia
2006