

ISSN 1679-3625

CIDADES

Grupo de Estudos Urbanos – GEU

Volume 5
Número 7
Janeiro a Junho de 2008

CIDADES
REVISTA CIENTÍFICA
VOLUME 5 - NÚMERO 7 - 2008

Coordenação Editorial

Maria Encarnação Beltrão Sposito – UNESP

Editor deste número temático

Paulo Cesar da Costa Gomes – UFRJ

Comissão Editorial

Grupo de Estudos Urbanos (GEU)

Ana Fani Alessandri Carlos – USP

Jan Bitoun – UFPE

Marcelo Lopes de Souza – UFRJ

Maria Encarnação Beltrão Sposito – UNESP

Mauricio de Almeida Abreu – UFRJ

Pedro de Almeida Vasconcelos – UFBA

Roberto Lobato Corrêa – UFRJ

Silvana Maria Pintaudi – UNESP

Conselho Científico

Amélia Luisa Damiani – USP

Ana Clara Torres Ribeiro – UFRJ

Arlete Moysés Rodrigues – UNICAMP

Carles Carreras – Universidad de Barcelona

Horacio Capel – Universidad de Barcelona

José Alberto Rio Fernandes – Universidade do Porto

José Aldemir de Oliveira – UFAM

José Borzachiello da Silva – UFCE

Leila Christina Dias – UFSC

Maria Adélia Aparecida de Souza – USP

Odetta Carvalho de Lima Seabra – USP

Paulo Cesar da Costa Gomes – UFRJ

Suzana Pasternak – USP

Secretaria

Igor Catalão

Érica Ferreira

Home-page

William Ribeiro da Silva

Assinaturas

Marcos José Catelau

Apoio

Wagner Vinícios Amorim

Capa

Caio Beltrão Sposito

Revisão de língua portuguesa

Maria Luísa Santos Abreu

Conferência da revisão

Igor Catalão
Maria Encarnação Beltrão Sposito

Normalização bibliográfica

Igor Catalão

Projeto gráfico e diagramação

Zap Design

Impressão gráfica

Bartira

Tiragem

800 exemplares

Publicação semestral sob responsabilidade do Grupo de Estudos Urbanos – GEU
Rua Roberto Simonsen, 305. Centro Educacional. 19060-900. Presidente Prudente
Estado de São Paulo, Brasil

(Correspondência postal aos cuidados de Maria Encarnação Beltrão Sposito)
Telefone (18) 3229 5375 Fax (18) 3221 8212

www.cidadesrevista.com.br

Informações e envio de textos: cidadesrevista@cidadesrevista.com.br

Assinaturas: assinaturas@cidadesrevista.com.br

Solicita-se permuta / Se solicita intercambio / We ask for exchange
On demande l'échange / Si richiede lo scambo / Man bittet um Austausch

CIDADES: Revista científica / Grupo de Estudos Urbanos – Vol.1, n.1, 2004–
Presidente Prudente: Grupo de Estudos Urbanos, 2004–
v. 5., n. 7; 23 cm., il.

Semestral
2008, v. 5, n. 7
ISSN 1679-3625

I. Grupo de Estudos Urbanos

CDD (18.ed.): 910.13
CDU: 911.3

EDITORA EXPRESSÃO POPULAR

Rua Abolição, 197 - Bela Vista
CEP 01319-010 – São Paulo-SP

Fone/Fax: (11) 3112-0941
vendas@expressaopopular.com.br
www.expressaopopular.com.br

SUMÁRIO

EDITORIAL 7

APRESENTAÇÃO

CENÁRIOS DA VIDA URBANA: IMAGENS, ESPAÇOS
E REPRESENTAÇÕES..... 9

ARTIGOS

A CIDADE EM QUADRINHOS: ELEMENTOS PARA A ANÁLISE
DA ESPACIALIDADE NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS 17
The city in comic strips: analyzing spatiality in comic strips

Paulo Cesar da Costa Gomes
Marcos Paulo Ferreira de Góis

IMAGEM E PATRIMONIALIZAÇÃO EM PLANEJAMENTO URBANO:
SALVADOR (BAHIA) E BORDEAUX EM PERSPECTIVA 33
Image and heritage making in urban planning: Salvador (Bahia) and Bordeaux in perspective

Vincent Berdoulay
Maria Tereza Duarte Paes

ESPACIALIDADE E REPRESENTAÇÃO MULTIMIDIÁTICA DO URBANO
EM UM VIDEO-GAME 49
Spatiality and multi-media urban representation: the Grand Theft Auto/SanAndreas videogame

André Lima Alvarenga

CINEMA E ARQUITETURA: PERCEPÇÃO E EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO 63
Cinema and Architecture: perception and experience of space

Maria Helena Braga e Vaz da Costa

ESPAÇO PÚBLICO COMO IMAGEM DA CIDADE: INTERPRETAÇÕES DE UM GEÓGRAFO NO CINEMA.....	79
Public space and city image: a geographer's interpretation of a movie <i>Alice Nataraja Garcia Santos</i>	
IMAGENS PÚBLICAS DA DESORDEM NO RIO DE JANEIRO: UMA NOVA ORDEM OU O “RIDÍCULO DE PASCAL”?.....	93
Public images of disorder in Rio de Janeiro: a new order or “the ridicule of Pascal”? <i>Iná Elias de Castro</i> <i>Ataide Teixeira</i>	
O QUE O ESPELHO DEIXA VER... ..	109
What the mirror really reflects... <i>Théo Fort-Jacques</i> <i>Baptiste Fricau</i>	
PAISAGENS URBANAS E DISCURSO POLÍTICO: MANIFESTAÇÕES NO BRASIL ÀS VÉSPERAS DO GOLPE MILITAR DE 1964.....	123
Urban landscapes and political discourse: public demonstrations in Brazil on the eve of the military coup of 1964 <i>Thiago Rocha Ferreira da Silva</i>	
DO BOM USO (POLÍTICO) DA CIDADE EM IMAGENS.....	141
On the good (political) use of city images <i>Laurent Vidal</i>	
CENOGRAFIA PAISAGÍSTICA E CENÁRIOS URBANOS: APRECIAR A PAISAGEM A PARTIR DA CIDADE, APRECIAR A CIDADE A PARTIR DA PAISAGEM	157
Panoramic landscapes and urban sceneries: appreciating landscape from a city perspective; appreciating the city from a landscape perspective <i>Isabelle Degrémont</i> <i>Hélène Saule-Sorbé</i>	
NORMAS PARA PUBLICAÇÃO.....	173

EDITORIAL

A revista CIDADES está mudando. Após seis números editados, bem recebidos pelos leitores e bem avaliados no Sistema Qualis/CAPES, a revista inicia seu movimento em direção a um conjunto de mudanças que ocorrerão com o intuito de ampliar sua qualidade, torná-la mais atrativa ao público, melhorar seu sistema de distribuição e facilitar o acesso aos seus conteúdos.

A partir deste número 7, que compõe o volume 5 da revista, vamos publicar números temáticos que oferecerão, aos seus leitores, uma discussão profunda sobre assuntos que interessam aos que analisam o urbano e a cidade no período atual.

Cada um deles terá um editor, estudioso do tema a que se volta a revista, responsável pela recepção e condução da avaliação dos artigos que compõem o que se poderia denominar de “dossiê” daquele respectivo número.

Nós, da coordenação editorial de CIDADES, continuaremos a receber artigos, críticas bibliográficas e textos clássicos, os quais, independentemente dos temas dos diferentes números, serão submetidos à análise dos consultores da revista e, sendo aprovados, serão publicados na seqüência dos artigos que compõem os “dossiês”.

Paulo Cesar da Costa Gomes é o editor do primeiro número temático. No trabalho de recepção dos textos, primeiras etapas da avaliação e condução da avaliação final dos artigos que compõem este número, contou com o apoio de Vincent Berdoulay.

Eles nos apresentam uma coletânea de artigos que versam sobre o tema **IMAGENS DA CIDADE**, compreendendo-o como **CENÁRIOS DA VIDA URBANA: IMAGENS, ESPAÇOS E REPRESENTAÇÕES**. Na apresentação que se segue a esse editorial, o leitor encontra uma descrição objetiva e eficaz dos conteúdos de cada um dos dez artigos que compõem o número 7 do volume 5 de CIDADES.

Mudando a estrutura da revista, com o intuito de melhor agregar a produção temática no campo da pesquisa urbana, a Comissão Editorial optou por uma alteração na sua programação visual. As capas passam a ser personalizadas, auxiliando o leitor a identificar o exemplar com o tema a que ele se volta. Além disso, a diagramação foi modificada para tornar a composição de cada página mais leve, convidando ainda mais à leitura.

Por outro lado, o logotipo do Grupo de Estudos Urbanos, a forma de se grafar o nome da revista e o ISSN mantêm-se, de modo a que a seriação não seja interrompida, tanto do ponto de vista bibliográfico quanto de identidade visual desse periódico científico.

Outra alteração significativa a que estamos submetendo CIDADES é a sua publicação pela Editora Expressão Popular, ampliando as possibilidades de circulação e, portanto, de sua aquisição em livrarias e *sites* de compras. Tendo em vista que a editora propiciará maior facilidade de acesso ao periódico, não serão aceitas novas assinaturas, mas serão respeitadas as que se encontrem em vigor.

A partir de 2009, trabalharemos para promover alterações no *site* da revista, tornando-o mais ágil e possibilitando o acesso aos números já esgotados.

Para finalizar, a Comissão Editorial desta revista, vinculada ao Grupo de Estudos Urbanos (GEU), agradece o trabalho realizado pela editoria temática deste número e destaca a excelência dos textos oferecidos, convidando à leitura deles.

Maria Encarnação Beltrão Sposito
Coordenação Editorial de CIDADES

APRESENTAÇÃO

CENÁRIOS DA VIDA URBANA: IMAGENS, ESPAÇOS E REPRESENTAÇÕES

Não há como ignorar hoje um grave problema relativo às identidades urbanas. Um dos sintomas mais flagrantes desse problema se revela na idéia, largamente difundida, de fragmentação do tecido da cidade. As sociedades urbanas estariam se apresentando cada vez mais sob uma forma disjuntiva, cada parcela se percebendo como dissociada do resto. A forma predominante de compreensão da morfologia urbana é agora construída como um conjunto de diversos e diferenciados segmentos, associados por simples justaposição. Há, sem dúvida, uma dificuldade fundamental para produzir imagens federadoras e o resultado desse processo é a dificuldade de gerar concepções unitárias das cidades. A falta dessas imagens reforça as compreensões particularizadas e a disjunção se agrava por força desse mecanismo que impede uma concepção que possa dar unidade e coerência global às cidades. De fato, desde os anos 90, a concepção das cidades estruturadas como mosaicos, a exemplo de Los Angeles nos Estados Unidos, tem tido uma larga audiência. Esse processo é bastante descrito nas grandes metrópoles, mas não é inteiramente estranho às outras cidades de menor porte, de onde podemos concluir que se trata de uma leitura mais ou menos generalizada. Dentro dessa perspectiva, os novos tempos pós-modernos nos conduziriam quase inexoravelmente a esse destino. A pluralidade, o respeito às diferenças e a preocupação em estabelecer uma política de equidade entre diferentes e diversas comunidades que se abrigam nas cidades estão na base dessa concepção. Há, assim, uma afirmação de valores que se pretendem positivos e respeitosos e, dessa forma, justificados nessa transformação das condições da vida urbana.

Tudo isso, no entanto, não pode mascarar o fato de que a afirmação desses valores tem como contrapartida redefinir, e muitas vezes dificultar, a vida

em comum. As cidades continuam a ser, de qualquer forma, compostas desses espaços onde exercitamos a difícil arte da convivência. Elas são, sem dúvida, reunião de espaços de múltiplas trocas e circuitos: econômicos (mercado), socioculturais (modelos de sociabilidade, sistemas de significação), políticos (conflitos e regras) e comunicacionais (ruas, serviços, cabos de comunicação etc.). Elas são também o resultado de múltiplos tempos espacializados, de variados usos e atividades e de diferenciados domínios espaciais (público e privado, sagrado e profano, individual e coletivo etc.). Produzir uma identidade urbana significa dar alguma unidade a essa multiplicidade, ou seja, produzir sentido dentro da variedade de ações e práticas sociais que ocorrem dentro desse vasto quadro de possibilidades oferecido pelo espaço urbano. Lógico que o desafio maior talvez seja o de encontrar imagens pelas quais todo esse universo possa estar representado. Muitas vezes observamos, no entanto, o privilégio de aspectos ou de tratamentos que se impõem sobre outros, isto é, um processo de simplificação e limitação das significações possíveis.

A cidade é um álbum de imagens obtidas de variados pontos de vista e só essa multiplicidade pode ser de alguma forma representativa e geradora de identidades. A valorização das diferenciações comunitárias e o processo concomitante de segmentação espacial interpelam assim diretamente o sentido mesmo de cidade e de urbanidade. Que tipo de coexistência é possível, sobre que espécie de estruturação físico-espacial? Quais são os tipos e limites da coabitação? Quais são as unidades identitárias mínimas a considerar, indivíduos, grupos ou comunidades? Como gerir e planejar esses espaços urbanos face às tendências ao esfacelamento? Como entender os novos conflitos territoriais urbanos entre grupos que são identificados às áreas fragmentadas dentro da cidade e a emergência de reivindicações de secessão. Todas essas questões vêm gerando muitas e bastante vivas inquietações nas ciências sociais que tem por objeto de reflexão fundamental a cidade.

Ao introduzirmos aqui a idéia de cenário, procuramos chamar a atenção para a dupla dimensão dessa dinâmica que pretendemos analisar e compreender: uma dimensão física e uma dimensão comportamental. Constatamos que, em português, cenário indica o conjunto de elementos que criam o lugar onde ocorre uma ação dramática. Já em francês, a mesma palavra, *scénario*, corresponde à trama ou ao desenvolvimento previsto de um conjunto de ações, como uma seqüência de planos de uma montagem de uma peça ou de um filme, seu enredo ou argumento.

Percebemos assim a diferença fundamental: em português, a palavra indica a dimensão material, os lugares fisicamente constituídos, figurados ou configurados para determinadas ações; em francês, ela indica a organização de uma narrativa, em uma trama de eventos, ações ou comportamentos. Ao que parece, na Renascença, a palavra italiana *scenario* traduzia essas duas dimensões: a física, como um arranjo material de objetos em uma dada configuração, e a imaterial, como conjunto de ações ou comportamentos ressignificados e requalificados pela orientação relativa a esses planos locacionais.

Nossa intenção, a partir do conceito de cenário, é reconectar a dimensão física às ações, ou ainda, associar os arranjos espaciais aos comportamentos e, a partir daí, poder interpretar suas possíveis significações.

Os cenários da vida pública são assim, concomitantemente, os lugares onde se celebra a vida urbana e a linguagem pela qual se identifica um tipo de urbanidade particular. O que pode, no entanto, acontecer quando a localização e/ou a natureza desses lugares mudam? Parece-nos que há simultaneamente um movimento de mudança na própria identidade urbana que se opera. Assim, as imagens da vida urbana mudam com o quadro espacial; os gêneros de urbanidade e os personagens que desfilam, simbolizando um gênero de vida, mudam eles também. Podemos dizer que, de certa forma, atravessando todas essas questões está a noção de identidade territorial urbana. Certo que ela é chamada a intervir na reflexão de múltiplas maneiras, porém, o fato de essa noção ter implicações diretas sobre o plano político e sobre o plano físico-espacial, lhe confere uma capacidade aguda para interpretar esse tipo de dinâmica acima descrita. Acreditamos assim que a análise dessa imagem identitária urbana e de sua operacionalização pode ser uma importante chave para trazer alguns elementos de resposta a essas inquietações em torno das novas dinâmicas urbanas. Todavia, não devemos nos contentar com um tratamento conceitual; mais importante ainda é perceber que talvez seja também sobre o espaço concreto nas cidades que os problemas de coexistência, de fragmentação, de identidade sejam colocados de forma mais expressiva e contundente.

Quase todas as cidades possuem certos espaços que são privilegiados em relação aos outros. Às vezes, uma praça, jardins, um conjunto de ruas, um cruzamento de avenidas, pouco importa o modelo em sua origem, esses lugares concentram significações, são densos de sentidos, atraem o público e simbolizam a cidade. Esses lugares colaboram de forma fundamental na construção

de imagens da identidade de cada cidade e sobre eles ocorre a cenarização da vida pública. Eles são assim, concomitantemente, os lugares onde se celebra a vida urbana e a linguagem pela qual se identifica um tipo de urbanidade particular.

Dessa forma, há uma outra dimensão fundamental que atua nos espaços, absolutamente necessária para que eles se ativem como espaços de comunicação e coexistência: a da significação. A importância dessa dimensão, aliás, aparece claramente nas políticas de comunicação que têm a cidade como elemento central. Acreditamos que essa dimensão da significação se estruture através de um recurso narrativo que traduz valores e significados em composições e arranjos de imagens espaciais. A vida pública é cenarização. Isso não quer dizer que haja uma distância entre o real e o imaginário, ao contrário. A cidade sob o ponto de vista defendido aqui é composta por um corpo social, submetido a certas regras de coabitação, estabelecido sobre um espaço que condiciona e qualifica as ações sociais e, finalmente, é essa esfera da significação que dá sentido e atribui valores aos objetos e às ações que aí têm lugar. Chamaremos esse conjunto de ações e objetos emanados destas três esferas – política, espacial e da significação – de “cenário”. Queremos, a partir dessa denominação, ressaltar o caráter absolutamente interativo dessas três dimensões na construção da vida pública – chamamos de cenário, pois não há independência dessas esferas do sentido que por elas circula. Lugares, sentidos e práticas sociais têm que ser pensados juntos. O espaço da cidade é assim o resultado da articulação dessas três esferas e podemos talvez, a partir daí, compreender melhor como e por que alguns deles são mais ou diferentemente valorizados. Compreendemos também essa dinâmica como motor de identidades. As mudanças na forma como pensamos uma cidade significam então uma transformação de sentido que deve ser acompanhada de uma mudança de lugares ou da imagem deles.

Percebemos que, muitas vezes, essa imagem identitária tem sido objeto de compreensões que tendem a restringir o sentido a uma única significação. Essa simplificação pode ser parte de uma estratégia para criar uma marca, um estilo e, a partir daí, tirar alguns benefícios dessa monotematização. O turismo e a competição entre cidades comumente têm feito apelo a esse tipo de estratégia. A segregação e o isolacionismo, no entanto, também encontram nessa simplificação uma via conveniente. O pós-modernismo, em grande parte, aprisiona o sentido de um espaço na apreciação do sentido “comunitário” daqueles que

ocupam majoritariamente um espaço. A concepção da identidade é mais ou menos prisioneira do sentido comunitarista nesse formato. Todas essas dinâmicas têm efeitos muito complexos e, por vezes, muito sutis, e demandam, para interpretá-las, uma atitude bastante aberta para reconhecer elementos nem sempre valorizados na análise. Acreditamos que, através da idéia de “cenário”, possamos analisar com simultaneidade imagens, espaços e práticas sociais espacialmente orientadas.

Os textos que se seguem são todos, direta ou indiretamente, inspirados nessas idéias reagrupadas aqui sob a denominação de “cenário”. Eles articulam sempre as três esferas que intervêm no espaço: espacial, política e da significação. Procuram compreender o processo através do qual certas associações são feitas entre determinados espaços e certas significações e como esses espaços e suas dinâmicas passam a “representar” a cidade ou partes dela. Todos tratam, portanto, de aprofundar o estudo do papel das imagens e analisar suas relações com a materialidade física do espaço e suas implicações na vida política na atualidade.

Ainda que sejam assim constituídas de um eixo comum, todas as contribuições aqui reunidas possuem originalidade e profundidade analítica, pois são também produto de projetos individuais de pesquisa.

Por fim, dois aspectos são importantes de serem sublinhados. O primeiro aspecto é a grande variedade de suportes sobre os quais essas questões análogas foram trabalhadas: filmes, cinema, videogames, histórias em quadrinhos, intervenções urbanas pelo planejamento, manifestações, atos políticos etc. Todos eles foram tomados como suportes de narrativas que têm uma base espacial e colocam em jogo valores e sentidos.

O segundo aspecto importante é que os autores não interpretam da mesma maneira o papel das imagens ou ainda não as lêem da mesma forma. Isso quer dizer que, apesar de partirem de um tema comum, não há o perigo do empobrecido consenso das interpretações que variam em superfície e depois concluem em monocórdia conformidade, mesmo porque, em geral, partem de explicações estabelecidas de forma *a priori*. Perspectivas diferentes e mesmo divergentes podem ser encontradas sobre diversos pontos nos textos aqui apresentados. O debate é assim um ingrediente garantido e espera-se, com essa iniciativa de publicar esses resultados, sensibilizar e estender a um número cada vez maior de colegas essa discussão de tão grande importância.

Este conjunto articulado de contribuições jamais teria sido possível sem a ajuda das agências de fomento e apoio à pesquisa.

Agradecemos especialmente à CAPES e à COFECUB (França) que, através de um acordo, possibilitam a colaboração estreita e muito proveitosa entre equipes de pesquisa do Brasil e da França e dentro do qual a maior parte desses artigos são produto e testemunha.

Agradecemos ao CNPq que financia, através de bolsas de Produtividade em Pesquisa, três projetos de pesquisa desenvolvidos por grupos de pesquisa que se envolveram ativamente na produção destes artigos.

Agradecemos ainda o apoio da FAPERJ vindo através do programa “Cientistas do nosso Estado” do qual os professores Paulo Cesar da Costa Gomes e Iná Elias de Castro são beneficiários.

Agradecemos, por fim, aos editores da Revista Cidades pela oportunidade da publicação destes textos em forma de coletânea, o que possibilita uma maior integração na discussão do tema através de um necessário diálogo e cooperação entre diversos pesquisadores e garante a difusão dos recentes desenvolvimentos que vêm sendo realizados.

Paulo Cesar da Costa Gomes
Vincent Berdoulay

ARTIGOS

A CIDADE EM QUADRINHOS: ELEMENTOS PARA A ANÁLISE DA ESPACIALIDADE NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

PAULO CESAR DA COSTA GOMES

Departamento de Geografia
Laboratório Território e Cidadania
Universidade Federal do Rio de Janeiro
pccgomes@yahoo.com.br

MARCOS PAULO FERREIRA DE GÓIS

Laboratório Território e Cidadania
Universidade Federal do Rio de Janeiro
marcosruler@gmail.com

RESUMO

Trata-se da aplicação de alguns elementos analíticos para interpretar o papel da representação do espaço no universo das histórias em quadrinhos, ou seja, dentro de um conjunto de imagens seqüenciadas. O exemplo utilizado foi o das cidades dentro do qual se procurou estabelecer associações entre o grau de iconicidade ou de formalismo na apresentação dos personagens, dos espaços e das estórias.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem da cidade. Representação. Histórias em quadrinhos.

RÉSUMÉ

Quelques outils d'analyse sont appliqués pour interpréter le rôle de la représentation de l'espace dans l'univers des bandes dessinées, c'est-à-dire dans un ensemble d'images qui se suivent. L'exemple utilisé est celui des villes à l'intérieur desquelles on peut établir des relations d'iconicité ou de forme dans la présentation des personnages, des espaces et des histoires.

MOTS-CLÉS : Images de la ville. Représentation. Bandes dessinées.

ABSTRACT

A few analytic elements are applied in order to provide an interpretation of the role played by representation in the world of comics, that is, in a collection of

images which are sequentially displayed. The example which is used is that of cities within which relations of iconicity or form within the presentation of characters, spaces, and stories can be established.

KEY WORDS: City image. Representation. Comics.

A pergunta que dá nascimento à breve reflexão que é apresentada aqui diz respeito à representação das cidades nas histórias em quadrinhos. Antes de começarmos, no entanto, certo número de pontos devem ser esclarecidos. Esses pontos, aliás, são tão fundamentais que talvez sejam mesmo a contribuição mais importante do presente trabalho, pois tratam dos contornos metodológicos necessários ao tratamento de um novo tema dentro da pauta de assuntos geográficos.

Em primeiro lugar, não se espera aqui, de forma alguma, recobrir toda essa imensa variedade que constitui o universo das histórias em quadrinhos que é considerada mesmo como uma forma particular de expressão artística – a arte sequencial (EISNER, 1996). Há tantas e tão diferentes formas narrativas, tantas e tão diferentes modalidades de apresentação, tantos e tão diversos os personagens, que seria impossível reuni-los todos em um pequeno número de tipos e modelos. Um aspecto que pode ser visto como essencial e federador nesse universo do quadrinho é a demanda que nos é feita, como leitores, de preencher e completar a ação não figurada (CIRNE, 2000). Dessa forma, os intervalos e vazios da história são dependentes da participação ativa daquele que faz a leitura e, através desse expediente, a narrativa ganha movimento e fluidez apesar da fragmentação fundamental da apresentação. Isso significa que há uma orientação das ações sugerida pela seqüência de quadros.

Por isso mesmo, as histórias em quadrinhos interessaram-nos, particularmente, pois elas se situam como um meio termo entre a figura estática de um quadro e o movimento ordenado dos fotogramas do cinema, por exemplo. Até na pintura clássica ou renascentista, podemos perceber essa vontade dos artistas de comunicar uma ação passada e continuada a partir de uma unidade de lugar, de personagens e de enredo. Para muitos pintores, isso foi resolvido colocando lado a lado a imagem seqüencial sobre um mesmo plano; outros pensaram, como se faz modernamente, em fragmentar a ação em quadros para bem indicar a idéia de seqüência coerente. O fato é que, seja em pinturas arrumadas como os polípticos, seja em quadros ordenados, dispostos sobre uma parede

como a vida de Catarina de Médicis pintada por Rubens, seja em colunas, em afrescos ou esculturas murais como se apresentam os templos em Angkhor, todas essas iniciativas tinham em comum a preocupação de representar uma ação seqüenciada no tempo e no espaço.

A análise de pinturas ou gravuras, em outros termos, das imagens fixas, já foi feita por alguns geógrafos. O conceito de paisagem, tal qual a Geografia o trabalha, deve, aliás, muito ao desenvolvimento e à reflexão no campo das artes visuais dessas cenas registradas em quadros. O mesmo pode ser dito da fotografia; embora bem menos estudada pelos geógrafos, ela tem uma forma analítica semelhante à pintura ou à gravura, ou seja, apresenta-se como um momento capturado, isolado de outros. Quanto aos filmes ou, mais precisamente, às imagens seqüenciais em movimento, só agora começam a serem vistos como possíveis objetos de estudo e sofrem muito ainda com uma concepção simplista que os toma como puros documentos primários, ilustrando apenas uma convicção ou denunciando um ponto de vista, sem levar em conta qualquer outro aspecto um pouco mais relacionado ao universo mesmo da criação artística. De qualquer maneira, já há um pequeno número de trabalhos dentro do campo da geografia sobre o tema. As histórias em quadrinho não tem tido a mesma sorte e não parecem despertar o interesse dos geógrafos, pelo menos até o momento.

No entanto, a própria natureza singular do seu formato pode ser objeto de uma primeira curiosidade, afinal, histórias em quadrinhos situam-se como uma transição entre a imagem fixa de um quadro e o dinamismo seqüencial das imagens do cinema. É verdade que o movimento aparente do cinema é formado pela sucessão de quadros projetados em velocidade sobre uma tela e já se disse que entre o cinema e as histórias em quadrinhos havia apenas uma diferença de velocidade de leitura. Há, no entanto, outra interessante observação a ser feita sobre a diferença entre eles – o cinema cria a leitura por uma sucessão no tempo, ou seja, a rápida progressão de imagens sobre uma tela dá a idéia do movimento; as histórias em quadrinhos, por sua vez, são construídas pela sucessão no espaço e o movimento é formado por uma ação que alia a leitura seqüenciada ao deslocamento do olhar nas páginas e à compreensão da narrativa. Isso não deixa de ser interessante para a Geografia que pode perceber que essa sucessão espacial gera uma série de possibilidades de leitura e análise da “geograficidade” desse meio de comunicação.

PREOCUPAÇÕES METODOLÓGICAS E INSTRUMENTOS ANALÍTICOS

A primeira pergunta que se impõe ao se abordar esse universo singular das histórias em quadrinho é, pois, aquela que se interroga sobre a possibilidade de utilizar os mesmos instrumentos conceituais que foram propostos para a análise dos filmes e das imagens fixas.

Quando nos interessamos pela análise geográfica das imagens fixas, propusemos a idéia de “trama” como ferramenta de base (GOMES, 2008b). Essa idéia corresponde ao pressuposto de que uma imagem encerra muitos elementos de ordens diferentes que figuram sobre um mesmo plano e que eles colaboram todos na proposição de um sentido quando associados daquela maneira. Para facilitar a compreensão dessa ferramenta, é possível traçar uma analogia com a confecção de um tecido ou de uma tapeçaria. Os fios que se entrelaçam sobre o fundo estrutural têm cores diversas e o desenho final nasce exatamente da variedade, quase infinita, dos nós e dos pontos que são urdidos entre essas variadas cores. Assim, na análise de uma imagem, a composição pode ser decomposta, seguindo o traçado de alguns fios e na forma como eles entram e colaboram na trama.

Essa metáfora da “trama” pode assim, por exemplo, ser aplicada à análise de uma paisagem. Nesse caso, todos os elementos que colaboram na composição final têm importância, sejam eles de ordem natural ou cultural, e se associam no efeito final de uma cena. Podemos ressaltar um ou outro entre eles, justificando-nos como tendo escolhido os que são mais “vistosos” ou mais presentes no traçado do desenho, tal qual como se estivéssemos analisando as cores que são mais presentes e mais aparentes no desenho de um tecido ou de um tapete, mas não devemos esquecer dois detalhes que são essenciais. O primeiro é o de que esses “fios” que aparecem são circunstanciados por uma estrutura, um fundo, uma tela ou um suporte que, em geral, não aparece, está recoberto ou dissolvido pela cobertura; em segundo lugar não deve ser esquecido que os outros “fios”, de outras cores menos visíveis, são, muitas vezes, tão importantes quanto os que, de imediato, nos chamam a atenção; aliás, percebemos as cores mais visíveis justamente pelo contraste com as outras.

A idéia de “trama” traz também a possibilidade de tratarmos a imagem dentro de uma narrativa, ou seja, como se ela nos comunicasse todo um enredo pelo episódio ou pela cena que figura. Assim, a imagem é fixa, mas é parte de um enredo no qual encontramos os ingredientes figurados na escolha da com-

posição proposta, nos sentidos que operam a partir da imagem. É nesse sentido que falamos de um imaginário, ou seja, de idéias que são veiculadas a partir de imagens, através dos sentidos que elas veiculam.

Se a idéia de “trama” se mostrou útil como instrumento de análise de imagens fixas, em sua adaptação ao movimento ou sucessão de imagens, não são oferecidos os mesmos resultados. Em primeiro lugar, a análise de uma trama parte da escolha daquele que produziu a imagem de certa composição, entre muitas outras possíveis. Por isso, essa escolha é parte fundamental da análise dos sentidos de uma imagem fixa, o que não é possível de ser feito quando temos uma sucessão de muitas imagens e qualquer seleção para análise correria o risco de se comprometer ao fragmentar aquilo que é composto. O sentido fragmentado certamente não corresponde ao sentido global e a análise que assim proceder perderá o foco sobre o essencial.

Por isso, para trabalhar imagens sucessivas e seqüenciadas, como no cinema ou mesmo na vida urbana cotidiana de um lugar, precisamos de outras ferramentas que sejam mais hábeis para dar conta do princípio do movimento e da sucessão. A análise dos sentidos e a expressão de significados é então muito mais complexa e deve, primordialmente, levar em conta esse movimento das imagens ou cenas.

Foi a partir desse quadro que sugerimos o conceito de “cenário” (GOMES, 2008a). A palavra cenário tem originalmente um significado que une lugar e ação. Isso quer dizer que seu sentido mais essencial é aquele que estabelece uma dependência necessária entre as ações e os lugares onde elas ocorrem. O conceito de cenário efetua uma reunião fusional entre o enredo e o espaço onde ele se situa e é a partir dessa fusão que o significado das ações pode ser lido. O espaço é concebido como uma dimensão fundamental da ação social pois, nesse caso, ele qualifica e modifica a natureza mesma das ações. Em termos muito simples, o mesmo enunciado pode mudar fundamentalmente de sentido quando pronunciado a partir de localizações espaciais diferentes. Se isso é facilmente verificável no exemplo acima, podemos então ousar a generalização e dizer que sempre a espacialidade das ações é um ingrediente de base na compreensão das dinâmicas sociais; pois o jogo das localizações exprime significados e modifica o sentido dessas ações.

Estamos então mais aptos a voltar a refletir sobre as histórias em quadrinhos, compreendendo agora que a figuração dos lugares é um elemento básico

na expressão do sentido das narrativas. Nas histórias em quadrinhos, como em outras formas de narrativa, os personagens possuem características que encontram coerência e sentido no lugar onde se situam suas ações e aventuras (ECO, 1987). Mais do que isso, esses lugares são necessários para que o sentido e as características desses personagens possam aparecer. Isso quer dizer que a forma de representar o espaço nas diferentes histórias em quadrinhos é um objeto privilegiado de estudo quando queremos compreender como se produz significado a partir de imagens.

De forma um pouco geral, podemos construir a hipótese de que quanto mais complexos forem os personagens, ou seja, em outros termos, quanto mais sentidos eles forem capazes de extrair, mais associações com diferentes dimensões espaciais eles tenderão a desenvolver. Assim, se as histórias têm um sentido de fábulas, apoiadas sempre em uma mesma característica, o espaço tende a não variar. Isso pode ser observado, por exemplo, nas pequenas histórias em quadrinhos, apresentadas sob a forma de tiras, com três ou mais quadros nos quais os personagens, invariavelmente, reforçam ou retornam a uma mesma idéia e o fazem sempre a partir de um mesmo lugar. Podemos, por exemplo, pensar nas tiras criadas pelo Henfil com seus personagens sempre evoluindo em um contexto espacial preciso, como a caatinga ou nas referências ao “sul maravilha”.

Podemos também imaginar que quanto mais “fantásticos” forem os personagens, mais eles estarão situados em universos fantásticos ou quanto mais banais e comuns eles forem, mais ordinário será o espaço onde eles agem e vivem. Tudo isso não é, no entanto, uma fórmula muito simples e, só para termos uma idéia, um recurso contrário pode ser utilizado: personagens fantásticos vivendo em um espaço comum e banal tendem a reforçar a compreensão do extraordinário que existe nesses personagens – animais que falam e se comportam como pessoas vivem em cidades comuns. Nesse caso é o contraste que opera o sentido do extraordinário.

Escolhemos as cidades para iniciar essa reflexão, pois a forma de figurá-las é parte da própria mitologia de algumas histórias em quadrinhos: Gotham City (*Batman*), Patópolis (*Pato Donald*), Metrópolis (*Super-Homem*), New York (*Homem-Aranha*) etc. Assim, queremos demonstrar a indissociabilidade entre a construção dos personagens, suas ações simbólicas e o sentido de algumas histórias em relação ao espaço onde tudo isso se situa. Queremos demonstrar,

em síntese, que a imagem do espaço é parte fundamental do imaginário que guia nossa leitura e nosso entendimento (GÓIS, 2008).

É ao exercício dessa demonstração, aparentemente tão simples, porém tão pouco explorado, que nos lançamos nesta breve e limitada apresentação. Se logarmos êxito nesta pequena demonstração, não poderemos mais negligenciar o papel fundamental da análise espacial também nesse universo narrativo constituído pelas histórias em quadrinhos. Acreditamos, assim, que a relevância e a propriedade da análise geográfica ficará uma vez mais reafirmada, acompanhada da imprescindível reflexão sobre os instrumentos epistemológicos necessários para operar sobre esses novos campos ou preocupações. Em resumo, este pequeno texto é menos uma profunda e erudita análise do tema das histórias em quadrinhos para a Geografia e muito mais uma modesta demonstração da riqueza e das potencialidades de desenvolver instrumentos para uma análise espacial sobre um tema ainda tão pouco explorado – o das imagens.

AS CIDADES DOS QUADRINHOS

Dentro de um inicial esforço de classificação, podemos dizer que há diferenças entre três grandes tradições no universo das representações das histórias em quadrinhos. A primeira delas é a européia, na qual predominam personagens icônicos (representações não-realistas de pessoas) que contrastam com imagens de lugares extremamente realistas, figurando inclusive localidades conhecidas com riqueza de detalhes (é o caso, por exemplo, das aventuras de *Tintin*). Segundo McCloud (2005), esse expediente facilita a identificação do leitor com os personagens e, ao mesmo tempo, o conduz sobre lugares que já trazem um universo próprio de significação para o leitor.

Na tradição norte-americana, espaços e personagens são tratados, em geral, dentro do mesmo grau de distância representacional, ou seja, quanto mais figurativos são os personagens, mais figurativos serão os espaços e vice-versa. Essa tendência sofreu forte mudança nas criações dos anos 60 com o aparecimento de personagens icônicos misturados com outros mais realistas nas mesmas histórias. Também nos anos 80/90, o movimento de contracultura gerou o desenvolvimento de um estilo no qual os cartuns, antes quase exclusivamente dedicados ao público infantil, começaram a aparecer em temáticas para adultos. É lógico que essas grandes tendências não ficaram imunes às influências mútuas e, para um conhecido editor brasileiro de histórias

em quadrinhos, houve, por exemplo, uma tentativa de americanização dos quadrinhos europeus por parte dos criadores do Asterix, embora a característica global de personagens icônicos permaneça (“personagens com nariz de beterraba”), enquanto Robert Crumb, criador de *Fritz, the Cat* e de *Mr. Natural*, pelo estilo de cartum com temática adulta que introduziu, teria sido o iniciador de uma europeização dos quadrinhos norte-americanos desde os anos 70 (PEQUENO, 2008).

Finalmente, a terceira grande tradição é a japonesa. Nela há uma espécie de hibridismo. Tudo dependerá do papel dos personagens (às vezes, tão icônicos que são como máscaras) e dos lugares. Estes últimos variam enormemente e vão das figurações finamente detalhadas às representações de estilo expressionista. Isso ocorre em grande parte pela intenção de dirigir a figuração dos lugares seja mais ao leitor, seja mais para referi-la ao estado de espírito dos personagens. De qualquer maneira, para McCloud, a diferença fundamental na tradição japonesa é a presença de quadros que apresentam apenas aspectos, sem ação ou personagens. São perspectivas, ângulos espaciais, elementos naturais que têm como função criar “um clima” ou um “sentido de lugar” que o leitor deverá interiorizar durante a leitura (MCLOUD, 2005, p. 79).

Certamente, esse reagrupamento dessas tradições é muito esquemático e há inúmeras situações que fogem dessa classificação e dos critérios utilizados. Entretanto, a observação da relação, contrastada ou não, da figuração (mais realista, mais icônica ou mais figurativa-abstrata) entre personagens e lugares, no entanto, pode ser um primeiro passo da análise e, sem dúvida, ajudará a pensar o papel do espaço nesse meio. Assim, a observação da representação das cidades nas histórias em quadrinhos segue aqui, de forma bastante aproximativa, esse esquema geral.

Existem histórias que colocam em cena heróis dotados de super-poderes em grandes cidades; personagens crianças e animais humanizados, vivendo aventuras em pequenas cidades ou subúrbios; personagens alegóricos que atuam em cidades ordinárias; cidades tão complexas que colocam seus personagens em situações e papéis diferentes ao longo da narrativa e até cidades que são personagens como, por exemplo, *Urbicande* de Schuiten e Peeters, parte da série conhecida como *Cidades obscuras*.

As cidades podem ser figuradas a partir de referências às cidades concretas, podem ser fictícias, mas guardando muita verossimilhança com

modelos concretos, ou ainda, inteiramente fictícias e fantásticas, criações exageradas, visões futuristas ou parte de um enredo apoiado em algum traço central que dá coerência à narrativa, como, por exemplo, a cidade de *Bedrock* dos *Flintstones*. Além disso, as cidades variam bastante de tamanho, desde as pequenas até as grandes metrópoles. As áreas escolhidas para figuração, áreas centrais, áreas residenciais de alta ou de baixa renda (favelas), subúrbios etc., ou mais restrito ainda, localizações precisas (depósitos de lixo etc.) encontram sempre uma correspondência na construção dos personagens e na composição da trama. Às vezes, essa figuração é bastante abstrata e conceitual e a simplicidade do traço pode dar a ilusão de uma aceitação restrita e fácil, mas o verdadeiro sentido está na ligação daquela imagem com o imaginário do leitor. Outras vezes, a simbologia é quase explícita e direta e os elementos figurados são de leitura imediata e sem ambigüidades como, por exemplo, nos desenhos dos ambientes que denotam perigo ou criminalidade e são representados sombrios, insalubres e desertos.

Nas histórias de super-heróis, há uma predominância de grandes cidades que, ao serem percorridas pelos protagonistas, são por eles ressignificadas. Desde as histórias de super-heróis criadas na década de 1930, como *Batman* e *Super-Homem*, até aos quadrinhos mais recentes de *Homem-Aranha* e *X-Men*, é uma constante a representação de altos prédios, entremeados por avenidas por onde circulam muitos veículos e pessoas. Isso parece possuir um significado original que reside na comunhão entre poderes espetaculares para responder aos grandes problemas que surgem nesse quadro das grandes cidades. Nessa representação da cidade nos enredos fantásticos dos super-heróis, há uma modificação no significado de alguns objetos espaciais a partir da relação com o inusitado dos personagens. Os grandes objetos movidos sem esforço pelo *Super-Homem*, os pára-peitos que servem de torre de vigilância para o *Batman* e os prédios altos, nos quais o *Homem-Aranha* prende suas teias são objetos espaciais temporariamente refuncionalizados (Figura 1). O personagem fantástico introduz uma marca, ele rompe com o cotidiano da sociedade e estabelece novas relações com o espaço, criando um novo sentido. Ao interagir com os objetos espaciais que compõem a cidade, o personagem fantástico constrói uma nova lógica no uso de tais objetos (LIMA, 2006).



Fonte: LEE, Stan. *Homem-Aranha*, São Paulo: Panini, n. 11, nov. 2002.
Copyright © 2002 Panini Brasil Ltda.

Figura 1. O super-herói e a cidade: objetos refuncionalizados.

Os cenários próximos de um espaço conhecido reforçam a idéia de uma “realidade” das grandes cidades e os personagens com super-poderes são como a eclosão do extraordinário no mundo cotidiano das grandes cidades com suas mazelas e seus problemas. Assim, esses personagens enfrentam a insegurança trazida pela criminalidade com seus atributos super-poderosos, deslocam-se sempre sob uma forma diversa daquela que normalmente os cidadãos urbanos o fazem e por isso não enfrentam um outro grande problema, o da circulação, que afeta todas as grandes cidades; todos têm uma dupla identidade, o que lhes permite estabelecer uma ponte com a vida ordinária e viver o anonimato das ruas, propriedade dessas grandes aglomerações, e assim sucessivamente.

Em algumas cidades dos quadrinhos onde se observa a presença de crianças ou de animais antropomorfizados, prevalece a representação muito mais estereotipada, com cenários lúdicos ou bucólicos. Pedras, ruas estreitas e às vezes não pavimentadas, forte luminosidade, gramados, pequenas casas com quintal, centro comercial aberto para uma rua, espaços amplos sem ocupação

etc., todos esses objetos interagem com personagens. A relação estabelecida entre o cenário das ações e os personagens introduz uma marca na trama: os grandes gramados da *Turma da Mônica* reforçam, por exemplo, as relações de vizinhança e a idéia de um grupo coeso de amigos formado por relações de proximidade, espacial e sociológica (Figura 2). Nesses cenários, muitas vezes, o conflito aparece também a partir da oposição com grupos oriundos de outras áreas da cidade, como no caso da “turma da Zona Norte” que se apresenta como uma opositora aos personagens centrais das histórias.



Fonte: SOUSA, Maurício de. *Mônica*, São Paulo: Ed. Globo, n. 110, fev. 1996.

Copyright © 1996 Maurício de Sousa.

Figura 2. As crianças e o cenário lúdico em Turma da Mônica.

Também nas histórias em quadrinhos idealizadas por Walt Disney (*Pato Donald, Mickey, Zé Carioca* etc.), por exemplo, os personagens moram em residências individuais, com garagens e pouca densidade de ocupação. Todos esses elementos evocam, sem dúvida, um ideal de vida suburbano das cidades norte-americanas. Aliás, a cidade é normalmente apresentada apenas em seus subúrbios e os conflitos representados são, na maioria das vezes, de ordem pessoal. Quando há grandes aventuras, os personagens deslocam-se para outros “lugares narrativos” ou ainda são outros personagens que, oriundos de “lugares” diferentes daquele, surgem e perturbam a ordem, criando o enredo pelo conflito.

Esses personagens e espaços são fortemente caricaturizados e as características e os valores a eles associados são de fácil e imediata leitura (os do “bem” e os do “mal”). As linhas são bem definidas e o desenho direto, as cores são fortes e contrastadas, como são fortes os contrastes dos valores entre

os personagens. Há uma dominância da figuração das ações e poucos são os esforços de representação dos estados emocionais ou expressivos. O espaço acompanha diretamente essa forma de representação; ele também é absolutamente associado à ação figurada, carrega um sentido explícito e inequívoco, seu simbolismo situa-se no mesmo grau daquele dos personagens.

Já nas tiras de quadrinhos, há necessidade de se narrar em três ou quatro momentos uma história constituída de muitas omissões e que apresenta somente o essencial para se tornar compreensível para o leitor. Ao se produzirem tiras em quadrinhos, atende-se a uma demanda de produção grande, voltada para as páginas diárias de jornais. Essa limitação no tempo de confecção do desenho poderia limitar a qualidade e a profundidade do desenho do artista, devido à grande dificuldade de se desenhar cenários muito complexos.

As tiras em quadrinhos, típicas do movimento conhecido como contracultura, como *Rango* de Edgar Vasques, *Piratas do Tietê* de Laerte ou *Fradim* de Henfil, possuem um caráter fundamentalmente conceitual, amparado em um forte imaginário que ambienta as histórias, mas prescinde de uma figuração mais detalhada. Isso caracteriza uma compreensão quase alegórica. As histórias precisam mostrar um enredo decifrável para o leitor sem que este necessite conhecer de antemão as características dos personagens e do cenário, o que poderia explicar a repetição das idéias e dos lugares.

Em cidades como a figurada em *Rango*, nota-se que há preferência pela representação da cidade como um corpo que simboliza conceitos e idéias. Dessa forma, ela não pode ser percorrida pelos leitores, pois as referências a ruas e lugares específicos dentro da cidade não existem. A cidade em *Rango* possui um valor simbólico, pois representa vários conceitos como poluição, contradições sociais, desigualdade e até mesmo como símbolo do capitalismo; conceitos, às vezes, enunciados pelos personagens em alguns discursos ou apenas sugeridos pelas atitudes (Figura 3). Em raros momentos, pode-se ver em detalhes o interior dessa cidade que, por isso, não possui nenhuma característica que a singularize, dando a impressão de poder estar em qualquer lugar (Figura 4). A cidade não possui sequer um nome, um lugar no qual poderia ser projetada, ela é somente um símbolo, quase uma idéia que, de vez em quando, aparece no discurso dos personagens.



Fonte: VASQUES, Edgar. *Rango*. Porto Alegre: L&PM, 2005. Copyright © 2005 L&PM Editores.

Figura 3. A cidade vista pelo olhar dos excluídos.

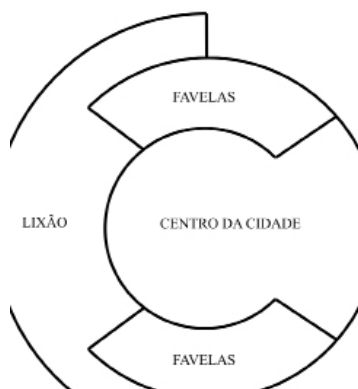


Figura 4. Esquema do universo de Rango

Há certa similaridade com um teatro, no qual os moradores do lixão são espectadores de uma peça encenada em dois cenários distintos: nas favelas e no centro.

Por outro lado, nas histórias mais elaboradas em livros ou revistas de boa qualidade gráfica, tanto os personagens quanto os cenários tendem a se tornar menos conceituais e mais “realistas” em relação às tiras em quadrinhos. Isso ocorre com frequência nos *Mangás* e eles têm tido ultimamente uma forte influência sobre uma parcela considerável da produção gráfica dos Estados Unidos e da Europa (MCCLLOUD, 2008). Algumas cidades presentes nessas histórias em quadrinhos podem ser percorridas pelo leitor. Muitas são figuradas também em cartas e mapas. Isso acontece, por exemplo, na *Cidade do Tesouro*, cidade fictícia dos quadrinhos *Preto e Branco* de Taiyo Matsumoto. Nessa cidade, há pontos de referência que podem ser apreendidos pelos leitores. Elementos estéticos que se destacam do fundo. Esses elementos tornam a cidade mais “viva” em detrimento de outros que somente compõem o corpo da cidade, como os prédios traçados em linhas retas, comuns a tantas outras

histórias em quadrinhos (Figura 5). Prédios genéricos e ruas sem referência não geram tal sensação de localização. Em *Preto e Branco*, os elementos estéticos são mais valorizados para a apresentação da história e da cidade, tornando-se, assim, parte do conteúdo narrativo sem que um valor preciso ou direto esteja associado aos elementos da paisagem urbana figurados.



Fonte: MATSUMOTO, Taiyo. *Preto e Branco*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. V. 2. Copyright © 2001 Conrad Editora do Brasil Ltda.

Figura 5. A cidade simbólica em Preto e Branco. O Castelo das Crianças, com suas formas extravagantes, funciona como o núcleo central da narrativa.

Ao longo da história de *Preto e Branco*, as imagens mostram diversos elementos que compõem o cenário da Cidade do Tesouro. Nas ruas do centro da cidade, há a presença de carros, ônibus e bondes em meio a congestionamentos e entre prédios com anúncios em *outdoors*. A cidade possui ainda outras camadas de constructos simbólicos. Ela possui lugares distintos como os mercados de peixe, as barracas de comida, os becos, as ruas sem-saída, a área residencial mais antiga e tradicional e a área de negócios. Cada um desses lugares aparece com seus personagens típicos. Moradores de rua deitados no chão nos becos sujos da área obsoleta da cidade, homens de terno e gravata na área central de negócios, vendedores e clientes empobrecidos nos restaurantes de rua. Esses lugares aparecem claramente na história, ligados pelos meios de transporte ou localizados pelos pontos de referência que estão inscritos na paisagem urbana.

A plataforma dos trens, as ruas dos carros e ônibus, os prédios de diversas alturas, o fluxo de pessoas pelas calçadas, tudo é agrupado em uma seqüência de quadros, formando uma paisagem urbana dinâmica (Figura 6).

Há que se destacar que, tanto no caso de *Rango* quanto no caso de *Preto e Branco*, os personagens principais são moradores de rua. Em decorrência disso, o espaço público é o cenário principal das ações. Talvez por isso a cidade,



Fonte: MATSUMOTO, Taiyo. *Preto e Branco*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. V. 2.
Copyright © 2001 Conrad Editora do Brasil Ltda.

Figura 6. As camadas do urbano na Cidade do Tesouro.

nesse tipo de quadrinho, tenha tanta importância. O morador de rua é um personagem que, de certa forma como os super-heróis, requalifica e ressignifica os objetos espaciais na medida em que transforma a espacialidade comum das cidades ao introduzir sua esfera privada sobre o espaço público.

Nessa breve análise, como não poderia deixar de ser, limitamo-nos a comentar alguns poucos aspectos da configuração dos espaços urbanos e de suas relações com os personagens e as tramas narrativas, passíveis de serem examinados pela Geografia. Queríamos demonstrar o interesse e as possibilidades desse empreendimento. Privilegiamos o aspecto que diz respeito à relação representacional entre os personagens e os espaços em meio a muitos outros possíveis.

Tendo em vista a definição das histórias em quadrinhos como: “imagens pictóricas justapostas em seqüência deliberada, destinadas a transmitir informação e/ou sentido aos espectadores” (MCCLLOUD, 2005, p. 07) compre-

demos que a representação da cidade deve ser concebida como a apreensão do movimento dinâmico e prenhe de relações coerentes entre personagens e elementos espaciais figurados, no qual estão inseridas as ações. Essas imagens que reúnem personagens, espaços, ações e diálogos formam um conjunto repleto de significados. Interpretar as várias camadas de sentidos que constituem essas imagens seqüenciadas do ponto de vista geográfico significa, pois, analisar a espacialidade desse conjunto em interação.

REFERÊNCIAS

- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- EISNER, Will. *El Cómic y el Arte Secuencial*. Barcelona: Norma Editorial, 1996.
- CIRNE, Moacyr. *Quadrinhos, Paixão e Sedução*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- GÓIS, Marcos Paulo Ferreira de. *A Geografia em Quadrinhos: Uma análise dos elementos sócio-espaciais que compõem a imagem da cidade presente no universo quadrinhográfico*. 2008. 74 f. Monografia (Bacharelado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a Geografia: Sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.) *Geografia e Cultura: pluralidade metodológica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008a. P. 187-210.
- _____. Trois images, trois intrigues, un lieu : les Français à Rio de Janeiro. In: GUICHARNAUD-TOLLIS, Michèle (Org.) *France et Brésil : influences croisées*. Paris: L'Harmattan, 2008b (no prelo).
- LIMA, Elaine Aparecida Barreto Gomes de. *Piratas no Tietê: cenários e fundos de cena das HQS*. 2006. 220 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.
- MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2005.
- _____. *Desenhando Quadrinhos: os segredos das narrativas de quadrinhos, mangás e graphic novels*. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2008.
- MOYA, Álvaro de. *História da História em Quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- PEQUENO, João. O Gordo e o magro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 mar. 2008. Caderno Mais.

Recebido em: 13/02/2008

Aceito em: 29/05/2008

IMAGEM E PATRIMONIALIZAÇÃO EM PLANEJAMENTO URBANO: SALVADOR (BAHIA) E BORDEAUX EM PERSPECTIVA

VINCENT BERDOULAY

Laboratoire SET (UMR 5603)
CNRS & Université de Pau et des Pays de l'Adour (França)
vincent.berdoulay@univ-pau.fr

MARIA TEREZA DUARTE PAES

Departamento de Geografia
Universidade Estadual de Campinas
luchiari@ige.unicamp.br

RESUMO

A patrimonialização dos centros urbanos históricos utiliza e produz imagens a despeito de certas significações e funções sociais. Esse processo de redução narrativa é analisado a partir dos casos exemplares de Salvador (Bahia, Brasil) e de Bordeaux (França).

PALAVRAS-CHAVE: Patrimonialização. Imagem urbana. Centros históricos. Redução narrativa. Refuncionalização.

RÉSUMÉ

La patrimonialisation des centres urbains historiques utilise et produit des images au détriment de certaines significations et fonctions sociales. Ce processus de réduction narrative est analysé à partir des cas exemplaires de Salvador (Bahia, Brésil) et de Bordeaux (France).

MOTS-CLÉS : Patrimonialisation. Image urbaine. Centres historiques. Réduction narrative. Refonctionalisation.

ABSTRACT

Heritage making in historical city centers is using and producing images at the expense of a varying set of social meanings and functions. This process of narrative reduction is analysed through the study of the exemplary cases of Salvador (Bahia, Brazil) and Bordeaux (France).

KEY WORDS: Heritage making. City image. Historical city centers. Narrative reduction. Refunctionalization.

A patrimonialização de bens culturais urbanos, sobretudo das edificações históricas das áreas centrais, faz parte das políticas de imagem que as cidades contemporâneas adotam para atrair investimentos intermediados, em sua grande maioria, pela expansão das atividades turísticas. O marketing elaborado nesse processo repousa sobre três tipos de discursos principais (MEMOLI, 2006, p. 214-218): o discurso socioparticipativo, de programas e projetos que se estruturam pela reconquista do patrimônio cultural como estratégia identitária, e por práticas preocupadas com a inclusão social no uso do solo; o discurso arquitetônico-urbanístico, que toma a restauração e a valorização estética dos monumentos como preocupações centrais; e o discurso das políticas de imagem, baseado na construção dos dois discursos anteriores para a refuncionalização de centros históricos que ganham valor comercial e turístico a partir de uma ressignificação simbólica. Então, o estudo das estratégias de planejamento territorial que incorporam sítios históricos nos permite mapear as imagens e os discursos produzidos na seleção do patrimônio cultural a ser valorizado, que concerne, em primeiro lugar, à apropriação do espaço público das cidades.

A memória, materializada nos “lugares de memória”, é uma fonte inesgotável de ressemantização do espaço público, de reorganização dos territórios e de conflitos de interpretação na seleção do que virá a ser patrimonializado (BERDOULAY, 2008). O patrimônio cultural contribui para a produção de iconografias que são como um conjunto de símbolos variados, materiais ou abstratos, que exprimem as crenças e os valores de uma coletividade, e que revelam uma organização simbólica, seja a partir de suas dimensões socioculturais ou daquelas orientadas pela ideologia oficial.

O processo de patrimonialização é altamente seletivo (LUCHIARI, 2005, p. 97). Ele visa a eleger e incorporar uma significação à imagem urbana que está sendo promovida. Ela depende, então, de uma *mise en scène* do espaço público, sustentada por narrativas (ou tramas narrativas) que propõem ou salientam cenários particulares.

Neste artigo, nós tomamos o processo de patrimonialização como uma ação que pode conduzir a uma *redução narrativa*, geradora de novos problemas

urbanos relacionados à funcionalidade e à hegemonia de determinados usos sociais nas territorialidades desses centros históricos refuncionalizados. Dois exemplos emblemáticos de projetos de reabilitação de centros históricos serão utilizados como referências para esta reflexão: O Pelourinho, no centro histórico de Salvador, Bahia, Brasil, e o centro histórico de Bordeaux, na França.

As duas cidades possuem uma importância comparável quando nos referimos a cada uma em seu contexto nacional. Ambas foram objeto de ousados projetos de urbanismo relacionados à patrimonialização de seus centros históricos e conheceram alguns processos e efeitos análogos em seus arranjos socioespaciais. Contudo, é importante destacar que o Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador privilegiou, até recentemente, o uso monofuncional do turismo no seu centro reabilitado, enquanto Bordeaux, ao contrário e desde o início, procurou elaborar uma política de revalorização das múltiplas funções da área central, o que nos possibilita uma reflexão importante sobre o papel das políticas de imagem e da apropriação dos espaços públicos a partir desses projetos de reabilitação urbana.

O PAPEL DA IMAGEM NO CENTRO HISTÓRICO DE SALVADOR COMO PRODUTO TURÍSTICO

Considerado o maior conjunto arquitetônico colonial da América Latina, o Centro Histórico de Salvador, tombado pela UNESCO em 1985, foi objeto de um extenso programa de recuperação, iniciado em 1991, e vivenciou, ao longo dos últimos anos, inúmeras formas de intervenção urbana orientadas por planos e propostas dos governos local, estadual e federal, com o objetivo de proteger e valorizar o patrimônio histórico local.

No *Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador*, a arquitetura colonial, assim como a identidade cultural baiana e suas tradições associadas foram tomadas como importantes objetos para a produção de uma nova imagem e de um novo produto turístico, mais competitivo nos âmbitos nacional e internacional. O objetivo inicial foi desenvolver economicamente o Estado a partir do desenvolvimento do turismo, embora tal processo tenha intensificado a segregação socioespacial na área onde se deu a refuncionalização. A população do Pelourinho, sobretudo de pobres e negros, foi direta ou indiretamente expulsa, mudando completamente as características do lugar, conforme relata Vasconcelos (2003, p. 117):

A reação ao declínio da área do Pelourinho começou a se dar em 1975, com as primeiras restaurações e com a indicação, em 1985, do centro de Salvador como 'Patrimônio Histórico da Humanidade', pela UNESCO. A grande reforma, em andamento, teve seu início em 1993, com a inauguração de quatro etapas em 1994, correspondendo a 16 quarteirões, e a abertura de dois prédios de estacionamento. De fato trata-se de um processo parcial de gentrificação, com a implantação de estabelecimentos comerciais e de serviços, no que ficou conhecido como 'Shopping do Pelô', pela expulsão de 1.967 famílias, através de indenização. Os dados populacionais para o conjunto da freguesia refletem a saída da população: 11.630 habitantes (1970), 9.853 (1980), 6.645 (1991) e 3.924 (1996). Essa reforma transformou também o traçado da antiga cidade colonial, na medida em que antigos quintais foram transformados em praças, e tornou a própria área um parque temático colonial, correspondendo a uma 'disneylização' das cidades antigas, uma das referências principais da pós-modernidade.

Ainda em 2000, quando a sétima etapa do Programa já havia sido iniciada, a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Bahia (CONDER), buscando alternativas para a remoção das famílias de moradores que ainda permaneciam na área, sobretudo ambulantes, lavadeiras e camelôs, oferece a elas um auxílio de realocação (no valor entre R\$ 1.500 e R\$ 3 mil) ou uma proposta de reassentamento em um conjunto habitacional localizado na periferia da cidade. Como a maioria dessa população possuía uma renda muito baixa, grande parte aceitou a proposta do Governo do Estado, restando apenas um grupo de 103 famílias que resolveu permanecer no local e lutar por seus direitos na justiça.

Enquanto isso, a apropriação turística da área ganha hegemonia nos usos e na produção de sua imagem. Sotratti (2005, p. 172) elabora uma carta demarcando os pontos atrativos que conduzem o fluxo turístico no Pelourinho, a partir de uma visão serial da paisagem. Essa pesquisa deixa claro que a estratégia de apropriação turística do Centro Histórico e a supervalorização estética de suas paisagens se sobrepõem ao lugar – espaço vivido cotidianamente pelos habitantes. As paisagens valorizadas, ou o conjunto de edificações que ganha prioridade para a restauração, funcionam como um mosaico de paisagens que obedecem à lógica do olhar turístico no fluxo previamente estabelecido; é desse modo que o casario recuperado, já na segunda etapa do Programa, localiza-se distante do Largo do Pelourinho, mas encontra-se ao alcance visual dele como um cartão postal (Figura 1). Segundo Sotratti (2005, p. 236):

Para analisarmos os fluxos turísticos é importante lembrar que o Programa de Recuperação foi baseado numa percepção contemplativa do cenário arquitetônico tendo como epicentro o largo do Pelourinho. Nesse sentido, a contemplação turística se dá através de eventos visuais seqüenciais, tendo como ponto máximo o cenário emblemático da praça que identifica o conjunto.

Nessa concepção, tais cenários ou paisagens, que se desejam inertes, não são considerados como constituintes das tramas sociais que neles ganham vida, mas reduzem-se à materialidade sobre a qual esses Projetos pensam ter o controle, sem se darem conta de que a apropriação social do espaço é, por definição, subversiva e sempre encontra formas de transgredir as normas racionalmente impostas.



Fonte: Castro (2000, p. 205).

Figura 1. Casario recuperado na 2ª Etapa do Programa.

Em sua pesquisa na área que cobre as sete etapas do Programa de Recuperação, Sotratti (2005) constata que as residências ocupam apenas 10% do uso dos imóveis, enquanto 36% deles destinam-se ao comércio e aos serviços turísticos. Nesse caso, os esforços do Estado da Bahia e a espetacularização da identidade africana como uma imagem a ser vendida tiveram um papel decisivo na sua refuncionalização turística. Por outro lado, é importante lembrar que, mesmo sob os imperativos dessa funcionalidade orientada para o turismo, territorialidades locais subvertem esse uso hegemônico do território, ou mes-

mo aproveitam as suas potencialidades, e impõem territorialidades imprevistas como a dos ambulantes, dos artesãos, das cabeleireiras afros que oferecem seu serviço informal nas ruas, das baianas que vendem acarajé, entre outros que sobrevivem nas brechas do controle do Programa oficial.

A elaboração e implantação do Programa, iniciado em 1992, compreenderam sete etapas de realização. A primeira fase, que vai até 1995, compreende a implantação de um centro comercial turístico próximo ao Pelourinho (SANT'ANNA, 2003, p. 47). Logo após as primeiras etapas, os imóveis recuperados foram ocupados pelo comércio, por atividades culturais e negócios ligados ao turismo. Entre as etapas que se seguiram, de 1996 e 1999, ficou claro que a simples turistificação do lugar, associada a um consumo de elite, não seria suficiente para a dinâmica econômica daquele espaço. Nesse momento, outras estratégias são buscadas visando à diversificação das atividades. Com auxílio do *Programa de Desenvolvimento do Turismo* (o PRODETUR), programa federal que conta com aportes financeiros do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), do Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDES) e do Banco do Nordeste do Brasil (BNB), importantes recursos foram empregados nas obras do novo Centro Histórico, criando o que ficou conhecido como Quarteirão Cultural, um conjunto de equipamentos culturais variados que objetivou diversificar o público de visitantes.

Atualmente, observa-se uma mudança nas concepções que orientaram as primeiras etapas do Programa, sobretudo relativas à manutenção da população local. Essa mudança pode ser advinda da própria publicidade negativa do Programa, dos problemas oriundos do esvaziamento da área ou mesmo de pressões ou auxílios externos, como a cooperação do Governo Francês no que concerne à habitação social, os auxílios ou orientações do Ministério das Cidades, do Programa Monumenta, ou mesmo o convênio firmado entre o Governo do Estado e a Caixa Econômica Federal, já a partir de 1999, com o objetivo de recuperar e reabilitar imóveis para fins habitacionais com a participação de investimentos privados financiados pela Caixa Econômica Federal.

Com o objetivo de implementar um *Plano de Reabilitação Integrado Participativo do Centro Antigo de Salvador*, foi assinado, em dezembro de 2007, um Acordo de Cooperação Técnica entre a Prefeitura de Salvador, o Governo do Estado da Bahia, os Ministérios das Cidades, do Planejamento, Orçamento e Gestão, da Cultura e do Turismo, e ainda a Secretaria Especial de Portos da

Presidência da República e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Essa nova concepção visa a uma coordenação mais integrada entre as múltiplas intervenções e projetos para a área por meio do estabelecimento de um plano de ações unificado para o centro antigo de Salvador.

Só recentemente, a partir da sétima fase do Programa de Reabilitação do Pelourinho, a preocupação com a permanência da população que sobreviveu ao processo aparece como uma das prioridades, após a constatação de que a dinâmica dos centros históricos está visceralmente marcada pela presença de suas populações, por mais que o turismo seja ativo nessas áreas (FISCHER, 1997; SANT'ANNA, 2003; GOMES e FERNANDES, 1995).

A realização da sétima etapa do programa conta também com financiamentos advindos do *Programa Monumenta*, obrigando a reformulação do projeto segundo os critérios exigidos pelo programa federal. O Programa Monumenta é um programa de reabilitação de sítios históricos tombados pelo Instituto do Patrimônio Artístico Nacional, sob tutela federal, que visa à recuperação do patrimônio cultural e conta com recursos do Banco Interamericano de Desenvolvimento, repassados aos municípios inscritos através do Regulamento Operativo do Programa. A sétima etapa do Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador é uma das prioridades do Programa Monumenta, do Ministério da Cultura. Concentrada em área mais externa do Centro Histórico e fora dos limites do centro turístico, essa etapa permitirá usos mistos e residenciais, além do restauro integral de alguns imóveis importantes e a construção de equipamentos urbanos funcionais, como estacionamentos (SANT'ANNA, 2003, p. 50).

Segundo Sant'Anna (2003), essa etapa rompe com o modelo paternalista e centralizador empregado nas etapas anteriores, uma vez que o novo sistema exige que a administração dos imóveis recuperados seja de responsabilidade dos proprietários e de fundos especiais, criados para a manutenção e a sustentabilidade financeira da intervenção.

A possibilidade de equilibrar e integrar usos sociais à recuperação do patrimônio cultural consistirá numa nova forma de intervenção em áreas de importância histórica e cultural, bem como numa reavaliação dos processos de requalificação urbana, superando a concepção reducionista da espetacularização e cenarização da cultura e de sua memória para a dinamização da economia.

Cabe lembrar que o Centro sempre foi rico em espaços públicos, passíveis de serem apropriados por diferentes manifestações culturais, políticas e lúdicas. É importante não perder de vista essa característica ao transformar os seus atrativos em bens acessíveis apenas por meio da comercialização, como ocorre na maior parte dos lugares turísticos. A subversão do caráter público dos bens tombados reforça as estratégias de exclusão social do consumo cultural (PAES-LUCHIARI, 2006, p. 58).

PATRIMÔNIO, IMAGEM E ESPAÇO PÚBLICO EM BORDEAUX

Como em Salvador, o Centro Histórico de Bordeaux foi tombado como Patrimônio Mundial pela UNESCO, porém, mais recente, em 2007. Esse tombamento refere-se a uma área de abrangência muito ampla e foi realizado considerando a excepcionalidade do conjunto urbano preservado (Figura 2). É a primeira vez que a UNESCO classificou uma superfície tão grande e complexa: ela inclui o centro da cidade, tombado desde longa data pelo Estado francês, e a área total se estende sobre 1.810 ha, ou seja, 42,4 % da superfície da município. Além disso, essa área é cercada de uma vasta “zona de atenção patrimonial” referente à parte mais essencial da cidade (tal como ela era no início do século XX). A regulamentação e a definição dos dois perímetros apóiam-se sobre o plano local de urbanismo a fim de conferir coerência e força ao projeto patrimonial. Esse conjunto é testemunha não somente da riqueza patrimonial da cidade, mas, sobretudo, da intencionalidade e do projeto de preservar o patrimônio dentro de um contexto de multifuncionalidade (econômica, social, política e residencial). Assim, Bordeaux fornece um exemplo recente de um grande projeto de planejamento onde o patrimônio cultural e arquitetônico e uma política de mudança de imagem foram fortemente mobilizados sem, contudo, terem sido projetados para a atratividade turística (GODIER e TAPIE, 2004). Fica claro que o projeto urbanístico deve servir para fazer uma *mise en scène* de uma cidade que é atrativa e economicamente dinâmica, e também de uma cidade que tem qualidade de vida para os residentes da área tombada e para os habitantes de Bordeaux em geral.

Ainda que integrado em um abrangente projeto urbano, as diversas intervenções são realizadas segundo escalas e objetivos diferentes, mobilizando uma vasta gama de atores. Projetadas ao mesmo tempo com um remanejamento importante do sistema de transportes e de circulação na escala da aglomeração urbana, essas intervenções proporcionaram a oportunidade de realizar profun-

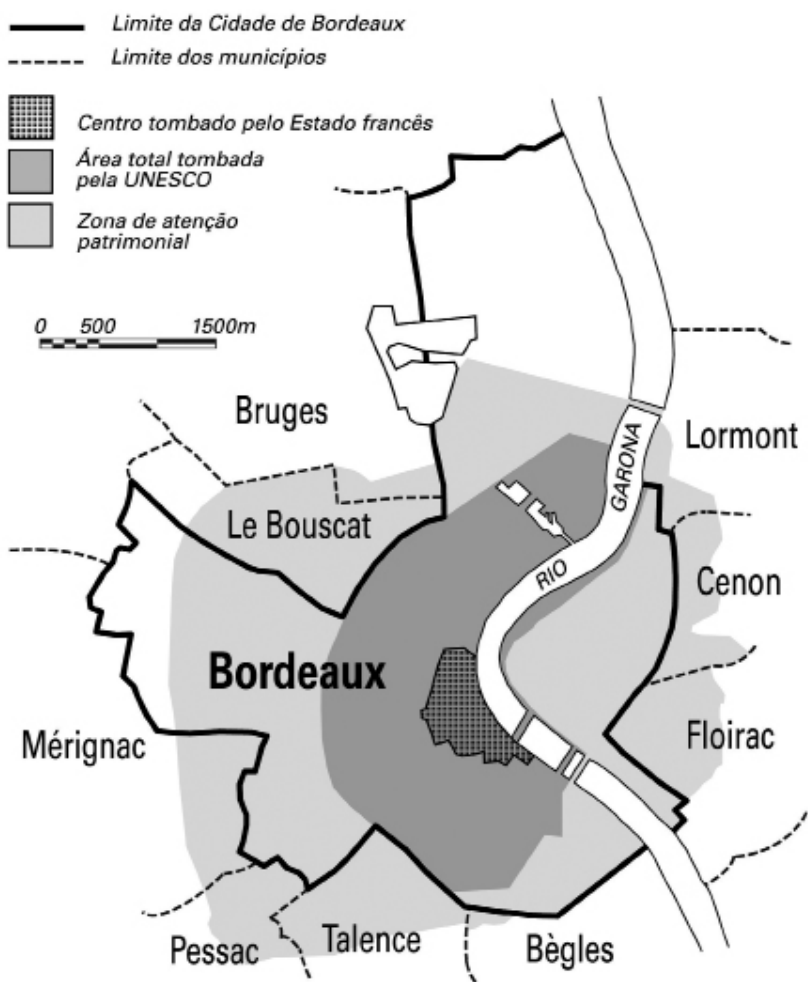


Figura 2. Zonas patrimonializadas de Bordeaux

das transformações no espaço público. As reformas da morfologia desse espaço caracterizam-se pelo cuidado com o qual elas foram realizadas; mesmo a preocupação com os mínimos detalhes é remarcável. A preocupação em incorporar paisagistas de grande renome ao projeto (como o de C. e M. Corajoud, para as margens do rio) foi privilegiada. Nós ficamos impressionados pela qualidade na escolha das cores e dos materiais, pelo ordenamento das texturas e das formas, pela concepção das molduras das cornijas, pela preferência em relação aos vegetais, pelos

contrastes de sombra e luz etc. Deixamo-nos impressionar também pelo fato de que essa qualidade pode se exprimir mesmo em relação às intervenções mais discretas, de tamanho mais reduzido. Essas mudanças, se elas concorrem para mudanças de imagem da cidade, correspondem também a um urbanismo que coloca o cidadão, o usuário e notadamente o habitante do bairro (ainda que não exclusivamente), no centro de suas preocupações. Diversos programas de estímulo ao desenvolvimento de pequenas empresas artesanais e habitações sociais acompanharam esse grande projeto urbanístico. De maneira geral, a patrimonialização de bens culturais urbanos se faz por intermédio do planejamento do espaço público que combina uma multiplicidade de funções e de objetivos. Por exemplo, a Praça Pey-Berland, que já tem imperativos turísticos pela presença da Catedral de Saint-André e da Torre Pey-Berland, bens atrativos enquanto representativos do patrimônio medieval, foi planejada a partir de um dispositivo espacial complexo. Ele é baseado em uma cenografia que consiste em um hábil e sutil jogo de contrastes de formas, de luminosidade e de subespaços. Assim, ele visa incorporar esse patrimônio de valor turístico, mas também religioso e cultural, a uma multiplicidade de outros usos: contato entre diferentes bairros, passagens para os pedestres e para um bonde elétrico, acesso a serviços administrativos, culturais ou comerciais, lazer e distração para todas as idades etc.

A imagem da cidade se constrói, assim, com a recuperação de um patrimônio que, pelo seu esplendor, a distingue de outras metrópoles. A imagem deve também passar a idéia de que, em Bordeaux, a qualidade de vida faz eco à qualidade da morfologia urbana. Então, essa estratégia de comunicação se apóia sobre uma seleção relativamente precisa dos tipos de espaços públicos que serão objeto de *mises en scène* privilegiadas. Mas sobre quais discursos, ou narrativas, eles são fundados? Os cenários propostos podem satisfazer, ao mesmo tempo, o habitante, o homem de negócios e o turista?

De fato, nós constatamos, no seio dessa estratégia de imagem, o mesmo processo de redução narrativa que teve lugar em outras cidades que têm objetivos similares. E talvez, mesmo de forma mais acentuada, em alguns aspectos. Pelo discurso e pelo planejamento, Bordeaux apresenta-se sob o ângulo do esplendor que ela tinha no século XVIII. Nessa época, a cidade, aberta ao mundo graças a seu porto e a sua já renomada produção de vinho, embelezou-se com um patrimônio arquitetural e monumental efetivamente notável. O Grande Teatro e seu entorno (o “Triangle”), e principalmente o alinhamento da fachada

da dos edifícios que, como um cartão postal, constitui uma paisagem homogênea ao longo do cais, servem para fornecer esse aspecto da imagem – embora essa mesma valorização seja feita em detrimento de outros bens patrimoniais e turísticos da cidade. Esse processo de seleção se faz de duas formas.

Primeiramente, o patrimônio relativo ao século XVIII é colocado em destaque em todo lugar onde ele é identificável, encobrendo um pouco o interesse por edifícios originados em outros períodos, mas, ainda assim, desestabilizando a imagem tradicional de um bairro. O componente medieval de certos setores encontra-se, muitas vezes, marginalizado ou simplesmente confinado em algumas edificações. É esse o caso do setor da Praça Pey-Berland, onde a Catedral e a Torre figuram isoladas em um conjunto arquitetural posterior. Outro exemplo é a fachada do cais, celebrada como um notável conjunto do século XVIII, embora uma boa parte de suas edificações datem do século XIX.

Em seguida, outros bens patrimoniais são pura e simplesmente rejeitados ou, algumas vezes, destruídos. Todavia, a longa história de Bordeaux deixou interessantes traços na morfologia da cidade. Parece existir, notadamente, uma certa intencionalidade que faz desaparecer a herança do século XIX e uma boa parte do século XX. Os terraços e quase todos os hangares que acompanhavam o cais na margem esquerda do rio Garona foram destruídos por serem considerados como “verrugas arquiteturais” que escondiam a beleza das fachadas do século XVIII. À altura do bairro Les Chartrons, a cenarização do cais, submetendo-se à moda contemporânea, não faz referência ao importante comércio de vinhos realizado a partir desse lugar. Outro exemplo, ainda mais espetacular, é o planejamento da margem direita do rio que aniquilou completamente – pela destruição e substituição das habitações proletárias por habitações para as classes ricas – o passado industrial e popular dos bairros que se desenvolveram entre os séculos XIX e XX.

Uma narrativa que foi submetida a uma tal redução em relação à complexidade histórica e social empobrece a imagem da cidade que é projetada para os seus habitantes, assim como para os turistas. Inúmeras disjunções e dissonâncias resultam disso. Essa é uma das fontes dos debates que animam a vida pública bordalesa em relação aos conflitos do planejamento ligados à patrimonialização do centro histórico (DEGREMONT, 2000).

Mas nós constatamos, ao mesmo tempo, uma lenta reapropriação dos espaços públicos assim modificados. Há como que um transbordamento, uma

forma de contornar a narrativa imposta em proveito dos cenários que utilizam significações que não podem ser completamente descartadas ou que resultam de novos usos provocados pelo planejamento. Para retomar o exemplo da Praça Pey-Berland, os turistas vêm visitar a catedral ao mesmo tempo em que os bordaleses – quer eles sejam do bairro, simples transeuntes entre dois meios de transportes, pessoas a passeio ou crianças que fazem sua recreação – não fazem mais do que utilizar, como cidadãos em um momento dado, as potencialidades desse espaço público multifuncional. Outro exemplo: o planejamento do cais na margem esquerda do rio, rica em cenários do século XVIII, oferece um vasto espaço de passeio e permite aos habitantes elaborarem novas práticas de frequênciação e de lazer no coração da cidade. Reciprocamente, essa apropriação diferente da cidade contribui para modificar não somente a imagem do centro da cidade, mas também a imagem que os habitantes tinham deles mesmos.

Contudo, o aumento do turismo poderá, no futuro, turvar essa evolução atual. De fato, o sucesso da política de imagem e as realizações urbanísticas a ela relacionadas poderão atrair um grande fluxo de turistas. As atuais pesquisas de opinião mostram que, entre as cidades francesas, Bordeaux é citada como uma das destinações julgadas prioritárias depois de Paris. Após esse projeto de recuperação urbana, os fluxos turísticos que não eram expressivos começaram a crescer rapidamente. A cidade registrou um aumento oficial de 9 % de visitantes (632.420 em 2006 contra 580.853 em 2005), constituídos por 60 % de franceses e 40 % de estrangeiros. No total, as estimativas de turistas que passam em Bordeaux, ao menos por um dia, situam-se em torno de 2,5 milhões em 2006, e a tendência de crescimento se confirma. Fato significativo, o turismo de negócios, mesmo existindo uma tendência de que sua porcentagem abaixe, representa um componente importante do fluxo de turistas. Essa é uma consequência da política de imagem da cidade de Bordeaux, que não pretendia fundar seu desenvolvimento econômico sobre o turismo de massa. O turismo aparece aqui quase como um efeito colateral pouco antecipado e certamente não estruturante da política de patrimonialização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ideologias são constitutivas da vida social, mas podem ser também consideradas como práticas empregadas nas decisões do planejamento do território, em suas diversas escalas, por meio de representações, de signos e significados

que mobilizam o imaginário social na produção do espaço. Assim, os efeitos potencializadores do turismo permitem-nos compreender melhor a valorização do patrimônio no planejamento do território e renovar a concepção de espaço geográfico como portador de representações, de imaginário social e de tramas narrativas que o estruturam.

Em ambos os casos analisados, a seleção do patrimônio cultural a ser preservado e refuncionalizado, eleito como uma marca para recriar a imagem dessas cidades, exclui a diversidade da memória de outras identidades culturais que não contribuiriam para a produção de uma imagem de riqueza, opulência, beleza, prestígio, entre outros atributos que conferem, segundo os especialistas em planejamento e marketing, positividade à imagem dessas cidades. No caso de Salvador, onde a cultura africana e a arquitetura colonial são tomadas como referências, ocorre uma estetização dos traços culturais, dos bens ou artefatos a serem preservados.

Esse tipo de reabilitação centra esforços na valorização estética das paisagens e da cultura para atrair capital, prestígio e mais competitividade a essas cidades, considerando a dinamização do turismo e a incorporação do patrimônio histórico e arquitetônico como estratégias importantes na produção do espaço. Em inúmeros casos, esse processo homogeneiza as imagens em detrimento de identidades culturais variadas que convivem no espaço público urbano. O espaço público assim concebido orienta o olhar, reduz as narrativas e elimina a diversidade de símbolos e signos culturais que coexistem nas cidades.

Nós vimos que essa seleção dos sentidos que a cidade pode representar é também levada a efeito pela manipulação de suas formas e de seus usos: em Salvador ocorreu a expulsão da maioria dos habitantes do Pelourinho. Só recentemente a concepção dos programas de recuperação do patrimônio cultural incorporou a idéia de conservar um mínimo de população residente. Em Bordeaux, a patrimonialização teve um efeito de gentrificação a despeito da população mais antiga; mas esse fenômeno foi levado em consideração logo no início do projeto e foi objeto de medidas paliativas para atenuar a sua extensão e os seus efeitos.

Porém, o que é ainda mais interessante no caso de Bordeaux é que os efeitos da segregação social que acompanham a revalorização patrimonial de alguns bairros e a redução narrativa devido à política de imagem da municipalidade foram, em parte, compensadas pela dinâmica social que permitiu uma patri-

monialização inscrita dentro de um projeto de planejamento complexo, que age sobre um meio caracterizado pela diversidade e por múltiplos usos sociais.

A partir desses dois exemplos podemos afirmar que o processo de patrimonialização de centros históricos deve se inscrever dentro de uma abordagem de planejamento mais abrangente e integrado. A promoção de uma imagem simplificada da cidade, de uma trama narrativa redutora, reduz também as possibilidades de sua apropriação pela população, quer seja moradora ou turista, impedindo um livre curso para os cenários múltiplos. A patrimonialização e o planejamento devem preservar a liberdade das construções narrativas dos habitantes, privilegiando-as como os cenários possíveis da cidade. Essa apropriação é uma dimensão essencial do sucesso das políticas de imagem e de patrimonialização de bens culturais.

REFERÊNCIAS

- BERDOULAY, Vincent. Lieux de mémoire et aménagement. In: GILBERT, Anne; BOCK, Michel; THERIAULT, Joseph Yvon. (Org.). *Entre lieux et mémoire* : L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 2008. (No prelo). Paginação ainda não disponível.
- CASTRO, Maria Adriana A. de C. de. O Programa de Recuperação. In: COLTO, Adriana Almeida; CARDOSO, Luiz Antonio Fernandes. *Centro Histórico de Salvador – Bahia*: Patrimônio Mundial. São Paulo: Horizonte Geográfico/UNESCO, 2000.
- DEGREMONT, Isabelle. Une année d'aménagement du patrimoine à Bordeaux : entre mise en scène et mise en débat. *Sud-Ouest Européen*, n. 8, p. 65-73, mai/ago, 2000.
- FICHER, Tânia et al. Centro Histórico de Salvador: a gestão em parceria de novos tempos e novos espaços. In: FISCHER, Tânia (Org.). *Gestão contemporânea*: cidades, estratégias e organizações locais. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- GODIER, Patrice; TAPIE, Guy. *Recomposer la ville* : mutations bordelaises. Paris: L'Harmattan, 2004.
- GOMES, Marco Aurélio A. de Figueiras; FERNANDES, Ana. Pelourinho: turismo, identidade e consumo cultural. In: GOMES, Marco Aurélio A. de Figueiras (Org.). *Pelô Pelô*: história, cultura e cidade. Salvador: Editora UFBA/FAU, 1995. P. 47-58.
- PAES-LUCHIARI, Maria Tereza Duarte. A reinvenção do patrimônio arquitetônico no consumo das cidades. *GEOSP – Espaço e Tempo*, São Paulo, n. 17, p. 95-105, 2005.
- _____. Patrimônio cultural: uso público e privatização do espaço urbano. *Geografia*, Rio Claro, v. 31, n. 01, p. 47-60, jan/abr, 2006.
- MEMOLI, Maurizio. Centres historiques : idées et politiques. In: RIVIÈRE D'ARC, Hélène;

MEMOLI, Maurizio (Org.). *Le pari urbain en Amérique Latine – vivre dans le centre des Villes*. Paris: Armand Colin, 2006. P. 213-218.

SANT'ANNA, Márcia. A Recuperação do Centro Histórico de Salvador: Origens, Sentidos e Resultados. *RUA – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Salvador, n. 8, p. 8-59, 2003.

SOTRATTI, Marcelo Antonio. *Pelas ladeiras do Pelô: A requalificação urbana como afirmação de um produto turístico*. 2005. 354 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. A cidade alta de Savador: de cidade colonial a 'centro histórico pós-moderno'. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri; LEMOS, Amália Inês Geraiges de (Org.). *Dilemas urbanos: novas abordagens sobre a cidade*. São Paulo: Contexto, 2003. P. 110-118.

Recebido em: 13/01/2008

Aceito em: 06/05/2008

ESPACIALIDADE E REPRESENTAÇÃO MULTIMIDIÁTICA DO URBANO EM UM VIDEO-GAME

ANDRÉ LIMA ALVARENGA

Programa de Pós-Graduação em Geografia
Universidade Federal do Rio de Janeiro
andreimalva@ig.com.br

RESUMO

A espacialidade urbana criada e colocada em jogo pelo videogame *Grand Theft Auto: San Andreas* é aqui examinada, procurando demonstrar a particularidade e riqueza desse meio infográfico, interativo e hipertextual para uma análise geográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Videogame. Imagem urbana. Representação

RÉSUMÉ

La spatialité urbaine créée et mise en jeu par le jeu vidéo *Grand Theft Auto: San Andreas* est examinée, tout en cherchant à démontrer la particularité et la richesse de ce média infographique, interactif et hypertextuel pour l'analyse géographique.

MOTS-CLÉS : Jeu vidéo. Image de la ville. Représentation.

ABSTRACT

The spatiality created and played by the videogame *Grand Theft Auto: San Andreas* is examined here, seeking to demonstrate the particularity and important implications of an infographic, interactive, and hipertextual mean for geographical analysis.

KEY WORDS: Videogame. City image. Representation.

O MUNDO INFOGRÁFICO

A Geografia Cultural tem apresentado um número crescente de pesquisas construídas a partir de produtos culturais como livros, filmes e poesias. Através dessas pesquisas, demonstra-se como cada um desses meios, à sua maneira, revela significados e valores associados à espacialidade (COSGROVE e JACKSON, 2003).

Este trabalho tem como objetivo introduzir os videogames dentro do escopo dessas pesquisas geográficas. Através da análise do videogame *Grand Theft Auto: San Andreas*, ou simplesmente *GTA:San Andreas*, buscamos descrever e analisar a maneira peculiar como se apresenta um espaço geográfico virtual criado para o entretenimento e composto por imagens inspiradas em cidades americanas, de maneira a criar um ambiente próprio ao desenvolvimento de aventuras a serem vivenciadas pelos jogadores.

Videogames compõem uma forma bastante peculiar de mídia e diferem em diversos aspectos das demais formas de representação. Uma das principais diferenças a ser destacada é o suporte. Esses produtos culturais são produzidos e consumidos através de computadores, portanto, operam em um meio infográfico, interativo e hipertextual.

A infografia, ou imagem de computação gráfica, consiste numa modalidade representacional na qual o artista é um programador que cria modelos matemáticos capazes de projetar imagens na tela do computador (NÖTH e SANTAELLA, 2005). Com esse recurso, tornou-se possível a criação de maquetes eletrônicas e simulações. “O engenheiro de mundos surge, então, como o grande artista do século XXI”, ele cria virtualidades, arquiteta espaços de comunicação, organiza equipamentos coletivos de cognição, estrutura a interação sensorio-motora com o universo dos dados (LEVY, 2005, p. 145). O observador “imerge”, assim, em um mundo de imagens, através da interação com o sistema computacional mediado pelas interfaces.

Conforme Johnson (2001), as interfaces são os *softwares* que dão forma à interação entre o usuário e o computador. Santaella (2004), de forma mais ampla, considera essas interfaces como zonas fronteiriças sensíveis de negociação entre o humano e o maquínico. Essa “negociação” se processa por meio de uma nova linguagem, um sistema interativo configurado através de uma sintaxe não-linear interativa tecida de nós e conexões, chamada de hipertexto e hipermídia.

O hipertexto é um texto estruturado em rede, constituído por nós e *links*, permitindo a interatividade e a manipulação da mensagem pelo receptor. O emissor constrói uma rede e define um conjunto de espaços visuais e sonoros a explorar, dispostos a interferências e modificações por parte do receptor. Este, por sua vez, deixa de ser mero espectador e torna-se um usuário, que manipula a mensagem como um co-autor. Isso só é possível devido ao caráter *hiper*, das infomídias.

Os *softwares* mais avançados, no presente momento, no que se refere à construção de mundos virtuais interativos são os modernos videogames. Conforme argumenta Juul (2005), o videogame é singular porque une um mundo ficcional infográfico a um conjunto de regras e permite a interação do usuário, juntando, dessa forma, uma narrativa e uma atividade lúdico-interativa.

Muitos videogames contam histórias, como é o caso desse aqui analisado, porém, normalmente quando o fazem, contam-nas separadamente da ação do jogo propriamente dita. Isso acontece porque o que constitui o jogo, isto é, a atividade lúdico-interativa, é muito mais a ação do que a narrativa. A narrativa é justamente o momento em que o jogo deixa de ser interativo, para contar uma história. Em jogos derivados de filmes, como “Guerra nas Estrelas”, não se espera que se conte a história da trama tal qual no filme, mas que constitua uma espacialidade infográfica, imersiva e interativa que permita ao jogador participar diretamente nas aventuras. A ação nesses jogos ocorre espacializada em mundos virtuais que ambientam e contextualizam as ações. A narrativa traz um enredo, contudo é a ação, manipulada pelo jogador, que constitui verdadeiramente o jogo. Na opinião de Jenkins (2006), os *designers* de jogos, mais do que contar histórias, projetam mundos e esculpem espaços.

O *GTA:San Andreas* está entre os mais conhecidos e vendidos videogames. Em parte isso talvez de deva ao cenário tridimensional bastante realista, com um alto grau de interatividade e capaz de ambientar de forma bastante viva as aventuras de um criminoso sobre espaços públicos urbanos. O jogador imerge em uma cidade virtual cenográfica através de um *avatar*, personagem animado manipulado pelo jogador, que é também o veículo para viver uma geografia audiovisual.

O nome *San Andreas* refere-se a um estado fictício dos Estados Unidos, inspirado na Califórnia, em Nevada e no Arizona, onde também se situam

três grandes cidades, Los Santos, San Fierro e Las Venturas, que remetem, por sua vez, a Los Angeles, São Francisco e a Las Vegas, respectivamente, além de outras pequenas cidades e áreas rurais.

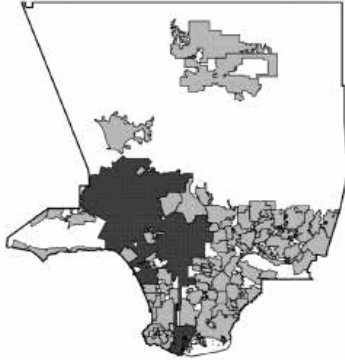
O detalhamento iconográfico e a variedade das construções representadas são impressionantes e colaboram para produzir uma imagem de um espaço geográfico de rica coerência. Podem ser encontradas hidrelétricas, estruturas para extração de petróleo, parques de obras, fazendas, igrejas, variadas lojas, delegacias, hospitais, lojas de armas, oficinas mecânicas etc. O cenário inclui, assim, aspectos diversos da vida econômica, política e cultural apresentando um San Andreas dotado de alta complexidade geográfica.

A representação do espaço geográfico nesse videogame apóia-se em cinco instâncias representativas principais, que são a narrativa, a cartografia, a iconicidade, a interatividade/hipertextualidade e a intertextualidade. Concentramos nossa análise na representação da cidade de Los Santos e veremos como essas cinco instâncias representativas trabalham na construção da geografia dessa cidade.

IMAGENS ESPELHADAS: LOS SANTOS E LOS ANGELES NA NARRATIVA, CARTOGRAFIA E ICONICIDADE

A referência de Los Santos a Los Angeles não está apenas na paródia toponímica entre Santos e Angeles (anjos); diversos outros aspectos caracterizam essa representação referenciada. Primeiramente, o formato de Los Santos se apresenta em um desenho bastante similar ao do limite político-geográfico do condado de Los Angeles (Figuras 1 e 2). Os nomes dos bairros da cidade ficcional também parodiam a toponímia de Los Angeles: Vinewood remete a Hollywood, Ganton a Compton, Verona Beach a Venice Beach.

Outro importante elemento de referência a Los Angeles são os aspectos icônicos do cenário. Há inúmeros prédios, ruas, praças e outras localidades que representam iconicamente elementos marcantes dessa cidade californiana, conforme podemos ver nas figuras 3 e 4. Esses elementos icônicos não se apresentam exatamente como na cidade referida; encontram-se distribuídos de forma a criar uma cidade completamente diferente, mas sem deixar de aludir àquela metrópole norte-americana.



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:LA_County_Incorporated_Areas_Los_Angeles_highlighted.svg

Figura 1. Mapa de Los Angeles



Fonte: GTA: San Andreas.

Figura 2. Mapa de Los Santos



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:LA_Skyz.jpg

Figura 3. Foto panorâmica de Los Angeles.



Fonte: GTA: San Andreas.

Figura 4. Imagens panorâmicas de Los Santos.

A referência feita a Los Angeles é, portanto, bastante explícita e traça os elos semiótico-cognitivos fundamentais no sentido de imprimirem significados contextualizantes ao espaço geográfico ficcional.

Vejamos agora como cada uma das instâncias representativas citadas anteriormente trabalha na constituição de uma geografia especial, de caráter multimidiático.

A narrativa do jogo é contada a partir de imagens animadas produzidas por computação gráfica e com estrutura semelhante à de cenas de um filme. Essas animações são passadas durante o desenrolar do jogo, entre uma fase e outra, contextualizam-se as ações, motivando a ação do jogador.

A estória contada tem um o personagem principal, C. J., um negro nascido em Ganton, na periferia de Los Santos. Em retorno à sua terra natal, descobre que sua antiga gangue, Grove Street Families, formada por negros membros de sua comunidade, está sendo dizimada pelas gangues rivais – Balla's e Vagos, compostas por negros e mexicanos respectivamente. Essas gangues estariam fortalecidas por uma aliança feita com um grupo de policiais e pela atuação na comercialização de drogas (principalmente *crack*) e munidas com pesado armamento russo. A aventura consiste no desmantelamento das redes envolvidas no tráfico de drogas que fortalecem seus inimigos, seguido do aniquilamento dos mesmos.

No desenrolar da trama, C. J. é obrigado a circular pelas demais cidades, onde encontra outros grupos criminosos, com os quais se alia ou trava batalhas, destruindo os laços das gangues rivais com esses grupos. Ao final da estória, C. J. retoma o controle de sua comunidade e toma os territórios das gangues rivais. Torna-se, assim, um gangster, dono de cassinos, empresário de um *rapper* famoso e chefe do crime de Los Santos.

A interface cartográfica é apresentada através de um mapa digital que pode ser acessado durante toda a partida. Essa cartografia reforça o caráter fragmentado da cidade de Los Santos. Os territórios das diversas gangues estão representados no mapa através de diferentes cores.

O mapa tem, sobretudo, como função indicar os lugares úteis ao personagem controlado pelo jogador, representando estabelecimentos interativos onde C. J. pode comprar comida, armas, novas roupas, consertar e pintar o seu carro, além de salvar a partida. Nesse sentido, o mapa representa com clareza a “geografia do jogo”, ao mesmo tempo em que a expõe sobre uma base cartográfica impregnada de similaridades e analogias.

Em relação à iconografia, podem-se distinguir dois aspectos importantes: o espaço construído e a população figurante, ou seja, os supostos moradores, que não tem importância na narrativa do jogo.

O espaço construído é composto por uma densa malha viária (ruas, viadutos e vias expressas), lugares públicos, arborização, edifícios de todos os tamanhos funções e estilos. Los Santos é especialmente marcada pela fragmentação. Um gigantesco viaduto atravessa a cidade de norte a sul, uma verdadeira muralha, que divide a cidade em duas zonas, leste e oeste, e passa inclusive por dentro do centro de negócios, com seus inúmeros arranha-céus. A zona oeste é claramente a área mais rica, com casas e edifícios residenciais e comerciais aparentando prosperidade. Ao leste, localizam-se os bairros que denotam serem os mais desfavorecidos da cidade. Há, também, uma estrada de ferro que atravessa a área industrial e segue por um túnel subterrâneo na forma de metrô, e cruza o centro da cidade, de onde prossegue para as demais cidades.

A densa malha viária, o centro de negócios, como também o porto e o aeroporto internacional são elementos que indicam o caráter metropolitano dessa cidade.

No leste da cidade, os blocos comerciais contam com barbearias, lojas de bebidas, boates de *strip-tease*, bares, além de motéis e pequenos *shoppings*. Os blocos residenciais dividem-se entre habitações individuais de pequeno porte e prédios com muitos apartamentos. A aparência visual dessas habitações varia, mas todas indicam menor status socioeconômico quando comparadas às habitações do oeste da cidade.

No oeste, há colinas ocupadas por casarões nos bairros de Mulholland e Richman. Esses casarões têm grandes terrenos, com piscina, belos jardins, além de desfrutarem de uma vista privilegiada do centro e do oeste da cidade. Os bairros litorâneos também contam com belas casas, não tão espaçosas, mas bastante luxuosas. Em Market e Vinewood, estão localizados teatros e estúdios de gravação denotando ser a indústria cultural uma das principais atividades econômicas da cidade. Já Rodeo é um bairro comercial, onde há refinadas lojas de jóias e roupas.

O jogo é preenchido também por caracteres controlados por inteligência artificial, que representam os habitantes da cidade. Alguns deles são personagens da trama e travam diálogos com C. J., contudo, a maioria são apenas figurantes. Estão ali pelo simples propósito de compor uma cenografia.

Esses figurantes, por sua fisionomia, traços, tipo de roupa e também pelo sotaque, representam diferentes grupos de habitantes das mais diversas posições sociais e origens étnicas. Também estão no cenário diversos tipos de veículos: automóveis, motocicletas, aviões e barcos, cada um com enorme variedade de estilos.

Ao se adquirir alguma experiência com o manuseio do jogo, percebe-se, com facilidade, que tais populações de pessoas e veículos seguem uma regra de distribuição que varia conforme o posicionamento do *avatar* no cenário. Essa regra de distribuição segue o modelo de Brian Berry, descrito por Chorley e Haggett (1971), conhecido como Matriz Geográfica de Dados, que combina atributos diversos com lugares específicos. Para cada área do cenário, há um universo específico de caracteres capazes de surgir diante da presença do *avatar*. A distribuição da população na maquete virtual do jogo constitui, portanto, um dos fatores de caracterização dos espaços geográficos.

Dessa forma, associam-se as características do espaço físico à distribuição da população e ao tipo de veículos, e podemos perceber que os mais simples se concentram principalmente na área leste, enquanto as pessoas vestidas de forma mais elegante se concentram principalmente nos bairros mais abastados do oeste. Já nos bairros centrais, há uma diversidade e mistura maior.

A distribuição de ricos e pobres de Los Santos foi estimada aqui e transformamos esses dados em um mapa da distribuição da população de Los Santos por nível socioeconômico (Figura 5).

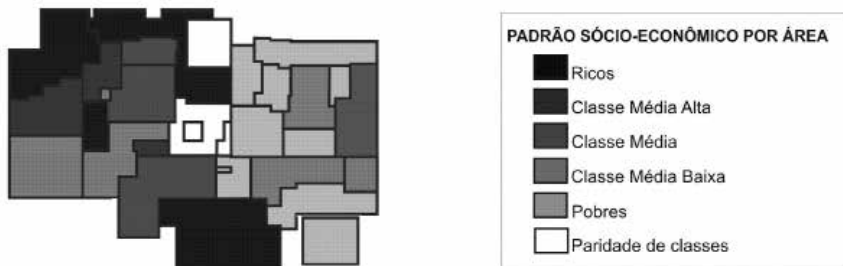


Figura 5. Mapa de distribuição socioeconômica da população

Podemos perceber, também, como negros e latinos se concentram principalmente nos bairros do leste, enquanto no oeste dominam os brancos. Apesar desse predomínio, nos bairros do oeste, há também grande proporção de lati-

nos e negros, enquanto em diversos bairros do leste, encontramos uma segregação maior entre esses grupos. Alguns desses bairros poderiam mesmo ser considerados como guetos, pois são quase exclusivos de negros ou latinos. Elaboramos um mapa da distribuição da população de Los Santos, tendo em vista os aspectos culturais/identitários da população (Figura 6).

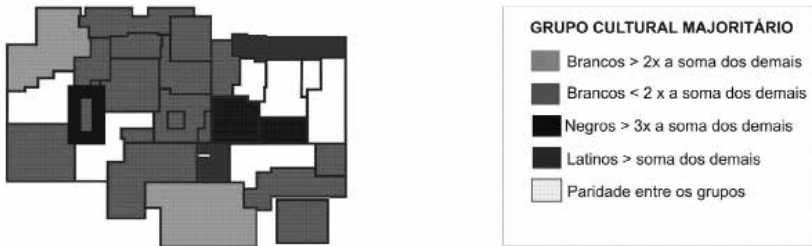


Figura 6. Mapa da distribuição da população por grupo cultural

Há também uma distribuição por funcionalidade profissional. Policiais e taxistas espalham-se por toda a cidade. Profissionais como engenheiros, operários e seguranças são facilmente encontrados nos portos, aeroportos e próximo aos estabelecimentos industriais. Prostitutas ficam concentradas nas áreas portuárias e bairros do leste, onde podem ser encontradas a qualquer hora. Nos bairros do centro de negócios, podem ser encontradas, mas, sobretudo, à noite. Membros de gangues e traficantes estão presentes em todos os bairros do leste, mas também são encontrados no litoral oeste e próximos aos estúdios de Vinewood.

A REPRESENTAÇÃO GEOGRÁFICA POSSIBILITADA PELA HIPERTEXTUALIDADE/ INTERATIVIDADE

A estrutura hipertextual do *GTA:San Andreas* estabelece uma vasta rede que permite que de um ponto preciso do trajeto se possa acessar cenários diferentes. Dessa maneira, em locais específicos, representados no mapa por símbolos, como lanchonetes, barbearias, casas de C. J., oficinas mecânicas, lojas de roupa, academias de ginástica, lojas de armas e casas de tatuagem, pode-se encontrar *links* situados à frente das portas, que encaminham o *avatar* para outros cenários, que representam o interior desses prédios. Cada um desses cenários interiores tem funções específicas para o desenvolvimento do jogo. As casas de C. J. são lugares onde se pode salvar o jogo e também fugir da perseguição policial. As lanchonetes são lugares onde C. J., ferido por tiros e lutas, pode se alimentar e

recuperar sua energia. Nas lojas de roupas, ele pode se disfarçar da polícia e nas de armas, ele pode adquirir diversos modelos de armamentos.

O segundo tipo de *link* é o que conduz o jogador a acessar as missões a serem cumpridas. Os *links* de acesso a missões não são permanentes; sempre que uma fase é concluída, desaparece o *link* antigo e surge um novo, geralmente em outro lugar. O jogador tem quase sempre duas ou três opções de *links* de acesso a missões, o que permite um maior grau de interatividade com o desenvolvimento da trama, já que é possível escolher a ordem das missões. Esses *links* se situam próximos à entrada de casas ou escritórios de personagens do jogo e sempre que são acessados dão início às estórias, que descrevem a próxima missão a ser cumprida, constituindo a narrativa do jogo.

O jogo oferece, também, através de *links*, uma grande quantidade de jogos paralelos e atividades extras à trama principal que podem ser executadas a qualquer momento da partida: corridas de táxis, jogo de sinuca ou aposta nos cavalos, que são outros aspectos da interatividade do cenário.

O último tipo de *link* se situa em estações de trem e aeroportos e, pelo custo de uma quantia em dinheiro e tempo lúdicos, transporta o *avatar* para outros aeroportos e estações de trem no cenário, representando uma viagem através desses meios de transporte.

Além desses *links*, outros elementos garantem a interatividade do jogo: personagens e figurantes dizem frases diferentes diante da presença do *avatar* e sempre que este penetra uma área controlada por gangues rivais, os membros dessas gangues correm em sua direção de maneira hostil, atirando ou batendo. Ao matar três membros de uma gangue rival, num mesmo momento, inicia-se uma guerra, composta por três batalhas; ao vencê-las, toma-se o território, passando-o ao controle das Grove Street Families.

Há, portanto, toda uma geografia interativa em Los Santos, com localizações precisas que guiam o jogador pelo cenário. O jogador, de tanto circular e visualizar, acaba memorizando o espaço representado, criando mapas mentais que permitem a rápida locomoção dentro dessa metrópole virtual.

A GEOGRAFIA REPRESENTADA POR RECURSOS INTERTEXTUAIS

A representação intertextual consiste no estabelecimento de relações entre elementos da ficção com outras instâncias representativas e discursivas, como fil-

mes, livros e jornais. Costa (2005) propõe a consideração das intertextualidades na análise fílmica. Defendemos o mesmo quanto ao estudo dos videogames.

O jogo *GTA:San Andreas*, através de instâncias representativas diversas, faz referências a discursos, inclusive espaciais, proferidos por diversos meios icônicos e/ou textuais. Assim, ao representar elementos da paisagem similares aos de Los Angeles, o jogo estabelece relações intertextuais com outros discursos e representações acerca dessa cidade americana.

O bairro Ganton, comunidade de C. J., é uma representação da cidade de Compton, situada no condado de Los Angeles, conhecida por apresentar o maior número de homicídios por habitante de todos os Estados Unidos e por ser berço do estilo musical *Gangsta Rap*. Destacamos aqui, entre os elementos citados direta ou indiretamente pelo jogo, uma música, dois filmes e dois fatos noticiados por jornais.

A música *Straight Outta Compton*, do grupo NWA, original de Compton e pioneiro no estilo *Gangsta Rap*, não é diretamente citada, mas além de outras músicas da mesma banda comporem a trilha sonora do jogo, essa música em questão, acompanhada de imagens em um clipe musical foi responsável por tornar Compton mundialmente famosa como um lugar pobre e violento. A música fala de roubos de carro, armas pesadas e confrontos com a polícia, vividas pela população negra local. O clipe também apresenta, como em outros filmes policiais passados nos subúrbios de Los Angeles, uma geografia das áreas residenciais periféricas da cidade, repletas de becos e cercas separando os terrenos, lugares esses onde os bandidos ficam encurralados pela polícia. Encontramos essa mesma geografia em Los Santos onde os elementos interativos no controle dos movimentos do *avatar* permitem a C. J. pular muros e vivenciar essa fuga clássica representada nesse clipe e em outros filmes americanos.

Os filmes *Colors* e *Boyz in the Hood* também são citados pelo jogo. Os dois filmes se passam na periferia pobre de Los Angeles, dividida por gangues rivais. O primeiro apresenta uma verdadeira guerra civil vivida nessa periferia, onde policiais e gangues, distinguidas entre si pelas cores de suas roupas/uniformes, massacram umas às outras. As gangues do jogo *GTA:San Andreas*, também se diferenciam pela cor e pela forma como se vestem, exatamente como mostra o filme. O segundo filme revela o cotidiano de violência de Compton e, no jogo *GTA:San Andreas*, diversos figurantes apresentam feições e vestuário quase idênticos aos de alguns dos personagens do filme.

O jogo *GTA:San Andreas* também faz referências a dois importantes acontecimentos. O primeiro, entre 1986 e 1990, foi a verdadeira explosão do tráfico de *crack* no país, momento que ficou conhecido como *Crack Epidemic*. Los Angeles foi uma das cidades mais afetadas. Sua periferia tornou-se um dos locais privilegiados de atuação de traficantes, ocasionando um crescimento vertiginoso das taxas de criminalidade, nas batalhas entre gangues rivais. A cidade de Compton teria sido a cidade mais afetada por essa onda. A trama do jogo se passa em 1992 e se insere exatamente nesse contexto da epidemia do *crack*.

O segundo acontecimento são os distúrbios de 1992, em Los Angeles, ocasião em que um julgamento inocentou quatro policiais no assassinato, gravado e transmitido na TV, do negro Rodney King. Depois do julgamento, milhares de pessoas saíram às ruas numa verdadeira manifestação racial, com características que beiraram à guerra civil, incluindo ações como saque, pilhagem, agressão, incêndios criminosos e assassinatos. Durante o incidente, que durou seis dias, entre 50 e 60 pessoas morreram e mais de 2.000 ficaram feridas. Esse levante popular é de alguma forma citado no fim do jogo, quando, através de cenas animadas, o jogo apresenta o julgamento que inocentou os policiais corruptos da ficção. Depois do resultado do julgamento, os moradores do leste pobre levantam-se em manifestações de desespero, vandalismo, atirando uns sobre os outros, roubando casas e explodindo carros.

Dessa maneira, através do recurso da intertextualidade, o jogo amarra a sua estrutura construtiva virtual a fatos bastante conhecidos e divulgados. O jogo tece, portanto, relações com esses e outros discursos, fazendo diferentes ligações nas mentes de seus usuários. Essas ligações cognitivas, é lógico, variam de acordo com a experiência de cada um em relação às citações feitas pelo jogo, mas participam na construção de um imaginário.

RECONSTRUINDO UMA LOS ANGELES LÚDICA MULTIMIDIÁTICA

O jogo de videogame *GTA:San Andrés*, através de suas diversas instâncias representativas, compõe, portanto, um espaço rico e complexo propício para a ação e a narrativa do jogo. Essa ação conjunta, multimidiática, dota o espaço representado de uma elevada densidade significativa e garante um conteúdo sociogeográfico de alto nível.

Dessa maneira, além de permitir a imersão do jogador em uma cidade virtual muito rica em detalhes iconográficos e obrigá-lo a circular por essa cidade com vistas a realizar seus objetivos, o jogo também tece relações cognitivas entre sua cidade virtual e uma cidade concreta, aqui no caso, Los Angeles. A densidade da geografia do jogo é garantida pelo uso de recursos que permitem ao usuário um conhecimento do espaço apresentado maior do que aquele que é diretamente exibido. Na geografia apresentada pelo jogo, encontramos manifestações espaciais que representam de maneira muito sofisticada algumas dinâmicas geográficas bastante discutidas, sobretudo aos fenômenos de territorialização e de segregação socioespacial.

O jogo, ao representar textual, gráfica e iconicamente a cidade de Los Angeles, garantiu uma relação indicial entre Los Santos e aquela cidade. O jogo utiliza-se, portanto, das imagens mentais e dos conceitos previamente armazenados na mente dos indivíduos sobre a cidade em questão, tecendo ligações entre ficção e realidade. Como os mundos ficcionais, são, na definição de Juul (2005), incompletos e dependem da imaginação de seus leitores para serem completados, podemos dizer que o jogo *GTA:San Andreas* induz o jogador, através de referências indiciais, a casar, ao seu modo, conteúdos reais e ficcionais diversos com o conteúdo do jogo, dotando-o, assim, de maior densidade.

Podemos dizer, agora, que o cenário oferecido pelo jogo é uma maquete virtual com ilusão de tridimensionalidade, multifacetada em sua simulação do real, hipertextual e que, através do uso de elementos representativos como cartografia, toponímia, signos icônicos, hipertextualidade e intertextualidade, representa, de forma conceitual, lugares, fornecendo ao jogador um “palco” cheio de elementos simbólicos, compondo uma simulação de espacialidade penetrável pelas subjetividades dos usuários e, ao mesmo tempo, funcionando como textos que servem de contexto para as ações do jogo.

REFERÊNCIAS

- CHORLEY, Richard. J.; HAGGETT, Peter. *Models in Geography*. Londres: Methuen, 1971.
- COSGROVE, Denis; JACKSON, Peter. Novos Rumos da Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Introdução à Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. P. 15-32.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Geografia Cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Geografia: temas sobre cultura e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. P. 43-78.

JENKINS, Henry. Game Design as Narrative Architecture. In: SALEN, Katie; ZIMMERMAN, Eric. (Org.). *The game design reader*. Massachusetts: MIT, 2006.

JOHNSON, Steve. *Cultura da interface*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JUUL, Jesper. *Half-real*. Massachusetts: MIT, 2005.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2005.

NÖTH, Winfrid; SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2004.

Recebido em: 21/02/2008

Aceito em: 12/04/2008

CINEMA E ARQUITETURA: PERCEPÇÃO E EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO*

MARIA HELENA BRAGA E VAZ DA COSTA

Departamento de Artes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

mhcosta@ufrnet.br

RESUMO

Esse artigo discute a relação entre a percepção e a experiência do espaço produzido por dois meios de representação: cinema e arquitetura. No contexto da construção de uma “geografia da imagem em movimento”, é apresentada uma breve análise da representação do espaço urbano no filme brasileiro *Redentor* (Cláudio Torres, 2004).

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Arquitetura. Imagem em movimento.

RÉSUMÉ

Ce travail analyse la relation entre la perception et l'expérience de l'espace résultant de deux formes de représentation : le cinéma et l'architecture. Il présente aussi une brève analyse de la représentation de l'espace urbain dans le film brésilien *Redentor* (de Cláudio Torres, 2004) dans le contexte de construction d'une « géographie des images en mouvement ».

MOTS-CLÉS : Cinéma. Architecture. Images en mouvement.

ABSTRACT

This paper critically discusses the relationship between perception and experience of space which is produced by two different forms of representation: cinema and architecture. In the context of the construction of a “geography of the moving image”, an analysis of the representation of urban space in the Brazilian film *Redentor* (Cláudio Torres, 2004) is presented.

KEY WORDS: Cinema. Architecture. Moving images.

* Este trabalho é resultado parcial de pesquisa sobre a representação do espaço urbano e o cinema brasileiro financiada pelo CNPq.

As representações culturais do espaço urbano e o cotidiano dos indivíduos e dos grupos sociais que construíram a modernidade, e fazem agora parte da tão proclamada e discutida pós-modernidade, tornaram-se cruciais para o entendimento dos modos pelos quais nossas vivências, comportamentos, identidades, subjetividades e práticas culturais vêm sendo constituídas, elaboradas e reelaboradas espacialmente. Nesse sentido, pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento – Artes, Comunicação, Geografia, Educação, Literatura, Ciências Sociais etc. –, têm pensado e discutido as práticas e representações culturais das artes nas culturas urbanas modernas e pós-modernas, que se apresentam saturadas por imagens.

Na medida em que os geógrafos culturais redirecionam o estudo e as abordagens de conceitos-chave da Geografia – paisagem, região, território, lugar, espaço – considerando-os sob a perspectiva do seu caráter simbólico e subjetivo, e passando, portanto, a lidar com “códigos simbólicos” (COSGROVE, 1998, p. 110), meios de representação e comunicação como o cinema, e formas de representação artísticas como o filme, configuram-se em um rico objeto de análise para a interpretação hermenêutica.

Geógrafos como Barbosa e Corrêa (2001), considerando o cinema como um “dispositivo técnico-artístico de representação do mundo” (p. 81) que sempre se valeu do uso da paisagem para a ambiência de suas tramas, entendem que a paisagem para o cinema serve como elemento que estabelece “um lugar de senso-percepção” que o liga à vida real e, por isso mesmo, esse meio de representação é válido para a investigação científica de outra dimensão da paisagem.

Esse trabalho, portanto, discute a representação da experiência urbana em um tipo de representação artística – filme –, entendendo que essa forma de representação constrói relações espaciais a partir da possibilidade de novas formas de percepção do espaço urbano e da construção de uma “geografia da imagem em movimento”. A ênfase aqui é dada à construção fílmica do espaço, considerada sob diferentes perspectivas teóricas, na intenção de discutir sobre a noção geográfica do “palpável” – aquilo que normalmente se conhece pelo “real” – relacionando-a à premissa do espaço arquitetônico enquanto espaço de experiência (em sua concretude), e do espaço fílmico como representante de uma forma diversa de experiência espacial.

Ao final, uma breve análise da representação do espaço urbano construída pelo filme brasileiro *Redentor* (Cláudio Torres, 2004), será apresentada como

evidência factual de que a análise fílmica permite a identificação dos diferentes discursos que circulam e “fazem sentido” em uma determinada época no que toca à representação do espaço urbano. Revelará também o formato da representação cinematográfica que se produz a partir da interseção entre visões da paisagem natural e da paisagem arquitetônica através de uma “construção” da imagem da cidade como espetáculo geográfico-visual que permite ao espectador habitar uma multiplicidade de perspectivas do panorama urbano.

CONSTRUINDO VISÕES E EXPERIÊNCIAS URBANAS

O cineasta francês René Clair declarou certa vez que “a arte mais próxima do cinema é a arquitetura” (VIRILIO, 1991). Essa declaração é verdadeira em muitos aspectos, mas, primordialmente, no fato de as duas formas artísticas (cinema e arquitetura) serem práticas espaciais e construírem o espaço. Acompanhando a história do seu desenvolvimento, vemos que o cinema, enquanto meio de produção do espaço, sempre definiu a si mesmo tanto como uma prática arquitetônica, quanto como uma prática urbana – uma arte das ruas, um agente no processo de construção de vistas urbanas, constantemente reinventando o espaço.

Na intenção de teorizar sobre o espaço geográfico da imagem em movimento, toma-se como ponto de partida um ensaio escrito em 1937, pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, intitulado *Montage and Architecture*. Nessa pioneira reflexão sobre a arquitetura do filme, Eisenstein, preocupando-se com o espaço, busca encontrar uma ligação entre a forma fílmica e a arquitetônica, “desenhando” um mesmo tipo de espectador para ambas. Pensando sobre como o espaço fílmico e o espaço arquitetônico se constituem em experiência espacial para o espectador, Eisenstein desenvolveu uma teoria que interliga o filme à arquitetura por meio dos conceitos de mobilidade e imobilidade. Partindo do princípio de que existe uma “dinâmica da mobilidade” envolvida tanto na experiência fílmica quanto na arquitetônica, Eisenstein destacou um tipo de mobilidade comum a ambas: a mobilidade visual. Essa mobilidade diz respeito ao que ele denomina de “passagem” – aquele elemento “perceptual” que permite atravessar múltiplos espaços e tempos através da percepção visual da imagem do real e da imagem fílmica.

Pensem na experiência espacial visualmente vivida por alguém que se desloca através de um objeto arquitetônico, um edifício, por exemplo. Isso nos

permite entender e perceber formas de “passagens” visuais envolvidas nesse passeio através dos espaços concretos a que Eisenstein faz menção. Traçando um paralelo com a vivência do espectador de cinema que se expõe a uma série de imagens em movimento de espaços diversos, entendemos o porquê de Eisenstein se referir ao filme como o herdeiro concreto da rica possibilidade de uma viagem visual até então monopolizada pela forma arquitetônica. O transeunte, aquele que experimenta o espaço arquitetônico, e o reconhece pelas suas formas visuais, seria, na opinião de Eisenstein, o protótipo do espectador de cinema.

Uma composição arquitetônica [...] é uma montagem sob o ponto de vista de um espectador em movimento. Montagem cinematográfica é, também, um modo de ligar um ponto – a tela – a elementos (fragmentos) de um fenômeno filmado em diferentes dimensões e através de diferentes pontos de vista (EISENSTEIN apud BRUNO, 2002, p. 56, tradução nossa).

A noção de movimento na arquitetura passa agora a ser primordial para a teorização do espaço arquitetônico. Nesse momento, o espaço arquitetônico passa a ser compreendido não apenas como uma simples composição volumétrica ou uma combinação de imagens que o constitui, mas como uma série de imagens que se apresenta seqüencialmente em conformidade com o movimento (de quem utiliza e se movimenta no espaço). O cinema, em contrapartida, concebeu diferenciadas formas de visualização das imagens do espaço arquitetônico (nesse caso, determinadas pela variedade de movimentos que constituem a construção fílmica).

Na experiência espacial produzida pelo cinema, o olho e a mente do espectador seguem uma rota visual e imaginária produzida por uma série de objetos que são “postos em movimento” por meio das mais diversas instâncias fílmicas – movimento de câmera, composição do ponto-de-vista, do tempo-espaço narrativo etc. – que através da percepção do olhar e da mente se revelam em sua diversidade, passando em frente ao imóvel espectador. No caso da arquitetura, Eisenstein argumenta, o espectador movimenta-se levando o olhar e a mente através de uma série de fenômenos cuidadosamente dispostos que são observados com um “senso visual” estabelecido pelo percurso. Na verdade, de acordo com o sugerido na citação acima, a “passagem” é proporcionada pela definição de “montagem” de cenas visuais que são vivenciadas tanto através da experiência cinematográfica quanto da arquitetônica. É óbvio que, apesar da co-relação existente entre a percepção espacial produzida

pelo cinema e pela arquitetura, existem diferenças – mas, ainda assim, também essas diferenças se dão por meio da “passagem” produzida através do “olho-espacial” (*spatial eye*).

Entendidos sob essa perspectiva, filme e arquitetura – ambas as formas constitutivas do e no espaço – passam a ser de interesse de uma “geografia do palpável”. Mais ainda porque ambos são práticas de representação escritas pelo mapa perceptivo e corporal, compartilhando uma mesma dimensão do viver que se configura no espaço da experiência. A dimensão da experiência e do senso de proximidade entre o filme e a arquitetura foi também reconhecida por Walter Benjamin (1985) quando ele relacionou o novo modo de observar o mundo introduzido pelo cinema com a maneira como respondemos aos espaços urbanos e seus edifícios. Nos termos de Benjamin, a prática do espectador estabelecida primeiramente pela arquitetura e os seus espaços que delineiam o uso coletivo e o hábito da sua experiência, transpôs-se para o cinema e este, ao seu modo, introduziu novos modos de experiência com a possibilidade de novos ângulos de visão.

Em outras palavras, filme e arquitetura são produtores dos espaços de vivência e das narrativas do espaço. Mais importante, são visões habitadas e espaços de experiência narrados pelo e através do movimento. Talvez, por isso mesmo, construam subjetividades que se formam a partir do cruzamento do espaço concebido, percebido, vivido e das artes (os meios) que representam e incorporam o espectador. Oliveira Jr. (2005, p. 106) adverte:

Há continuidades entre os lugares geográficos e os locais narrativos. [...] Os primeiros manifestam-se nos segundos em suas materialidades – formas, movimentos, silhuetas, sentidos –, paisagens e memórias; os segundos dobram-se sobre os primeiros uma vez que tornam-se textos que a eles aludem e neles grudam seus sentidos, suas imagens, suas belezas e tensões, iluminando-os (dizendo-os) de outro modo. A realidade de ambos se faz deles próprios, no interior de suas existências.

Essa conexão entre o lugar geográfico e o local narrativo, a que Oliveira Jr. se refere, é resultado direto da relação entre os espaços arquitetônico e fílmico, para os quais, em suas “manifestações” e “realidades” o espectador é fundamental. É o espectador que localiza geograficamente as imagens estruturais das cenas fílmicas, entendendo-as a partir do seu relacionamento com o espaço concreto adjacente a elas; entendendo-as como localizadas em lugares geográficos existentes que, apesar de se constituírem em locais nar-

rativos, utilizados para contar uma dada história, têm conexões (por meio de alusões, amparos de credibilidade, apropriação de memórias) com algum “espaço do real” (OLIVEIRA JR., 2005). Configurando o seu entendimento do local narrativo a partir de uma contigüidade espacial – lugar geográfico e local narrativo integrados no “espaço do real” –, o espectador legitima ambas as experiências, do movimento do lugar geográfico (arquitetônico) e do movimento do local narrativo (espaço fílmico) e as torna real “no interior de suas existências”.

Em outra ocasião, aponte para a forte conexão existente entre a cidade concreta (lugar geográfico) e a cidade cinemática (local narrativo) (COSTA, 2002). Olhando sob o mesmo ângulo, pode-se afirmar que filme e arquitetura constituem espaços narrativos intersubjetivos estruturados no complexo contexto da mobilidade visual e socioespacial.

Na opinião de Oliveira Jr. (2005, p. 107):

Para aqueles que encontram na própria narrativa o entendimento e a imaginação do espaço, as memórias [de determinado lugar] importam pouco ou nada, uma vez que o sentido de cada local narrativo é dado no interior da própria narrativa e não em relação ao espaço circundante. Na narrativa o espaço não existe geograficamente, mas sim, e talvez, em nossa memória, como imaginação geográfica (grifo nosso).

Oliveira Jr. afirma que o espaço narrativo “não existe geograficamente”. Eu acrescento, contudo, que essa afirmação é correta apenas se nos guiarmos pela concepção tradicional de entendimento do conceito de espaço enquanto espaço concreto – aquele “do real”. No entanto, na medida em que o cinema recria o espaço, construindo e reagrupando visões espaciais significativas, ele o transforma em imaginações geográficas. Se argumentarmos que é através dessas imaginações geográficas que surgem as novas paisagens e que o processo de redescobrimto do espaço da cidade se dá, vemos que o espaço fílmico narrativo passa a ter uma existência mais concreta para a experiência, pois está diretamente ligado a um processo real, concreto, que influencia o espaço do real.

Faz-se necessário mencionar que existe, em certa medida, uma “matriz simbólica” (COUTINHO, 2003, p. 118) que condiciona a relação entre filme e arquitetura. Já muito arraigadas à nossa memória visual, composições e enquadramentos constituem a matriz por meio da qual vemos a realidade e essa matriz foi, e tem sido, de certa forma, responsável das imagens fílmicas que permeiam o imaginário cultural. Na verdade, é também atra-

vés dessa matriz que se constroem novas paisagens, e novos discursos que comandam tanto os contornos do espaço fílmico quanto do espaço do real, redescobrimo-los. O cinema, recriando o espaço, constrói seus próprios espaços urbanos.

Reagrupando e reeditando visões espaciais significativas, e fazendo-nos reconhecer o lugar, o filme pode até mesmo servir como (de)codificador da imagem mais verdadeira de um sentido de urbanidade e modernidade – aquela da nossa imaginação, dos nossos sonhos e pesadelos, da nossa experiência. Esse processo descende de uma tradição: pensar a “questão espacial” como inerente à condição fílmica, pois esta estaria diretamente relacionada com a condição de “ilusão do real” intrínseca ao aparato cinematográfico.

Os primeiros filmes do séc. XX, por exemplo, com suas “visões panorâmicas”, nada mais eram do que incorporações do desejo moderno de visualização do mundo que, por sua vez, tinha relação direta com a “atração” exercida pelo movimento das ruas e a circulação das pessoas na cidade. Nesses filmes, a câmera praticava movimentos circulares, verticais e horizontais, oferecendo viagens panorâmicas através dos espaços urbanos que variavam das perspectivas ao nível da rua, às vistas aéreas. Não apenas as vistas urbanas se movimentavam, mas a própria técnica de representação aspirava ao movimento; por isso mesmo, as câmeras eram colocadas sobre rodas, em carros, trens, barcos e até em balões para obtenção de vistas alternativas. A câmera, nesse momento, tornou-se o veículo, o “meio de transporte” para o espectador, guiando-o através de múltiplas “passagens” através das novas percepções do espaço urbano moderno.

O cinema com suas vistas aéreas – *bird's eye view* – é um capítulo à parte na discussão teórica sobre a responsabilidade da câmera no processo de evolução da linguagem e da estética cinematográficas e a sua relação com novas formas de experiências de visualização do espaço arquitetônico da cidade moderna. David Harvey, em *The Urban Experience* (1989), tratou do assunto sob outra perspectiva: alertando a respeito da necessidade humana de visualizar a cidade através de um posicionamento superior, um tipo de “visão-de-Deus da cidade” (*God-like vision of the city*):

Quem, entre nós, refutará a oportunidade de, chegando a uma cidade desconhecida, subir a um ponto convenientemente elevado e olhar a intrincada paisagem de ruas e edifícios e o fluxo incansável da atividade humana. [...] Michel de Certeau [...] recorda os pensamentos que teve durante sua subida

ao topo do World Trade Center em Nova Iorque. A subida, ele escreve, eleva-nos e põe-nos fora do alcance da cidade, fora do movimento efervescente da vida nas ruas e permite nos tornar, mesmo que por um instante, ‘voyeurs’. A subida transforma o mundo pelo qual éramos ‘possuídos’ em um texto que se apresenta aos nossos olhos. Ela nos permite fazer uma leitura, ‘olhando para baixo como um Deus’. [...] uma satisfação especial é obtida na contemplação da vista de um ponto elevado, porque nós vemos a cidade como um todo, e a incorporamos a nossas mentes como uma totalidade. Depois disso, a experiência da vida nas ruas adquire um novo sentido (HARVEY, 1989, p. 01, tradução nossa).

A experiência de “ver como um todo”, proporcionada pela arquitetura que nos eleva e nos põe “fora do alcance da cidade”, distancia-nos da conturbação e do movimento frenético do espaço urbano, beneficiando-nos com uma visão panorâmica a partir de um ponto elevado. Essa experiência é similar à do espectador de cinema. Em outras palavras, a experiência de, ao assistir um filme, visualizar a paisagem sob o ponto de vista aéreo, é também, de uma forma muito particular, um tipo de visão superior, de “visão de Deus” que nos coloca também em uma posição segura, revelando-nos a paisagem urbana em sua totalidade e, algumas vezes, submetendo-nos à visualização de uma infinidade de imagens conseguidas e montadas a partir de diferentes perspectivas.

Na citação acima, Harvey também sugere que uma dada perspectiva – um determinado ângulo – advém de um determinado posicionamento, permitindo que a “visão de Deus” seja alcançada. A existência de um ponto (arquitetônico) no espaço (como também no tempo) que permita essa visão é, sem dúvida, outra dimensão do “ponto de vista”. Um ponto alternativo modificaria a visualização da paisagem como um todo e, conseqüentemente, a percepção desta também seria modificada. Como diz Harvey (1989, p. 01), “[o] olho não é neutro...”, pois sua visão é formada e mediada pela vivência e imaginação do espectador.

Seguindo a mesma dinâmica, já que o “olho da câmera” também permite e estabelece diferentes pontos de vista, ritmos, mudanças em altura, tamanho, ângulo e escala, o cinema deve ser considerado como produtor de novas experiências e práticas do espaço urbano. Práticas que envolvem novos formatos de visualização do movimento das atividades cotidianas relacionadas, por exemplo, aos espaços públicos da cidade e que “transportam” o espectador, por meio de uma viagem de efeitos multiformes através de uma experiência nômade de ver a cidade.

Através das “lentes viajantes” (BRUNO, 2002) a inter-relação entre filme e arquitetura intensificou uma prática de mobilidade da imagem do espaço visualizável. A diversidade nas posições, nas dimensões, e nos movimentos produziu uma interação tal entre o filme e o objeto representado (a arquitetura da cidade), que se torna indiscutível o papel fundamental do cinema no desenvolvimento de uma “cultura visual” que se assimila a um “móvil de espaços urbanos viajantes”. Filme, sob essa perspectiva, configura-se em um mapa espacial móvel similar à trajetória compreendida por um visitante, ou transeunte do espaço urbano, que projeta a si mesmo no espaço e se engaja à anatomia das ruas, transpondo as mais diversas configurações urbanas.

O filme, na medida em que cria espaços a serem vistos e de experiência, e novas formas de percurso, também transforma os espaços em um “produto” a ser consumido. Nesse sentido, Bruno (2002) insiste na idéia do filme enquanto prática estética e turística. Isto é, nos filmes, os espaços urbanos são emoldurados para serem apreciados e assim oferecerem a si mesmos como produtos ao consumo. Atraído pelas vistas, o espectador torna-se um visitante, um praticante do espaço visualizado, um turista. Seu olhar turístico segue o íntimo caminho do espaço visual móvel, aquele que passa da arquitetura e suas vistas para as vistas em movimento, o filme – exemplo claro da prática da “passagem” defendida por Eisenstein. É nesse sentido que o cinema é percebido como parte do que se convencionou chamar de “cultura de viagem”, pois tal como os guias turísticos, cartas-panoramas, cartões-postais, souvenirs, narrativas de viagens e outros elementos ligados ao “deslocamento” para um lugar estranho, os filmes singularizam e tornam conhecidas as terras longínquas fazendo com que o distante se torne próximo.

O argumento central aqui é que, através da relação com a arquitetura, os discursos fílmicos podem ser interpretados e compreendidos. As representações fílmicas de nossas imaginações geográficas, por exemplo, aparecem dentro de uma “projeção” das paisagens, regiões e lugares relacionados ao contexto do espaço do real. As raízes dessas imaginações colocam-se na história estrutural de um sistema formado pelo diálogo do espaço real com as imagens que construímos de nós mesmos através de meios de representação como o cinema, e nas visões proporcionadas pelo espaço concreto (arquitetônico) e o espaço de representação (fílmico) que – cada um ao seu tempo e à sua maneira – nos

coloca em posição “elevada” para ver e perceber o espaço “como um todo”, incorporando-o a nossas mentes como uma totalidade e permitindo que a experiência da vida urbana “adquirira novos sentidos”.

CONSTRUÇÃO E PERCEPÇÃO DO OLHAR PANORÂMICO EM *REDENTOR*

Em um tom de paródia e alegoria, *Redentor* (Cláudio Torres, 2004) basicamente trata do infortúnio brasileiro relacionado à inexistência de um sistema financeiro de habitação sério que possibilite a realização de um sonho enraizado na consciência do brasileiro: o “sonho da casa própria”. O filme trata também da especulação imobiliária, da decadência da classe média brasileira e da elite corrupta. O “Condomínio Paraíso”, pivô da trama, é nesse caso a concretização espacial da construção e ao mesmo tempo destruição desse sonho. Ele congrega as diversas condições de apropriação, desapropriação, inclusão e exclusão do e no espaço. Ao longo do filme, entendemos que o Condomínio Paraíso não pertence e nunca irá pertencer a ninguém – nem à construtora falida que suspendeu a obra, nem aos “supostos” proprietários que continuam pagando as mensalidades de um apartamento que nunca será deles, nem aos trabalhadores da construção que, apesar de invadirem o condomínio e se apropriarem do espaço, estão na ilegalidade. O Condomínio Paraíso configura-se aqui em um lugar “que nunca foi”.

Apesar de o tema denotar seriedade, a opção narrativa seguida em *Redentor* é exatamente a oposta. O tema é trabalhado de forma a enfatizar a alegoria, o não-realismo e a hiper-artificialidade. O crítico de cinema Cleber Eduardo (2008) define o tratamento estético do filme como uma “alegoria delirante” onde a realidade é tratada como “superfície simbólica”. A introdução musical (O Guarani, de Carlos Gomes), na opinião de Eduardo, é a própria representação do “estatuto do espetáculo” que é levada às últimas conseqüências ao longo do filme e que representa “a negação do mimetismo, da imitação do real, que será apenas aludido, não encenado como cópia, como aproximação ou recriado” (p. 03). Ele explica:

Os letreiros luminoso-aquosos e a câmera percorrendo uma superfície indefinida, de uma virtualidade com a impressão de aspereza, azulada-metálica, que somente após alguns segundos encontra o rosto inanimado de um Cristo, antes do título explodir em um clarão, insemnam a hiperartificialidade na qual a narrativa se sustentará. Tudo na tela escancara a opção pelo fake antes

da câmera reafirmar esse caminho ao sobrevoar a lagoa, com vegetação nas margens, prédios à vista e morros ao fundo, apenas para dar a essas imagens de coisas reais uma natureza virtual. A realidade, quando surge, parece maquete (EDUARDO, 2008, p. 03, grifo nosso).

A “paisagem”, nesse cinema, contrapõe-se à construção da paisagem cinematográfica tradicional, na medida em que, assumindo a grandeza da intenção alegórica que consiste na não preocupação excessiva com a ilusão naturalística, cria um novo espaço discursivo. Peixoto (2003, p. 104) descreve esse processo de maneira eficaz: “Na cidade convertida em paisagem, as formas urbanas e arquitetônicas aparecem travestidas, fora de lugar”. Há agora um “deslocamento” estético-narrativo que interfere na construção narrativa do espaço.

Redentor aparece assim como exemplo de um tipo de cinema contemporâneo que segue o fluxo da consciência construída na modernidade e introduz, para além da simples sucessão narrativa de antes e depois, um “espaço e um tempo multipolar” (LUZ, 2002); desconectando, por meio da escolha estética, o que é narrado dos acontecimentos externos à narrativa. Os pontos de vista a partir dos quais os acontecimentos são relatados têm, na imagem do meio urbano, o elemento que possibilita a integração narrativa entre espaço (enquanto lugar geográfico), lugar (enquanto local narrativo) e arquitetura como a forma concreta para o discurso que tem como fim, nesse caso, provocar o “deslocamento” estético-narrativo ao qual Peixoto (2003) se refere.

Redentor, ao mesmo tempo em que deixa claro que há, de certa forma, padrões espaciais que implícita ou explicitamente representam o que é o meio urbano num sentido “universal”, ao escolher determinada cidade como cenário de seu enredo, no caso o Rio de Janeiro, recria espaços e tempos que singularizam essa cidade em relação às outras ao mesmo tempo em que a recria. O lugar geográfico presente em *Redentor* tem o potencial de estruturar a representação e, por extensão, a experiência de personagens que é também “vívida” indiretamente pelo espectador, mesmo em situações estereotipadas. Se, por um lado, o *continuum* do espaço-tempo do filme é singular e coerente apenas dentro de sua própria construção, não se pode negar que a experiência desse *continuum*, por parte da audiência, traduz idéias e sentimentos existentes no espaço concreto e que, se por acaso negligenciados no filme, tenderiam a transformar o local narrativo em mero cenário e nada mais do que isso.

Filmar em locação, usando uma cidade que se identifica por sua topografia específica, consiste precisamente na tentativa de construção de uma *mise-en-scène* urbana que se justifica a partir da e na vida da cidade concreta. Isto é, o princípio de “animação” dessa paisagem é o “sentido de lugar”, que é efetivamente produzido por uma constelação de imagens dos espaços filmados que fabricam sua *mise-en-scène* através do reconhecimento e da construção de uma nova perspectiva visual atrelada àquele espaço pela construção imagética. Isso se relaciona também à estratégia do “movimento da vida urbana” já mencionada, que propicia uma “negociação” do espaço da cidade enquanto uma cartografia de navegação.

Para os que estão suficientemente acostumados com as imagens e o imaginário construído pelo cinema brasileiro, não é difícil perceber que *Redentor*, apesar de destacar a construção de vistas da cidade, subverte a “questão paisagística” na medida em que não a associa à visão da paisagem natural como detentora de um “papel libertador”. A dualidade das representações da capital carioca revela-se geralmente na oposição de imagens que destacam a beleza natural das paisagens e lugares conhecidos internacionalmente que passam a identificar e legitimar a cidade – a praia de Copacabana, o Pão de Açúcar e o Corcovado, por exemplo – a espaços de confinamento, onde supostamente impera o caos – como o centro decadente e as favelas. Entrosando a paisagem natural à urbana (construída), *Redentor* atende à necessidade atual da produção cinematográfica nacional de mostrar e comentar o processo de “favelização” e da violência vivenciados pela maioria das cidades brasileiras.

O Rio de Janeiro, nesse caso, condensa, portanto, dois princípios aparentemente conciliáveis: a cidade como um espaço civilizado moderno e a cidade do domínio primitivo tradicional. Construindo uma imagem de “aparente” harmonia social, a imagem cinematográfica do Rio de Janeiro aparece constantemente como um espaço rico em contrastes sim, mas esses contrastes “convivem” harmoniosamente. É como se os poucos antagonismos explorados pelo cinema, servissem eles próprios como exceções dentro de um contexto em que se procura “mascarar” qualquer desarmonia.

O Rio de Janeiro aparece aqui como o lugar das experiências de identificação, alteridade e violência, refletindo as relações sociais que se dão no e entre os diferentes espaços da cidade. A identidade e a construção da representação cinematográfica da cidade se dão em *Redentor* por meio da integração visual da paisagem urbana à paisagem natural – esta última, por sua vez, conhecida e largamente ce-

lebrada através dos mais diversos meios de comunicação visual. A imagem do Rio de Janeiro aqui nos ajuda a perceber que as imagens dessa cidade estão ligadas a discursos polarizados em que cosmopolitismo, exotismo, natureza e sexualidade se contrapõem a caos, estranhamento, desigualdade social, violência e pobreza. A cidade é, portanto, representada por um sistema de símbolos e códigos diferenciados. Luchiari (2001, p. 121) explica que o que está em jogo é “assumir que a valorização da paisagem pela sociedade contemporânea é organizada em torno da tensão entre o mundo natural e o mundo criado pelo homem, com suas possibilidades técnicas, políticas e econômicas”. Ela destaca que é precisamente essa “a razão simbólica que se impõe na estetização das paisagens pelo consumo”.

Articulando diferentes perspectivas visuais como vistas aéreas e ao nível da rua, *Redentor* apresenta uma diversidade de visões e perspectivas do panorama urbano para detalhar uma representação de um espaço de experiência. A premissa que se coloca aqui é a de que a linguagem filmica acabou por incorporar uma prática do olhar, tornando as impossíveis projeções aéreas e as visões estáticas em visões da arquitetura do espaço urbano. Como Bruno (2002, p. 62, tradução nossa) destaca: “A cultura especial desenvolvida pelo cinema, oferecendo o seu próprio olhar, é um móvel arquitetônico de espaços viajados”.

Redentor parece engajar o espectador no “fluxo” definido por Bruno (2002) como “psico-geografia”. Há pouquíssimas cenas em ruas: o Rio de Janeiro entra na tela na maioria das vezes só em aéreas. Nosso herói urbano (Célio Rocha, personagem interpretada pelo ator Pedro Cardoso) conhece sua cidade intimamente; isto é, conhece tudo sobre como ela “acontece”, trabalha, existe. Ele, um jornalista acostumado a “buscar a notícia esteja ela onde estiver”, conhece todos os caminhos, becos e atalhos. Por isso mesmo aparece como narrador (mesmo depois de morto) da sua própria história. Contudo, apesar de parecer ter ele interiorizado todo o mapa da sua cidade, já que se mostra tão habilitado à prática de suas entradas e saídas, cruzamentos e experiência das formas de “mover-se” pelos espaços da cidade, nós não o vemos nessa prática.

A forma cinemática de construção dos *sites of transit* e de uma mobilidade espacial é no filme proposta na forma de construção de uma “percepção espacial” alheia à mobilidade corporal no espaço urbano que é construída a partir do destaque dos “momentos de parada” em espaços específicos: apartamentos, escritórios, o Condomínio Paraíso etc. Principalmente em espaços onde a arquitetura da cidade aparece em destaque. Exemplo é a seqüência em que Otávio Sabóia

(Miguel Fallabela) ameaça se jogar do alto de um edifício no centro financeiro da cidade, mas durante o processo, ao mesmo tempo em que profere um inflamado discurso em sua defesa, tenta convencer Célio Rocha a ajudá-lo em mais um dos seus golpes de enriquecimento ilícito. O tempo do diálogo entre Otávio e Célio Rocha é marcadamente “um tempo” para que a arquitetura da cidade se mostre em toda a sua magnitude e grandiosidade. Essa seqüência remete nitidamente às idéias da “visão de Deus”, da “visão da cidade como um todo”, proporcionada pela arquitetura que “nos eleva” e nos põe “fora do alcance da cidade” apresentada anteriormente (HARVEY, 1989). Na verdade, em *Redentor*, as duas personagens, Otávio e Célio, procuram exatamente esse “escape”. Ao mesmo tempo, essa seqüência nos dá a ver diferentes perspectivas da cidade e sua arquitetura de uma maneira que só o cinema é capaz de produzir e revelar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de conclusão, deve-se assumir que, há muito tempo, a concepção que se tem do espaço é tanto um produto de mapas construídos a partir de imagens de satélite e outras tecnologias avançadas quanto das imagens cinematográficas – fotográficas, televisivas, e videográficas. Por isso mesmo é que o cinema não apenas “mostra” os espaços, as cidades e os lugares, mas assume um papel central na construção das imaginações geográficas dos indivíduos, ajudando tanto a “inventar” os espaços e lugares do real quanto a influenciar o nosso entendimento desses espaços através da construção das suas “cidades cinemáticas”.

Se as arcadas parisienses, as estações de trem e as estradas de ferro, as lojas de departamento, os pavilhões de exibição, as casas de vidro e os jardins de inverno configuraram os *sites of transit* do século XIX e encarnaram a nova geografia da modernidade (BRUNO, 2002), devemos lembrar que isso se deu em acordo com a obsessão moderna situada na distinção dos níveis de representação do real. Hoje, uma nova configuração parece partir da diferenciação desse real. Na medida em que hoje “tudo é cenário de simulação” (SARLO, 1997), conseqüentemente a condição de “real” daquilo que é representado sofre mudança. Hoje, nossos *sites of transit* configuram-se a partir das diferenças, das desigualdades sociais que se dão nos espaços dos antigos centros urbanos agora em decadência, nas periferias desses mesmos centros, nos “novos” espaços de segregação econômica e social – os *shopping centers*, as favelas etc.

A tradição de construção de vistas da cidade, a atração pela imagem da rua, e as viagens panorâmicas da modernidade continuam servindo como base para a produção de imagens fílmicas na contemporaneidade. No entanto, a mobilidade da câmera passa a estar a serviço não de uma representação do real, mas de uma concepção mais centrada no espetáculo visual, e que não mais, pelo menos não necessariamente, tem que estar de acordo com o modelo clássico de construção realista. Esse novo posicionamento diante da representação “do real” parece então abrir infinitas possibilidades para a construção de diferentes *sites of transit*, que agora tomam forma a partir de uma diversidade maior de pontos de vista e inimagináveis imaginações geográficas.

O cinema contemporâneo parece ter tomado para si a função e o desafio de construir novas imagens do espaço urbano que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Apesar de a “aparência” da cidade atualmente parecer condenada à uniformidade acelerada e sem espessura, reinventa-se a localização, a permanência e a mobilidade. Referências à fragmentação e ao caos que parecem avassaladores tornam possível um “defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo” (PEIXOTO, 2003, p. 15). O exemplo mais significativo aqui poderia ser o da própria construção de um “cenário de simulação” em e da escala espacial.

REFERÊNCIAS

- AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. (Ed.). *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994.
- BARBOSA, Jorge Luis; CORRÊA, Aureanice de Mello. A Paisagem e o Trágico em O Amuleto de Ogum. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Paisagem, Imaginário e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. P. 71-102.
- BARNES, Trevor J; DUNCAN, James S. (Ed.). *Writing Worlds: Discourse, Text & Metaphor in the Representation of Landscape*. Londres: Routledge, 1992.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1935]. V. 1.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002.
- COSGROVE, Denis. A Geografia Está em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. P. 92-122.

- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Espaço, Tempo e a Cidade Cinemática. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 63-75, 2002.
- _____. Geografia Cultural e Cinema: Prática, Teoria e Métodos. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Geografia: Temas sobre Cultura e Espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005. P. 43-78.
- COUTINHO, Maria Laura. *O Estúdio de Televisão e a Educação da Memória*. Brasília: Plano Editora, 2003.
- DENZIN, Norman K. *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. Londres: Sage Publications, 1991.
- DUNCAN, James S.; LEY, David (Ed.). *Place/Culture/Representation*. Londres: Routledge, 1993.
- EDUARDO, Cléber. Crítica: Redentor. *Contracampo – Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/63/redentor.htm>>. Acesso em: 21 ago 2008.
- EISENSTEIN, Sergei M. Montage and Architecture. *Assemblage*, n.10, p. 111-131, dez, 1989.
- HARVEY, David. *The Urban Experience*. Padstow: T. J. Press, 1989.
- HOPKINS, J. Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis)representation. In: AITKEN, Stuart C.; ZONN, Leo E. (Ed.). *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994. P. 47-65
- LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. A (Re)Significação da Paisagem no Período Contemporâneo. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Paisagem, Imaginário e Espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. P. 09-28.
- LUZ, Rogério. *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.
- MELO, V. M. Paisagem e Simbolismo. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Geografia: Temas sobre Cultura e Espaço*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005. P. 29-48.
- OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado. Personagens na Chuva: dois Ensaios a Partir do Filme *Blade Runner*. *Pro-Posições*, Campinas, v. 16, n. 2, p. 103-122, 2005.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac São Paulo Editora, 2003.
- PENZ, François; THOMAS, Maureen (Ed.). *Cinema & Architecture*. Londres: BFI, 1997.
- REDENTOR. Direção de Claudio Torres. Produção de Claudio Torres e Leonardo Monteiro de Barros. Brasil: Conspiração Filmes, 2004. 1 DVD (95 min.).
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- VILLAVECES-IZQUIERDO, Santiago. Arte e Mediação: Reflexões sobre Violência e Representação. In: FREIRE Filho, João; HERSCHMANN, Micael (Org.). *Comunicação, Cultura, Consumo*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, Ltda, 2005. P. 187-206.
- VIRILIO, Paul. *The Lost Dimension*. New York: Semiotext(e), 1991.

Recebido em: 13/01/2008

Aceito em: 07/09/2008

ESPAÇO PÚBLICO COMO IMAGEM DA CIDADE: INTERPRETAÇÕES DE UM GEÓGRAFO NO CINEMA

ALICE NATARAJA GARCIA SANTOS

Laboratório Território e Cidadania
Universidade Federal do Rio de Janeiro
anataraja@globocom

RESUMO

De que maneira as escolhas dos espaços das locações de um filme contribuem na transmissão de significados e na compreensão dos sentidos da ação dramática? Este artigo analisa a importância dessas escolhas, tentando demonstrar que há uma análise original possível a partir desse olhar geográfico sobre um filme. O exemplo do *O Signo de Leão* do cineasta Eric Rohmer, pela importância dos espaços públicos da cidade de Paris e pela atestada preocupação desse diretor com a espacialidade, foi o escolhido nesta demonstração.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Espaços públicos. Significação.

RÉSUMÉ

De quelle manière les choix des espaces de localisation d'un film contribuent-ils à la transmission de significations et à la compréhension du sens de l'action dramatique ? Cet article analyse l'importance de ces choix et tente de démontrer qu'il existe une analyse originale possible à partir de ce regard géographique porté sur un film. L'exemple du film *Le Signe du Lion* du cinéaste Eric Rohmer, par la place qu'y occupent les espaces publics de la ville de Paris et en raison de la préoccupation manifeste de ce réalisateur pour la spatialité, a été choisi pour cette démonstration.

MOTS-CLÉS : Cinéma. Espaces publics. Signification.

ABSTRACT

In which way do the choices of locational settings within a movie contribute to the transmission of significations and to the understanding of the meaning of dramatic action? This article analyses the importance of these choices and it at-

tempts to demonstrate that it is possible to provide an original analysis thanks to this geographical way of seeing which exists in the movie. The example of the movie *Le Signe du Lion* from the director Eric Rohmer was chosen because of the importance given to public spaces in the city of Paris and because of the clear concern of the director for spatiality.

KEY-WORDS: Movies. Public spaces. Significations.

Este artigo procura explorar as relações entre Geografia e cinema a partir da representação dos espaços públicos da cidade no filme. A posição aqui assumida é a de um espectador que interpreta o filme pelo ponto de vista da Geografia. O olhar lançado sobre o cinema, neste trabalho, não é assim desprovido de objetivos e de um instrumental teórico de análise.

O primeiro objetivo geral é ressaltar o traço da Geografia – que configura o papel do espaço nos processos sociais – aplicado a um campo pouco explorado pela disciplina, já que o interesse da geografia pelas imagens do cinema é relativamente recente. O segundo objetivo é contribuir para a valorização do papel do espaço na compreensão da dinâmica da vida pública nas cidades contemporâneas. Acredita-se que os espaços públicos podem ser vistos como “radiografias” que dão visibilidade a certos processos sociais em curso na cidade.

Com esse sentido, foi selecionado o trabalho do cineasta Eric Rohmer, que inicia sua carreira no cinema como crítico particularmente interessado em discutir a temática espacial. Um de seus primeiros artigos intitula-se “Cinema, a arte do espaço” onde são apresentadas suas reflexões a respeito do espaço como produtor de significados no cinema. Mais tarde, Rohmer escreveu uma tese de doutorado sobre a organização espacial em “Fausto”, onde ele constrói um método de análise espacial do filme.

Seu nome tornou-se conhecido, sobretudo, a partir da criação de uma importante revista, *Les Cahiers du Cinema*, que reunia toda uma nova geração. Alguns de seus colaboradores – Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol e o próprio Rohmer – serão também os principais representantes da *Nouvelle Vague* (Nova Onda). Esse movimento do cinema francês, na década de 1960, confere um novo caráter à produção cinematográfica e inaugura o cinema autoral. Bastante inspirados no neo-realismo italiano, cada autor irá, a seu modo, defender um cinema produzido a baixo custo e fortemente relacionado aos cenários urbanos da vida cotidiana.

Grande parte dos filmes de Rohmer é gravada ao ar livre – nas ruas, praças e calçadas das cidades que escolhe. Paris é o seu cenário privilegiado e o filme aqui analisado, *O Signo do Leão* (1959), traduz bem a relação de proximidade que Rohmer estabelece com a cidade – seja através da câmera e de seus enquadramentos, seja pela própria história e pelo modo como ela é contada.

A narrativa constrói-se a partir do percurso de um personagem nos espaços públicos parisienses. Os enquadramentos de alguns lugares símbolos de Paris aproximam o espectador dessa cidade, mas sempre através da perspectiva do personagem central e de sua relação com esse espaço.

Neste trabalho, queremos ressaltar o fato de que a construção de uma narrativa possui quase sempre uma importante dimensão espacial. Essa dimensão espacial diz respeito não apenas ao espaço físico onde a história é representada, mas também ao espaço das ações e ao espaço simbólico que são reflexo e condição da história.

Na Geografia, alguns autores vêm trabalhando com o cinema como reflexo de processos socioespaciais (HARVEY, 2002). Outros identificam, nessa arte, um instrumento didático, rico para o ensino da Geografia (CAMPOS, 2006); outros ainda vêm o cinema, sobretudo, como um meio que carrega valores e concepções sobre a dimensão espacial de uma narrativa, como Oliveira (2005) e Costa (2006).

OS INSTRUMENTOS DE ANÁLISE

O método de interpretação adotado aqui se fundamenta em quatro ferramentas complementares de análise. A primeira diz respeito aos mecanismos mais elementares de que o cinema dispõe para construir significados: são os chamados “códigos cinematográficos”. Dentre eles, ressaltam-se a palavra, o gestual, o figurino, a iluminação e aqueles que aqui mais interessam como o cenário e o enquadramento.

A semiologia de Martine Joly, inspirada em Roland Barthes (JOLY, 1999), analisa a imagem do cinema ou da propaganda como permeada por signos, que transmitem mensagens em função de certos códigos e de um contexto. Na interpretação de *O Signo do Leão*, a palavra, o gestual e o cenário foram utilizados para analisar o espaço representado em sua relação com os personagens e a narrativa.

A segunda ferramenta empregada é retirada da abordagem teórica de Rohmer (2000), que estabelece o papel que o espaço cumpre na significação das ima-

gens do cinema. O autor identifica três tipos de espaço: o pictórico, o arquitetônico e o fílmico.

Sobre o espaço pictórico, afirma que, no cinema, assim como na fotografia, um plano fixo tem a capacidade de transmitir mensagens. Isso dependerá da escolha da câmera que seleciona o quê e como enquadrar. Já o espaço arquitetônico é o das formas concretas do cenário (edifícios, praças etc.) que estão associadas a conteúdos simbólicos. Por último, segundo Rohmer, o espaço fílmico depende da habilidade do cineasta de criar um espaço imaginário na mente do espectador. Ele é fruto da montagem, da relação entre os planos e da composição narrativa total do filme. Assim como ao ler um romance, ao assistir a um filme, elaboramos uma cidade imaginária em nossa mente, assim, os três tipos de espaço são interdependentes tanto na construção do filme pelo diretor, como na sua absorção pelo espectador.

Um terceiro instrumento de análise das imagens foi o conceito de espaço público. São identificadas três dimensões interdependentes nesse conceito: os objetos, as ações e os significados.

O quarto instrumento diz respeito à representação da cidade de Paris. Pode-se afirmar que o trabalho contempla a “Paris das lentes de Rohmer”, uma Paris que habita o imaginário coletivo e, finalmente, uma Paris concreta. Sabemos, no entanto, que esta Paris concreta, que consta nos mapas, pode também ser enquadrada de diferentes maneiras pela câmera e possui íntima relação com a Paris do imaginário. Por isso, procuramos refletir sobre o quanto essas três camadas se reafirmam ou entram em conflito, mas estão sempre em relação.

Há ainda outra relação que participa da construção da imagem da cidade e da representação de Paris no filme. Trata-se da relação entre as esferas da vida pública e privada. Os espaços públicos seriam o lugar por excelência para o exercício do debate coletivo que nutre a cidadania. Os espaços privados garantem a liberdade individual, desde que esta não ultrapasse os limites do interesse coletivo.

Os espaços públicos são configurados em função de determinados propósitos de uso, são alvo de planejamento, de obras de manutenção e de revitalização, são preservados por códigos de conduta e planos de segurança. Seu desenho, arquitetura e mobiliário são elementos estratégicos para a sua gerência pelo poder público. Entretanto, seja para a circulação, o livre encontro de pessoas, o lazer, a festividade ou outras atividades que lhes forem designadas, é

fácil perceber como inúmeras vezes esses espaços escapam dos propósitos que lhes foram atribuídos.

Por isso, pode dizer-se que, além de um espaço material, ele é um terreno investido de uma efetiva vivência social muitas vezes conflituosa que o transforma e o diferencia. Daí, a existência de duas dimensões: uma que é física e outra dada pelas ações.

A terceira dimensão do espaço público é a simbólica. Ela corresponde aos valores que se associam a determinados lugares públicos, valores que são vividos e reconhecidos coletivamente. Assim, o espaço de que estamos falando é material, é preenchido por ações e é dotado de valores. Em uma relação mútua, as ações imprimem significado ao espaço e o espaço imprime significados às ações.

Examinaremos aqui dois atributos que se associam a essas três dimensões dos espaços públicos: a co-presença e a publicidade. A simples co-presença no espaço público é um fator que influencia nosso comportamento. Os propósitos, os desejos e as posições sociais de cada um, que irão marcar nosso modo de estar no espaço público, não são os mesmos e nem sempre serão compatíveis. O segundo atributo chama atenção para o fato de que, nesse espaço compartilhado, podemos simultaneamente ver e sermos vistos. Conferimos visibilidade aos outros e ganhamos visibilidade.

UMA INTERPRETAÇÃO GEOGRÁFICA DO FILME

A narrativa de *O Signo do Leão* é tecida através do percurso espacial do personagem principal sobre o espaço público. A história é a de um músico estrangeiro que vive em um dos bairros de prestígio de Paris, à espera de uma herança. Um dia, após a ilusão de ter-se tornado milionário, depara-se com a realidade de que fora deserdado e, ao mesmo tempo, despejado do seu apartamento. Esse personagem, aos poucos, demonstra uma nova maneira de estar no espaço público, e será acompanhado pelo testemunho da câmera de Rohmer em suas longas caminhadas pelas ruas, praças e esquinas de Paris.

Segundo Rohmer, o cineasta pode criar significação na medida em que confere uma organização espacial rica e rigorosa ao filme. Essa concepção permite mesmo “mapear” a narrativa na busca das relações espaciais que refletem e criam sentidos.

Tecnicamente, um filme é uma seqüência de planos-imagens impressos em celulóide projetados na tela a uma freqüência de vinte e quatro imagens por

segundo, provocando a ilusão de movimento. O uso da imagem do fotograma como ferramenta de análise mostrou-se adequado, sem que se perdesse a construção do espaço fílmico total que surge apenas da montagem. Como coloca Deleuze (1983), o filme é “dividual” na medida em que nele o todo está presente em cada parte, apesar de não se reduzir a elas. Ou seja, cada quadro e cada plano contém em si os fios da teia que se tece horizontalmente no filme.

Foram escolhidos para a análise aqueles fotogramas em que a organização espacial era preponderante na construção da imagem e também aqueles onde o espaço público figura com a intensidade de um personagem. Ao assistir *O Signo do Leão*, compreende-se que o espaço urbano de Paris aparece como, mais do que um simples receptáculo da trama, a condição para que ela aconteça. Devido às proporções do presente artigo, são apresentados apenas três fotogramas, além de um croqui de Paris.

O que demonstra a modificação da relação do personagem principal de *O Signo do Leão* com a cidade de Paris só pode ser compreendido dentro de um trajeto. Na tentativa de estruturar um espaço fílmico – que, já sabemos, se dá em associação com a construção de um espaço pictórico e um espaço arquitetônico – foi elaborado um croqui da cidade de Paris que representa, no traçado da cidade, o percurso de Pierre, personagem central da trama (Croqui 1).

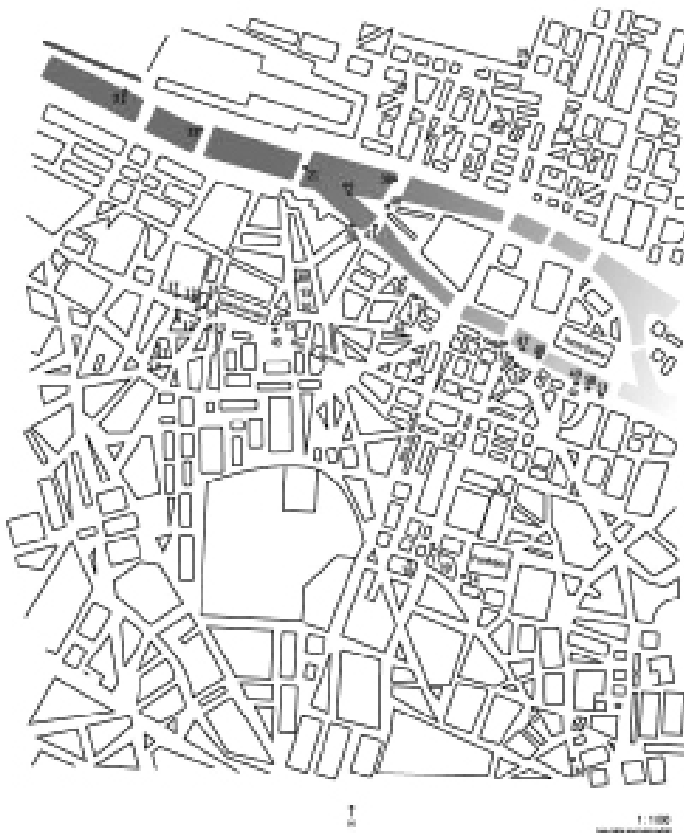
Representa-se um recorte sobre a margem esquerda do rio Sena, já que, nesses locais, estão os marcos do percurso de Pierre. O rio Sena é um desses lugares que polarizam a imagem da cidade de Paris; lugar de encontro ao ar livre e de apreciação das diversas paisagens da cidade. Ele constitui ainda a separação e conexão entre a margem direita, onde se concentra a vida econômica da cidade, e a margem esquerda, que abriga a vida boêmia e intelectual das livrarias, universidades e cafés. Através da legenda, é possível localizar também as imagens selecionadas na análise dos fotogramas que poderão assim ser situadas no trajeto espaço-temporal de Pierre.

O bairro de *Saint-Germain des Prés*, onde mora inicialmente Pierre e seus amigos, consta entre os metros quadrados mais caros da capital parisiense. No início do século XX, era um bairro de pintores, músicos, escritores e filósofos, e de amantes do cinema que se reuniam nos seus *cafés*, *bistrôs* e *brasseries*. Alguns estabelecimentos comerciais, devido à sua clientela de personalidades reconhecidas, ganharam enorme visibilidade e se transformaram hoje em pontos turísticos.

CINQUAS 11 - O itinerário de Pierre ao longo da margem esquerda do Rio Sena

Os pontos identificados do percurso fazem parte de um itinerário principal de filmagem localizada, segundo o plano cronológico do filme.

Esses pontos concentram-se entre os V, VI e VII arrondissements, o que define o recorte da representação. Alguns pontos foram filmados, mas não estão aqui legendados.



LEGENDA

- | | | |
|--|---|---|
| 1- Quai des Grands Augustins (apto. de Pierre) | 21- Pont des Arts | 40- Pont Neuf, sentido sul |
| 2- Pont Alexandre III | 22- Café Flore, Place Saint-Germain | 41- Hôtel Pas de Calais |
| 3- Crédit commercial de France | 23- Metrô, Place Saint-Germain | 42- Quai des Grands Augustins |
| 4- Pont Alexandre III | 24- Metrô Neuilly - banlieue | 43- Pont Neuf |
| 5- Saint-Germain, (apto. da namorada de Pierre) | 25- Av. Charles de Gaulle - banlieue | 44- Parc du Vert Galant (Pierre dorme à luz do dia, pela 2ª vez) [imagem 3] |
| 6- Café Le Royal Saint-Germain [imagem 1] | 26- Pont de Neuilly - banlieue | 45- Esquina Boulevard Saint-Germain e rue Buci |
| 7- Quai des Grands Augustins (apto. de Pierre) | 27- Metrô Pont de Neuilly - margem direita | 46- Place du Petit Pont |
| 8- Montmartre (de carro) | 28- Rue de la Grande Armée - margem direita | 47- Quai de Montbello |
| 9- Quai des Grands Augustins (apto. de Pierre) | 29- Place de l'Étoile - margem direita | 48- Pont au Double |
| 10- Hôtel de Seine (hospedagem de Pierre) | 30- Av. des Champs Élysées (Pierre dorme à luz do dia) | 49- Margem do Sena, entre Pont au Double e Pont de l'Archevêque |
| 11- Place Saint-Germain | 31- Pont de la Concorde - margem direita | 50- Margem do Sena, sob Quai de Montbello |
| 12- Café Le Royal Saint Germain (Pierre acorda na rua) | 32- Quai des Tuileries - margem direita | 51- Margem do Sena, sob Pont de l'Archevêque |
| 13- Hôtel de Seine (hospedagem de Pierre) | 33- Pont du Carroussel | 52- Rue Saint-Julien le Pauvre, próximo ao Quai de Montbello |
| 14- Quai des Grands Augustins, Bouquinistes | 34- Place de Panthéon | 53- Square rue de Viviani, de frente para o Quai de Montbello |
| 15- Mercado rue de Bucci | 35- Rue Lhomond | 54- Café Aux Deux Magôts |
| 16- Hôtel de Seine (hospedagem de Pierre) | 36- Mercado rue Mouffetard | 55- Prédio da rue Bonaparte |
| 17- Panthéon (passagem à pé pela rue Saint-Jaques) | 37- Café Palce Sain-Germain [imagem 2] | 56- Boulevard Saint-Germain |
| 18- Hôtel des Sensilis | 38- Pont Neuf (Pierre dorme e acorda, 2ª noite na rua. Caminha sentido norte) | |
| 19- Panthéon (passagem à pé pela rue Saint-Jaques) | 39- Mercado des Halles - margem direita | |
| 20- Quai de Conti, Bouquinistes | | |

Desde as reformas do barão Haussmann, no século XIX, grande parte das ruelas tidas como insalubres ou perigosas desapareceram. Grandes eixos foram construídos através de alargamentos e ligação de ruas, conectando as estações de trens, as principais praças e os portões da cidade. O antigo pátio da igreja de *Saint-Germain des Près* foi transformado em um dos pontos mais abertos da cidade, no cruzamento do *boulevard Saint-Germain* e da *rue de Rennes*. É nesse quarteirão que se situa a praça *Saint-Germain* e o triângulo formado pelos disputados *Café de Flore*, *Les Aux Deux Magots* e a *Brasserie Lipp*. Esse é o centro em torno do qual gira a história.

Podemos agora passar à análise das imagens. No primeiro fotograma, os personagens estão na praça acima mencionada (Imagem 1). O espaço pictórico desenha a cena de um grupo que se encontra na varanda de um café para beber e fumar, enquanto conversam. A iluminação está bem equilibrada – eles estão à sombra, em um dia de verão, como se espera, ensolarado. O figurino indica a elegância dos personagens, principalmente do personagem principal que veste uma boina e se encontra acompanhado de uma moça. Ele está no centro do quadro e da mesa. Ela indica pelo seu gestual ter a atenção totalmente voltada para ele. É o começo do filme e Pierre está com amigos planejando uma festa em sua casa para comemorar a suposta herança que recebera.



Imagem 1. Encontro no café

Essa imagem também nos remete a esse espaço público que é o da publicidade. Nesse quadro, os três personagens em cena estão sentados em um semicírculo aberto para a calçada. Temos a impressão de que, tão importante quanto a sua companhia mútua, é o fato de poderem ver os eventuais pedestres ou carros que passam na rua e, ao mesmo tempo, serem vistos por eles. Sentar-se na varanda de um café significa estar em um dos lugares de grande visibilidade da cidade.

Não é em qualquer lugar e a qualquer momento que nos sentimos partícipes da cena de uma cidade, ou seja, de sua vida pública, de seus espaços privilegiados. Aqueles que se encontram ali fazem e compõem o movimento da cidade. Esse café, com essa disposição de mesas próximas umas das outras, localizadas ao ar livre, à beira de uma calçada, em uma rua que possui uma localização precisa em um bairro da cidade de Paris, ganha significado a partir das ações que possibilita.

Assim, dessa certa configuração espacial e dessas atitudes, emanam significados, ou melhor, associa-se um jogo espacial, a uma dinâmica de ações e a um sentido. Esses elementos estabelecem uma combinação especial que cria um lugar particular na cidade onde a vida pública se constrói ou se encena.

Essa cena entrará em oposição a um outro quadro em outro momento da narrativa em que Pierre se encontra próximo a um mendigo. Pierre, não mais ao centro, mas no último plano (Imagem 2), deixou de ser agente para ocupar uma posição contemplativa. Do fundo, ele observa a cena pública de homens bem vestidos, sentados na varanda do café, bebendo e comendo, como ele fazia anteriormente. O cenário é similar: trata-se de um café, com uma mesma disposição de mesas sobre a calçada. A luz, entretanto, é noturna e o enquadramento abrange não apenas o centro da cena. Essas pessoas divertem-se com o que está ocorrendo no centro da imagem. Vemos um garçom que põe um mendigo para fora do estabelecimento com um jato de água.

A imagem, além de remeter à publicidade descrita acima, coloca em evidência esse espaço onde podemos simultaneamente ver e sermos vistos. Dependendo das circunstâncias, é como se estivéssemos no palco ou na platéia, desempenhando o papel de ator ou de espectador. A postura de Pierre é aí completamente outra em relação ao primeiro fotograma. Suas roupas estão sujas e amassadas, suas costas estão curvadas e os braços estão apoiados nas pernas, demonstrando seu cansaço. Esses elementos indicam o seu afastamento – ele agora observa – como um espectador passivo.

O centro da ação também mudou: o mendigo, o garçom e os clientes no café. Como revela a cena, em certos espaços públicos, nem todos estão igualmente inseridos, nem todo comportamento é bem aceito. Se, por um lado, ali as diferenças podem ser publicamente assinaladas, por outro, ali também aparece o conflito dos interesses. Os espaços públicos se constituem em um lugar de convívio e de conflito. O mendigo subvertia algumas regras e dava visibilidade ao fato de que nem todos os cidadãos têm igual possibilidade de acesso àquele lugar. De acordo com Mitchell (1995), apesar de os moradores de rua estarem no espaço público, eles raramente são considerados como parte do público. Pedir esmolas seria um comportamento que perturba o público, pois evidencia que ele se funda sobre uma contradição: o exercício da liberdade e da igualdade quando a igualdade e a liberdade nem sempre existem.



Imagem 2. Público indesejado

O próximo fotograma é importante, pois o movimento da câmera induz o deslocamento do olhar para outra escala da cidade (Imagem 3). O espaço pictórico é majoritariamente definido pela calçada e por uma linha diagonal da margem do rio Sena. Nota-se, no centro da imagem, a personagem principal caminhando. Logo em seguida, o olhar é dirigido para o primeiro plano. À direita, há o corpo de um homem dormindo em cima de folhas de jornal.

A imagem nos traz algo que se situa na própria essência do espaço público. A relação entre uma esfera pública e uma esfera privada. Há uma atitude inapropriada que se lê imediatamente na imagem: dormir em plena calçada. Percebe-se que é como se fosse alguém que estivesse fora do lugar. Há uma incompatibilidade entre a ação e o lugar onde ela se dá.



Imagem 3. Um homem dorme na calçada

Práticas espaciais como o uso da rua para dormir, cozinhar ou desempenhar quaisquer atividades do âmbito doméstico ferem o caráter público do espaço. Essa incompatibilidade entre a ação e o lugar, onde ela se dá, estabelece uma oposição de interesses e desigualdade de condições no espaço público. Ou seja, tal comportamento inapropriado dá visibilidade a um conflito de interesses.

Cresswell (1996) acredita que, quando uma ação fere tais associações esperadas entre o comportamento e o lugar onde ele acontece, ela ganha um tipo de visibilidade especial: aparece como ação fora do lugar. Tal classificação reduz a apreensão de um fenômeno que pode assinalar conflitos e contradições de uma complexidade que ultrapassa o simples desejo de aceitação ou não aceitação de um comportamento no espaço ou de uma marca indesejada na paisagem (SANTOS, 2005).

A imagem acima permite trabalhar uma segunda idéia. Se, na escala adotada anteriormente, do plano de conjunto, a cena de alguém que dorme no canto

da calçada pode passar despercebida, em uma escala maior (de uma praça, rua ou calçada) somos levados a observar de outra forma esse fato. Aí, Pierre ainda se encontra distante dessa situação, mas já somos capazes de percebê-la. Pierre e essa pessoa que dorme na rua se inserem no mesmo quadro.

Castro (2000), ao tratar o problema da escala, afirma que o que é visível no fenômeno, possibilitando a sua análise e explicação, depende da escala de observação. Segundo ela, a realidade é sempre apreendida por representação e a escala é uma forma de dar-lhe uma figuração. Assim, a escala seria um ponto de vista que modifica a percepção da natureza do espaço em questão. Nessa imagem, em oposição à grande cidade, somos levados a conhecer outra dimensão desse espaço urbano.

Aqui duas idéias são ressaltadas. Primeiramente, a escolha do ângulo de percepção da cidade é um recorte que estabelece um ponto de vista, conferindo visibilidade a um fenômeno que, em outro recorte, não teria a mesma visibilidade. Essa visão nos traz mais clareza sobre a idéia de que a estruturação espacial confere significados à narrativa, já que cada escala possui uma estruturação espacial que lhe é pertinente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, procura-se mostrar como uma determinada leitura sobre um filme pode colocar o espaço como produtor de significados, ao invés de um dado passivo. Através das ferramentas de interpretação escolhidas, as imagens podem se transformar em fontes de reflexão sobre o papel ativo do espaço e da geografia na construção e veiculação de sentidos e compreensões.

Pode-se dizer que o espaço público exhibe o grau de democracia que uma sociedade busca e é o local fundamental onde essa imagem de democracia pode ser afirmada ou contestada por ações. Compreender essa importância da dimensão espacial da cidadania nas sociedades contemporâneas exige dois esforços simultâneos: questionar como esse modelo de cidadania se constrói em discursos, seja através de palavras ou imagens, e atuar de maneira crítica na construção desse espaço.

A visão de Rohmer sobre o cinema não é a de reproduzir, mas sim de representar, de recriar a vida. Tudo indica que, para ele, a vida jamais está dissociada do lugar onde ela acontece. O cinema é um meio rico de análise para a Geografia, na medida em que utiliza o espaço para a construção de uma narrativa. No filme *O Signo do Leão*, a narrativa se constrói no e através do espaço.

A Geografia, que introduz novos pontos de vista ao lançar seu olhar para o campo das imagens do cinema, e o cinema, elaborado como instrumento para trazer novas formas de olhar, oferecem ricas possibilidades de diálogo. A relação que a Geografia procura estabelecer entre os fenômenos está presente não apenas nas nossas atitudes cotidianas, na vida pública de uma cidade, no nosso imaginário urbano, como também na imaginação de um cineasta e nas imagens de um filme.

O que o movimento das imagens nos ensina é que, quando muda a composição de uma cena ou o ponto de vista, muda o lugar em foco, a natureza dos eventos tende a se alterar e a sua geografia também. Vimos, em *O Signo de Leão*, que certos lugares de Paris constituem imagens que estruturam o espaço da cidade. Quando os padrões de comportamento desses tipos de lugares mudam, a dinâmica desse espaço pode estar sendo questionada e a própria imagem da cidade pode estar sendo alterada.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. *GEOgraphia*, Niterói, v. 2, n. 3, p. 69-88, jan/jun, 2000.
- CAMPOS, Rui Ribeiro. Cinema, Geografia e Sala de Aula. *Estudos Geográficos*, Rio Claro, v. 4, n. 1, p. 01-22, julho, 2006. Disponível em: <<http://cecemca.rc.unesp.br/ojs/index.php/estgeol/article/viewFile/216/177>>. Acesso em: 22 ago. 2008.
- CASTRO, Iná Elias de. O problema da escala. In: CASATRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Geografia: Conceitos e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. P. 117-140.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. As paisagens urbanas e o imaginário fílmico. In: VALENÇA, Márcio Moraes; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). *Espaço, Cultura e Representação*. Natal: EdUFRN, 2006. P. 81-96.
- CRESSWELL, Tim. *Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. *A Condição Urbana: Ensaios de Geopolítica da Cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- HARVEY, David. O tempo e o espaço no cinema pós-moderno. In: _____. *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002 [1989]. P. 277-289.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papirus Editor, 1999.

MITCHELL, Don. The End of Public space? People's park, definitions of the Public and Democracy. *Annals of the Association of American Geographers*, Oxford, v. 85, n. p. 108-133, jan/mar, 1995.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. O que seriam as geografias de cinema? *A Tela e o Texto*, Belo Horizonte, n. 2, 2005. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaotexto/revistatxt2/wenceslao.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2006.

O SIGNO DO LEÃO [Le signe du Lion]. Direção de Eric Rohmer. Produção de Clauue Chabrol. França: Ajym Films, 1959. Longa (103 min.).

ROHMER, Eric. Entretien avec Eric Rohmer, L'ancien et le nouveau. In: *La Politique des auteurs*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1965.

_____. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Petite bibliothèque Cahiers du Cinema, 2000.

SANTOS, Alice Nataraja. Encenação Pública da Vida Privada: Entrando nos bastidores do espaço público. ENCONTRO NACIONAL DA ANPEGE, 6., 2005, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: UFC, 2005.

Recebido em: 27/01/2008

Aceito em: 17/04/2008

IMAGENS PÚBLICAS DA DESORDEM NO RIO DE JANEIRO: UMA NOVA ORDEM OU O “RIDÍCULO DE PASCAL”?

INÁ ELIAS DE CASTRO

Departamento de Geografia
Universidade Federal do Rio de Janeiro
inacastro@uol.com.br

ATAÍDE TEIXEIRA

Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Política e Território
Universidade Federal do Rio de Janeiro
ataidejuniori@yahoo.com.br

RESUMO

A questão central deste trabalho é: a desordem resulta da desobediência à ordem ou se projeta como uma imagem de uma nova ordem que toma a representação legal como anacrônica? São essas duas possibilidades de respostas e o seu significado para a sociedade e o espaço urbano carioca que o trabalho apresenta e discute.

PALAVRAS-CHAVE: Rio de Janeiro. Espaços públicos. Informalidade.

RÉSUMÉ

La question centrale de ce travail est : le désordre résulte-t-il de la désobéissance à l'ordre ou se projette-t-il comme l'image d'un nouvel ordre qui prend la représentation légale comme anachronique ? Ce sont les évidences de ces deux possibilités de réponses et leur signification pour la société et l'espace urbain *carioca* que ce travail présente et discute.

MOTS-CLÉS : Rio de Janeiro. Espaces publics. Illégalité.

ABSTRACT

The central question of this paper is: does the disorder come as a result of the disobedience towards the order or is it an image of a new order that takes the legal representation as anachronic? This paper presents and discusses the evi-

dences facing both possibilities of answers and implications as they relate to urban society and space in Rio de Janeiro.

KEY WORDS: Rio de Janeiro. Public spaces. Informality.

Este texto propõe uma discussão sobre as imagens que emergem dos conflitos nos usos dos espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro. Imagens públicas contraditórias opõem os defensores da aplicação das normas vigentes para a utilização desses espaços e aqueles que consideram que essas normas não mais são capazes de responder às reais condições de boa parte dos habitantes da cidade, nem de regular as demandas do complexo tecido social e espacial carioca. O debate é interessante mais pelo que nele está subsumido do que pelo que ele exhibe. A questão da norma e sua aplicação nas modernas sociedades contratuais é, à primeira vista, simples: a lei deve ser cumprida. Paralelamente, leis mudam para acompanhar as mudanças dos costumes e sempre há conflitos nessas mudanças, quando beneficiários da antiga e da nova ordem se enfrentam. Porém, é preciso deixar claro o ponto de partida conceitual deste trabalho: a idéia de uma nova ordem supõe sempre novas regulações, nunca a sua negação ou ausência, e a utopia da total liberdade individual de ação é, na vida coletiva, apenas uma utopia nunca alcançada por nenhuma sociedade conhecida, nem tampouco resolvida no plano intelectual.

O objeto deste trabalho é o debate suscitado na cidade do Rio de Janeiro pela recente campanha, veiculada na mídia carioca, intitulada “*Illegal. E daí?*” e a instalação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Câmara dos Vereadores sobre a “desordem urbana” (as aspás indicam a falta de consenso sobre o tema). A frase é atribuída ao Prefeito César Maia quando das críticas sobre as ilegalidades cometidas no uso dos espaços públicos da cidade. Essa ilegalidade foi o alvo principal da Comissão Parlamentar de Inquérito, criada pelos partidos de oposição em 2007 e presidida pela vereadora Aspásia Camargo. A questão que parece estar subsumida nos debates é: a desordem resulta apenas da desobediência à ordem ou se projeta, cada vez mais, como uma imagem de uma nova ordem que toma a representação legal como anacrônica, no sentido mesmo daquilo que está em desacordo com os usos e costumes de uma época? São as evidências dessas duas possibilidades de respostas e o seu significado para a sociedade e o espaço urbano carioca que queremos aqui apresentar e discutir.

O “ridículo de Pascal” do título é tomado de André Comte-Sponville (2005) que propõe uma grade de leitura das ordens de Pascal para analisar os paradoxos dos discursos sociopolíticos contemporâneos que, como se verá no final deste texto, ajudam a revelar algo mais do que apenas as leis e o cumprimento ou a desobediência a elas.

Como ponto de partida geográfico, recuperamos as proposições da epistemologia do espaço habitado de Augustin Berque (1984, 1990). Para ele, habitar um espaço significa modificá-lo em profundidade. Nesse sentido, a relação habitado/habitante revela uma espacialidade típica dos atores que se caracteriza por uma forte interatividade entre estes e o espaço no qual eles evoluem, uma vez que não é possível habitar um espaço inabitável. O caráter mais geral e multidimensional do termo habitar rejeita restringir o habitar ao espaço privado, pois este vai mais além da casa e permite colocar o espaço e seus atores sobre o mesmo plano de legitimidade epistemológica (BERQUE, 1990). Assim, a habitabilidade dos lugares, especialmente dos espaços públicos, implica a questão do habitar que vai além de uma moral do cada-na-sua-casa-de-uma-vez-por-todas para uma ética do espaço, na qual é fundamental habitar o mundo sem torná-lo inabitável para todos os outros e para si mesmo.

As duas perspectivas apontadas acima – da lei e seus limites e das condições do habitar – estão contidas na relação mais geral entre o espaço e a política, fundamental para compreender tanto a concretude do espaço urbano e as ações sobre ele como as imagens construídas pelos atores sociais a partir dele. O espaço materializa o fazer social e os conflitos de interesses decorrentes dessa ação. Na cidade, esse conflito pode ser “lido” na paisagem. Nesse sentido, é na relação entre a lei, que torna uma ordem impositiva, e os interesses contrariados por suas imposições que emergem os conflitos, esperados em sociedades dotadas de instituições políticas democráticas.

Nos limites da discussão aqui proposta, foi feita uma seleção restrita de textos considerados representativos das imagens públicas produzidas pelos atores políticos e pela reflexão acadêmica no Rio de Janeiro. Mais do que uma preocupação em esgotar as fontes, optou-se por textos que expressam aquelas imagens mais evidentes e aceitas para fazer uma discussão geral sobre o modo de pensar a metrópole carioca e as possíveis implicações deste pensar para a ação. O texto está dividido em três partes: na primeira, são extraídas

as imagens públicas contidas nos textos políticos e acadêmicos escolhidos; na segunda, fazemos uma análise crítica dos seus conteúdos explícitos e implícitos; e na terceira, são feitas as considerações finais tendo como base as “ordens de Pascal” do título.

IMAGENS PÚBLICAS DA CIDADE E SEUS DISCURSOS

Tomando como ponto de partida que qualquer imagem é uma representação analógica de um ser ou de uma coisa e também a representação mental de um ser imaginário, um princípio ou uma abstração, estabelecemos como suposição a afirmação de Lynch (1999, p. 53) de que “parece haver uma imagem pública de qualquer cidade que é a sobreposição de muitas imagens individuais. Ou talvez exista uma série de imagens públicas, cada qual criada por um número significativo de cidadãos”.

Nesse sentido, imagens públicas são estabelecidas por diferentes tipos de “publicidades”, ou seja, daquilo que se dá a ver e que se torna visível para quem se propõe a ver e a construir para si mesmo uma representação (CASTRO, 2004). É nessa perspectiva que abordamos aqui o problema da chamada “desordem urbana”, em pauta na esfera política municipal do Rio de Janeiro. A idéia de desordem está contida nas críticas à expansão das favelas, à invasão das calçadas e de outros logradouros públicos pelo comércio ambulante, pelas mesas e cadeiras de bares e de restaurantes, à circulação de vans não licenciadas para transporte de passageiros, além da população de rua, que ocupa calçadas, praças e jardins.

Esses problemas têm suscitado debates na Câmara de Vereadores e na mídia, com repercussões diretas ou indiretas na produção intelectual. A questão parece simples e trivial. A idéia de uma ordem urbana remete à existência de códigos legais estabelecidos sobre a urbanidade e sobre as maneiras adequadas de utilizar o espaço público urbano, que é, acima de tudo, um espaço social (BERDOULAY, GOMES e LOLIVE, 2004). As ações que os contrariam estão contidas na expressão “desordem urbana”. A desordem é, portanto, definida pelo oposto à ordem, ou seja, pela desobediência. Há, assim, para a cidade, duas imagens opostas e, em tese, em conflito: aquela que se constrói em analogia com as representações de um espaço da ordem e a que é representada como a sua negação, isto é, a desordem. Porém, a simplicidade é apenas aparente.

A discussão que se segue se fundamenta em dois tipos de discursos que revelam as duas imagens da cidade explicitadas acima. Um, que chamamos de político, foi obtido nas falas e plataformas eleitorais de representantes da cidade, os seus vereadores. O outro, que chamamos de intelectual, foi extraído em textos acadêmicos que abordam o mesmo tema. A seleção dessas duas fontes não é trivial, ao contrário, elas revelam duas dimensões importantes de valores e representações sociais e produzem imagens públicas, referidas acima, que tanto são resultados como podem orientar ações concretas. Para a análise, a escolha dos vereadores é evidente. Eles constituem um corpo político que expressa a gama variada de interesses fundamentados no espaço e na sociedade. Como eles são eleitos e buscam reeleger-se, suas opiniões tendem a agregar-se àquelas das maiorias. A academia, por sua vez, tende a ser a expressão de correntes de pensamento ancoradas em matrizes intelectuais que ambicionam desvendar o devir das sociedades e colaborar na definição dos meios de alcançá-lo. Ambos, portanto, têm a realidade como base das suas representações e afetam, direta ou indiretamente, essa mesma realidade.

A premissa aqui é que o espaço possui uma dupla qualidade: ele consubstancia processos, ou seja, concretiza-os em formas e, assim fazendo, impõe-se e alonga-os no tempo, o que garante a sua permanência para além de um tempo desejado. É nessa perspectiva que o debate atual sobre o Rio de Janeiro supõe, de um lado, a ilegalidade como fundamento dos problemas identificados nos espaços públicos, uma vez que a ocupação deles deve ser regida por normas legais, as únicas que garantem a isonomia no acesso a eles; por outro, a construção de uma nova ordem que dá lugar e visibilidade aos excluídos da ordem a ser superada (CASTRO, 2005).

Na realidade, o espaço urbano pode ser visto como uma vitrine do fato social, no sentido de que habitar e circular modifica em profundidade tanto o espaço como as representações que dele são feitas. Assim, as condições estabelecidas pelas normas, formais ou informais, de uso do espaço e a gama variada de interesses que permeiam as relações sociais, e os modos como estas se organizam, adquirem significado na relação espaço habitado/habitante. A dualidade entre carências socioeconômicas de variados tipos e direitos da cidadania fundados na lei alimenta a polêmica e revela um jogo de espelhos em que, para cada imagem, há a possibilidade do seu reverso. É através desse jogo que a questão objeto deste artigo será aqui tratada.

IMAGENS POLÍTICAS

A Câmara Municipal é o espaço político institucional por excelência da escala municipal no país. Na metrópole carioca, os debates e as posições assumidas pelos vereadores, representantes eleitos, são aqui tomados como indicadores das imagens públicas sobre o espaço da cidade. Há que chamar atenção para a particularidade das informações extraídas da documentação disponibilizada pelos edis: a voz da oposição, como é do seu papel, destaca os problemas enquanto a situação mostra as soluções. Porém, para os limites dessa discussão, ambas são reveladoras da questão central que nos interessa, ou seja, a relação ordem/desordem e as imagens da sociedade e do espaço urbano carioca subsumidas nas formulações do pensamento e na ação sobre ambos.

A CPI da “desordem urbana”, que concluiu seus trabalhos em dezembro de 2007 (CAMARGO et al, 2008), conduzida pela oposição ao atual prefeito, teve o sugestivo subtítulo de “*O espaço público na Cidade do Rio de Janeiro: civilidade ou barbárie?*”. O relatório de 256 páginas traz um amplo levantamento dos problemas da cidade e explicita que a desordem urbana é, na realidade, uma expressão das lacunas do que na literatura acadêmica é chamado de governança e *accountability*, ou seja, a insuficiência de ambas. A desordem, portanto, decorre fundamentalmente da incapacidade de os poderes públicos manterem a ordem. A ordem é, pois, uma questão de vontade política e de eficiência administrativa.

A opinião de alguns vereadores, cujos sítios na internet são indicados no final, ilustra bem a questão. No campo da oposição, um representante especialmente empenhado em combater a “desordem urbana” fez inspeções nas áreas consideradas críticas e constatou “uma total ausência do poder público”. Outro representante lamenta que a cidade esteja abandonada: “O número de mesas e cadeiras espalhadas pelas calçadas do Rio de Janeiro é absurdo, assim como os estacionamentos irregulares, e a CPI da ‘desordem urbana’ está aí para comprovar o quanto é importante esta questão para a população...”. No campo da situação, o chefe de gabinete de uma Subprefeitura da cidade afirma que a meta de restabelecimento da ordem urbana na Zona Oeste, região que mais cresce na cidade, foi alcançada: “as invasões foram coibidas e o comércio irregular que tomava conta das ruas, calçadas e praças sofreu constante fiscalização”.

A desordem é denunciada pela oposição como incompetência dos poderes públicos e a ordem é anunciada pela situação, como o cumprimento dos códigos legais que regem a ocupação do espaço na cidade; ambos coerentes com o papel político que desempenham na casa legislativa municipal.

Porém, há ainda, nessa casa legislativa, uma outra corrente de opinião que chama a atenção sobre o problema específico dos “moradores de rua”, definidos como “adultos e menores que ocupam os espaços públicos. A maioria dispõe de um endereço e a presença nesses espaços não é permanente” (SANTOS, 2004, p. 28). A imagem que essa corrente expressa vai além do binômio ordem-desordem, embora reafirme a insuficiência da ação do poder público, não para manter a ordem, mas para as políticas sociais. Para um vereador,

a questão da população em situação de rua não pode ser tratada por nós, moradores da cidade do Rio de Janeiro, como um incômodo, pois a rua nunca pode ser considerada um local adequado para adultos e, principalmente, para as crianças. Desemprego, recessão, violência doméstica, baixos salários, dependência química (álcool e drogas) causam o aumento da população de rua [...]. A mesma perspectiva se encontra na discussão sobre as construções nas encostas.

A ocupação dos morros do Rio não é recente [...], é preciso uma política que, ao mesmo tempo que impeça novas construções, viabilize o deslocamento de moradores em áreas de risco. O enfrentamento da questão dos loteamentos clandestinos requer a elaboração de uma política habitacional capaz de induzir a ocupação planejada de áreas urbanas, considerando-se as demandas por saúde, educação, transporte e saneamento básico.

Portanto, ao contrário da posição anterior, a questão vai além da lei e sugere que é para o problema da pobreza e suas conseqüências que a discussão deve se voltar. A imagem da desordem, mais que um produto do não cumprimento de normas é, na realidade, a imagem da exclusão, e como tal deve ser percebida e tratada.

IMAGENS INTELECTUAIS

A abordagem do tema na perspectiva dos conteúdos dos textos no campo das ciências humanas permite avançar um pouco mais nas evidências de que, no caso específico da expansão das favelas na cidade, a questão não está limitada a um problema de aplicação ou não da lei, mas da sua adequação às condições sociais reais. Uma análise representativa dessa vertente é a de Gonçalves (2006) que, na perspectiva do sistema jurídico, aponta a expansão das favelas na paisagem urbana do Rio de Janeiro como decorrência do elitismo da legisla-

ção urbana, o que a torna irreal e tem mantido uma grande parte da população fora do circuito formal de moradia. Para o autor, é necessário uma releitura do direito através de uma dialética sociopolítica para compreender melhor como a realidade social constrói o direito. O texto analisa a evolução da legislação sobre o acesso ao solo urbano e, com recurso a Lefebvre e Bourdieu, o autor chama a atenção para o modo como o direito expressa um discurso dinâmico que manifesta, de maneira condensada, as relações sociais no seio das quais as relações de poder são determinantes, não se limitando a uma função normativa e de organização das estruturas políticas.

O autor indica, portanto, que, apesar da tolerância, a força simbólica do discurso jurídico estabelece no país uma lógica de segregação e de estigmatização das favelas, cujo desenvolvimento é, apenas na aparência, espontâneo e desordenado, mas, na realidade, obedece a estratégias socioeconômicas muito claras dos favelados. Citando Carlos Nelson Ferreira dos Santos (2002), que defendia a desordem [como] uma ordem que [apenas] exige uma leitura mais atenta, uma vez que a liberdade de poder construir um segundo andar sobre a casa já existente para alugá-lo ou cedê-lo a um membro da família garantia o equilíbrio do orçamento familiar. As mudanças na legislação que asseguraram as primeiras iniciativas de urbanização reconheciam as favelas como parte integrante da cidade e de “chagas urbanas” elas se tornaram a vitrine das políticas sociais (CARVALHO apud GOIRAND, 2000, p. 70). Nesse sentido, o novo paradigma jurídico urbanístico de 1988 tem assegurado o acesso à moradia e à cidade a uma população historicamente excluída.

O trabalho acima é bastante representativo de uma das vertentes do debate sobre a nova legalidade que a questão da favela no Rio de Janeiro suscita. Não se trata de desordem urbanística, mas da busca de uma ordem jurídica que se propõe mais justa e inclusiva, respaldada pela nova Constituição que retirou toda alusão generalizante à ilegalidade das favelas, proibiu toda política de remoção e determinou a transformação das favelas em bairros para integrá-las ao resto da cidade. Ao buscar respaldo na referência de José Murilo de Carvalho que, no contexto das desordens e mudanças no horizonte da transição para a república, levantou a questão do dilema entre conviver com “a desordem, ou com uma ordem distinta da prevista” Gonçalves (apud CARVALHO, 2004, p. 159) reforça o alinhamento das argumentações do autor em favor da existência

de uma nova ordem no horizonte urbanístico e social que precisa ser reconhecida pela sociedade e pelos poderes públicos.

O autor aborda ainda o problema das atividades comerciais desempenhadas em vias públicas do município do Rio de Janeiro. O pano de fundo da análise permanece focado no direito e nas dificuldades econômicas e altos índices de desemprego como determinantes do aumento do comércio informal como atividade de sobrevivência. No entanto, o texto ressalva que também o “camelô”, ou seja, o ambulante que exerce atividades de comércio ou de prestação de alguns serviços em logradouros públicos, está sujeito à disciplina jurídico-normativa no sentido de que a utilização especial do espaço público por particulares seja compatibilizada com os interesses gerais da coletividade. No entanto, o baixo grau de identidade entre a conduta prescrita e o comportamento social apontado é justificado, seja pela sofisticação das normas e pelo excesso de burocracia para a regularização das atividades, seja pela forma de atuação das entidades fiscalizadoras perante a complexidade social das atividades econômicas em vias públicas – ou seja, novamente a inadequação das normas frente ao problema da pobreza.

No caso particular da favela, que tem merecido mais atenção dos cientistas sociais, a ambivalência é evidente. De espaço da exclusão jurídica, ela se tornou também atração turística. Freire-Medeiros (2006, p. 05) mostra como a favela é “elaborada e vendida nas premissas dos *reality tours*: ao mesmo tempo em que permite engajamento altruísta e politicamente correto diante da paisagem social, motiva um sentimento de aventura e de deslumbramento diante da paisagem física”. A autora mostra ainda que a glamourização da favela transcendeu as fronteiras nacionais e chegou a

Paris, Londres e Glasgow com o Favela Chic, um club decorado em estilo eclético, que serve comida brasileira enquanto toca música latina. Quando perguntado ‘por que Favela Chic’, o principal responsável pelo empreendimento respondeu: ‘A gente começou a fazer o Favela Chic com a intenção de mostrar realmente o que é favela... A intenção é melhorar a situação, entendeu? É mostrar que favela tem valor, que não é mais vergonhoso falar de favela. Favela é luxo, favela é chic!’ (FREIRE-MEDEIROS, 2006, p. 07).

No campo da Geografia, Valverde (2007) analisa a desordem do Largo da Carioca na perspectiva do conceito de heterotopia formulado por Foucault e vai mais longe. Para ele, as dificuldades de fazer valer as normas de civilidade nesse espaço público da cidade revela bem mais do que um problema de inadequação

da lei ou da sua não aplicação, mas o horizonte de mudanças importantes nas relações de forças nos espaços até então regidos pela racionalidade da modernidade ocidental, mas que cada vez mais expressam a força da liberdade de ação das vontades individuais que se superpõem às normas, que por princípio são coletivas. A imagem do espaço urbano produzida aqui não é aquela que emerge de uma nova ordem, necessária para atender aos pobres, mas de uma outra ordem que recusa os limites da liberdade individual em nome da coletiva. Trata-se da fábula de Mandeville às avessas. Ou seja, as virtudes individuais prenunciam o inferno coletivo.

Finalmente, Gomes (2002) esclarece de modo muito bem fundamentado analiticamente, que não há qualquer incompatibilidade entre o espaço da norma, que ele chama de nomoespaço, e aquele dos diferentes ethos identitários, que ele chama de genoespço. Na realidade, a possibilidade de estabelecer normas coletivas de uso e de acesso aos espaços torna-os, por definição, mais iguais e mais disponíveis à fruição individual. Para além dessas possibilidades, o que existe é a tirania ou a barbárie.

AS IMAGENS PÚBLICAS E OS “DIREITOS” DOS POBRES

Voltando à questão central desta discussão, lembramos que duas características essenciais da crise atual do espaço no Rio de Janeiro são: a ilegalidade e a informalidade. O slogan corrente hoje nos gestores do espaço da cidade “*Illegal, e daí?*” legitima a favela como o espaço da informalidade e os espaços públicos como vitrines inexoráveis da exclusão social. Tanto a favela como a informalidade das atividades que ocupam os espaços públicos no Rio de Janeiro conferem visibilidade à desigualdade social e sugerem que a sua aceitação é inevitável. A maior parte das referências à questão vai ao encontro do que pode ser considerado uma solidariedade com a pobreza, seja no campo da política, seja no campo intelectual. Nessa primeira leitura, encontram-se tanto as facilidades propiciadas por um viés paternalista como aquelas de sentido mais solidário com as camadas despossuídas. No entanto, paradoxalmente, a informalidade aponta outras questões como a negação das normas do contrato social, a ausência de formação de um espaço público, o esvaziamento da condição de constituição de um espaço político e, paralelamente, a sua valorização como um espaço eleitoral que serve muito mais ao que é arcaico na política como o clientelismo e o paternalismo do que à competição democrática para ampliação dos direitos da cidadania.

Esse paradoxo revela muito mais do que ser mais ou menos solidário, estar mais ou menos alinhado aos vieses políticos progressistas e inclusivos e os resultados práticos podem ser bastante perversos. Há, na realidade apontada nos textos, uma incapacidade das instituições públicas de gestão em oferecer políticas públicas distributivas, o que enfraquece a capacidade de controle legal sobre o espaço coletivo, concorrendo para a eliminação dos espaços públicos e para o esvaziamento da cidadania, com agravantes na crise da democracia representativa. É preciso indicar aqui que políticas públicas voltadas para a construção de um *habitat* social digno – como habitação, saneamento, transportes públicos são fortemente distribuidoras de renda. É a partir dessa premissa que se propõe tentar compreender a falácia das imagens em defesa da informalidade e da ilegalidade e seu efeito perverso no contexto mais amplo das dificuldades para a distribuição de renda no país.

O debate atual sobre a expansão das favelas e a informalidade dos seus espaços no Rio de Janeiro pode nos dar algumas lições. A primeira é que, nas condições sociais do habitar na favela, a gestão permissiva dos terrenos urbanos que conduz à sua expansão, em área ocupada e em número de moradores, não configura política distributiva. A segunda, o slogan “*Illegal, e daí?*”, que aponta para o beneplácito dos gestores frente à precarização das condições de parcela importante da população, na realidade, atesta tanto uma não política habitacional e urbana, como uma perversa estratégia de formação de distritos eleitorais. A terceira revela que a informalidade, associada à tradição de concessões e privilégios do setor público ao setor privado, reproduz os mesmos mecanismos da concentração do setor formal. A última, mais cruel, permite perceber que a ilusão do sucesso das estratégias de acesso à moradia oferecida aos moradores das favelas, habitantes de um habitat social que os confina a condições precárias de vida, e os termos maniqueístas do debate que opõe a injustiça da remoção e a justiça do direito à favela, impedem o verdadeiro debate sobre o problema mais profundo da reprodução das desigualdades – inclusive dentro das favelas – e a identificação dos entraves institucionais às políticas distributivas no país e ao acesso mais igualitário aos direitos da cidadania.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crise atual do Rio de Janeiro – insegurança, encolhimento dos espaços públicos, intensificação da informalidade – talvez nos ajude a identificar a com-

plexa trama de significados das estratégias dos atores sociais, o ardil de alguns atores políticos e os estratagemas de atores econômicos. As conseqüências, sob a ótica da formalidade como o ideal da ordem, são percebidas como nefastas para todos e desmentem o princípio da fábula de Mandeville sobre o vício individual como base para a virtude coletiva. No entanto, elas são também avaliadas como condições inescapáveis do processo democrático em ambientes de forte exclusão social. Ou seja, a desordem é a conseqüência mais imediata da exclusão social e o espaço urbano é o emissor das imagens de uma nova realidade que se impõe sobre uma ordem anacrônica.

No espaço urbano que emerge das imagens produzidas no debate sobre o formal e o informal, existem ganhadores e perdedores. Os primeiros, políticos populistas e administradores públicos ineficientes, são aqueles que produzem a ilusão dos ganhos privados para reduzir as demandas coletivas (CASTRO, 2002); os perdedores, por sua vez, são os pobres aos quais o direito à favela, com tudo que isso significa, e ao trabalho informal nos logradouros públicos é o troféu que lhes é oferecido como estímulo à participação democrática e ao reconhecimento dos seus direitos de cidadãos. Parece pouco, é pouco.

Para concluir, recorreremos ao provocativo modelo de análise desses debates, que não se circunscrevem apenas ao Rio de Janeiro, sugerido pelo filósofo francês contemporâneo André Comte-Sponville (2005), com base nos limites e nas distinções das ordens de Pascal. Cada ordem corresponde a um conjunto homogêneo e autônomo regido por leis, alinhado a certo modelo, de que deriva sua independência em relação a uma ou a várias ordens e que pode ser muito útil para nossas análises em Geografia.

Em sua argumentação, ele adapta as ordens pascalinas que devem ser sempre limitadas em sua ação de fora, ou seja, pela ordem superior. Nesse sentido, a ordem um, a tecnocientífica, é a ordem da economia, da ciência e da técnica; é estruturada internamente pela oposição entre o possível e o impossível. O possível pode ser assustador e voltar-se contra a própria humanidade, o que torna obrigatório limitar essa ordem, o que é feito pela ordem dois, a jurídico-política, estruturada internamente pela oposição entre o legal e o ilegal. Concretamente, a lei, o Estado, é o que define o limite da ordem um. O que limita do exterior essa ordem (dois) é a ordem três, a ordem moral, estruturada internamente pela oposição entre o bem e o mal, entre o dever e o interdito, pois o conjunto do que é moralmente aceito é mais restrito do que o que é juridicamente cogitável, já que

a lei não impede o mal. Há, pois, que limitar o escopo de ação tanto do “canalha legalista”, aquele que causa danos a outros e à coletividade sem deixar de cumprir as leis, como da razão coletiva, do povo que tem direito a fazer tudo, e evitar o espectro da tirania da maioria, da qual o nazismo é um bom exemplo. A ordem três, no entanto, não precisa ser limitada, mas completada pela ordem quatro, a da ética, estruturada internamente pelos três amores (no caso, princípios de adesão e coerência): amor à verdade, amor à humanidade (ao próximo), à liberdade.

Como nenhuma ordem é suficiente, há necessidade das quatro ordens em interdependência e em interação. E a confusão das ordens leva ao ridículo de Pascal e à tiranía. A tirania do inferior é a barbárie, o contrário de civilização, uma vez que o bárbaro não reconhece nenhum valor superior. Exemplos contemporâneos de barbárie são: a tecnocracia, que submete o direito ou a política à economia, impondo a tirania do mercado, dos especialistas. Ou seja, a tirania da ordem um (técnica e economia) sobre a ordem dois (jurídico-política); a barbárie política, na qual tudo que é politicamente justo se torna moralmente justificável, a moral passa a ser a autojustificação da política, ou seja, a tirania da ordem dois sobre a ordem três.

O filósofo aponta então o angelismo como o “ridículo de Pascal”, isto é, a tirania do superior que pretende anular as restrições e exigências de uma ordem inferior com a superior. Como exemplos, o *angelismo político* ou jurídico, que pretende anular as exigências da ordem um, a da técnica e da economia, com a ordem dois, o direito ou a política, impondo o voluntarismo. Finalmente o angelismo moral, que pretende anular as restrições e exigências da ordem jurídica, transformando os problemas políticos em problemas morais. O filósofo francês esclarece ainda que a distinção das ordens é uma grade de leitura ou de análise que, se não resolve nenhum problema, ajuda a colocá-los melhor, pois, quanto mais se é lúcido sobre a força da economia, mais se é exigente sobre o direito e a política. Para ele, o mais inquietante, na época atual, é que a ordem decisiva – a jurídico-política – a única a permitir que os valores dos indivíduos da ordem três, a moral, tenham alguma influência sobre a realidade da ordem um, esteja tão desvalorizada.

A questão que propomos para finalizar é, pois, pensar o debate sobre o “*Illegal, e daí?*” e as imagens da cidade que ele produz e divulga sem confundir as ordens pascalianas, para evitar tanto o voluntarismo como o angelismo, formas de tirania e, portanto, o “ridículo” de Pascal.

REFERÊNCIAS

- BERDOULAY, Vincent; GOMES, Paulo Cesar da Costa; LOLIVE, Jacques. (Org.). *L'espace public à l'épreuve. Régressions et émergences*. Talence: Maison de Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2004.
- CAMARGO, Aspásia et al. *Relatório final da CPI da desordem urbana*. Concluído em janeiro de 2008. Rio de Janeiro: Câmara dos Vereadores, 2008. 269 p. Disponível em: <<http://www.aspasiacamargo.com.br/docs/RELATORIOFINALCPIDESORDEMURBANA.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2008.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a república que não foi*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2004.
- CASTRO, Iná Elias de. Paisagem e turismo. De estética, nostalgia e política. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.). *Paisagem e turismo*. São Paulo: Contexto, 2002. P. 121-140.
- _____. Espaces publics : entre publicité et politique. In: BERDOULAY, Vincent; GOMES, Paulo Cesar da Costa; LOLIVE, Jacques. (Org.). *L'espace public à l'épreuve. Régressions et émergences*. Talence: Maison de Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2004. P. 413-428.
- _____. Mesa Redonda: Habitação. In: PLANAFOR, Cidades que se planejam. Fortaleza, 03 de novembro de 2005.
- FREIRE, Américo; OLIVEIRA, Lucia Lippi (Org.). *Capítulos da memória do urbanismo carioca: depoimentos ao CPDOC/FGV*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2002.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *A construção da favela carioca como destino turístico*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.
- GOIRAND, Camille. *La Politique des Favelas*. Paris: Editions Karthala, 2000.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. *A Condição Urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- GONÇALVES, Rafael Soares. A política, o direito e as favelas do Rio de Janeiro: um breve olhar histórico. *Urbana*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 01-23, set/nov, 2006.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SANTOS, Alice Nataraja Garcia dos. *A Publicidade da Vida Íntima: Um Confronto de Usos e Percepções do Espaço Público*. 2004. f. Monografia (Bacharelado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. *A Transformação da Noção de Espaço Público: A tendência à Heterotropia no Largo da Carioca*. 2007. 246 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Sítios internet dos vereadores citados

Aspásia Camargo. Disponível em: <<http://www.aspasiacamargo.com.br>>.

Carlo Caiado. Disponível em: <<http://www.carlocaiado.com.br>>.

Teresa Bergher. Disponível em: <<http://www.teresabergher.com>>.

Paulo Cerri. Disponível em: <<http://www.paulocerri.com.br>>.

Rubens Andrade. Disponível em: <<http://www.rubensandrade.com.br>>.

Recebido em: 27/01/2008

Aceito em: 03/05/2008

O QUE O ESPELHO DEIXA VER...

THÉO FORT-JACQUES

Laboratoire Société Environnement Territoire
Université de Pau et des Pays de l'Adour
thefortjacques@hotmail.com

BAPTISTE FRICAU

Laboratoire Société Environnement Territoire
Université de Pau et des Pays de l'Adour
baptiste.fricau@gmail.com

RESUMO

O estudo da utilização do espelho d'água no domínio da comunicação na cidade de Bordeaux esclarece sobre o que pode fazer uma imagem no planejamento do espaço público, não apenas em razão dos atributos, que advêm da concepção arquitetônica, mas de toda a dinâmica envolvida na própria publicidade. Tudo isso faz do espelho d'água um espaço com futuro incerto.

PALAVRAS-CHAVE: Planejamento urbano. Bordeaux. Espaços públicos. Imagem.

RÉSUMÉ

L'étude de l'utilisation du miroir d'eau dans la communication de la Ville de Bordeaux éclaire sur ce qui fait image dans l'aménagement d'un espace public, non seulement en raison de ses attributs, qui relèvent de sa conception architecturale, mais aussi des dynamiques issues de sa propre publicité. Tout cela fait du miroir d'eau un espace au devenir incertain.

MOTS-CLÉS : Aménagement urbain. Bordeaux. Espaces publics. Image.

ABSTRACT

The study of the ways the water mirror is used by the communication services of the City of Bordeaux casts light on image making in the planning of a public space, not only because of its characteristics which depend on its architectural conception, but also because of the consequences of its own publicity. All this turns the water mirror into a space with an uncertain future.

KEY WORDS: City planning. Bordeaux. Public space. Image.

PRÓLOGO

Pelo fato de estar exposto ao olhar de todos, o espaço público pode ser considerado como um essencial vetor de imagens. Os administradores do espaço urbano não se enganam quanto a essa questão e mobilizam amplamente esse potencial, seja no plano da competição nacional e internacional referente à atratividade dos territórios, seja para legitimar a ação deles junto às populações locais. O apelo aos sítios históricos e às suas imagens explica-se particularmente pela eficiência retórica do espaço que se confunde com o da imagem no sentido de tornar visível a ação do planejamento urbano e assegurar aos discursos um efeito de autenticidade baseada na materialidade dos lugares. Portanto, parece justo nos interessarmos, de maneira mais precisa, ao que faz imagem na cidade, mas também ao que nos dizem as imagens em relação ao que faz a cidade. Se, à primeira vista, o espaço parece se restringir ao papel de décor nas estratégias de imagem da cidade, o estudo do caso do espelho d'água, construído no cais de Bordeaux, revela dinamismos previstos e não previstos na encenação da cidade. A riqueza da metáfora cênica aparece aqui na pluralidade das imagens desse lugar que são difundidas pelos serviços de comunicação da cidade. De um lado, o espelho d'água constitui uma construção com fortes componentes picturais. Através de seu reflexo, ele oferece uma imagem da cidade, seu duplo narcíseo, e assim, insistindo sobre essa mesma monumental imagem, há uma perda sensível da complexidade característica da vida urbana. Por outro lado, essa vocação monumental é transposta em favor de práticas cotidianas, intrinsecamente imprevisíveis. Disso resulta um cenário improvisado, cujo espelho é, ao mesmo tempo, o cenário e o *script*, suscitando múltiplas significações. Trata-se, assim, de mostrar que a imagem da cidade procede tanto de uma composição arquitetônica do espaço quanto de um trabalho de configuração recíproca entre o lugar e o sujeito. Apoiaremos nossa reflexão sobre o estudo de duas imagens divulgadas pela cidade de Bordeaux, assim como de uma imagem de síntese produzida durante a concepção do projeto arquitetônico.

Desde sua concepção, o espelho d'água situado em frente à praça da Bolsa em Bordeaux integra uma dimensão fortemente pictórica e estética: ele deve revelar o valor do lugar, dar sentido à monumentalidade arquitetônica, ser a testemunha de uma modernidade que assume seu patrimônio e simbolizar o retorno de uma interação com o rio.

CRIAR O DÉCOR: A IMAGEM PRODUZIDA PELO ARQUITETO

Em 1996, o projeto urbano da cidade tinha em vista três principais objetivos para a intervenção: devolver a Bordeaux sua centralidade perdida, apoiar o desenvolvimento da cidade, valorizando o rio, e reabilitar o patrimônio (GODIER e TAPIE, 2004).

Tendo em vista os dois últimos objetivos, um concurso de arquitetura e engenharia foi organizado em 1999 no qual o projeto de Michel Corajoud foi o vencedor. O relatório da Comissão Técnica de 10 de dezembro de 1999 qualifica então esse projeto como “abundante, rico, vegetal, propõe fazer do cais um jardim. A amplitude dos projetos paisagísticos reanima o lugar de maneira autônoma e natural [...]. Dá preferência à hospitalidade do lugar baseando-se na criação de espaços de água, de sombra e de luz, renova a imagem do sítio” (COMMUNAUTÉ URBAINE DE BORDEAUX, 1999, s/p.).

O planejamento dos espaços em grande escala, realizado durante a fase da instalação do *tramway* (bonde), deve então engendrar uma nova imagem da cidade, evoluindo entre tradição e modernidade – tradição pela valorização de seu patrimônio arquitetônico e modernidade pela proposição de uma cidade agradável para viver, uma cidade lúdica com espaços públicos reestruturados e uma imagem decididamente voltada para o futuro.

Dividido em faixas transversais e em cinco seqüências espaciais, o projeto do cais visa a devolver ao rio uma urbanidade e centralidade perdidas. O espelho d'água, colocado em frente à Praça da Bolsa, é um dos pontos principais dos 4,5 quilômetros de cais e a apoteose da seqüência 2.

Destinado a trazer temperança a um espaço exposto ao vento, hostil no inverno e massacrado pelo calor no verão, ele tem também por objetivo solucionar a questão da sombra e da luz em frente à Praça da Bolsa, obra monumental do arquiteto Jacques Gabriel. Construído em 1730, esse conjunto arquitetural constitui um dos principais sítios históricos da cidade. Entre essa construção e o rio, encontra-se o passeio para os pedestres e ciclistas que se estende sobre toda a linha do cais. Medindo aproximadamente 100 metros de comprimento por 60 metros de largura, o espelho e seu entorno representam o equivalente a um terreno de futebol (3.450 m² de espelho e 2.400 m² de borda). Realizado pela Comunidade Urbana e administrado pela cidade, o sistema imaginado pelo especialista em chafariz, o parisiense Jean-Max Llorca, pode fazer aparecer, em seqüência, um efeito de espelho e um efeito de névoa que pode atingir

até dois metros de altura. A camada de água de dois centímetros de espessura que se estende sobre o ladrilho em granito azul é suficiente para refletir tudo sem trazer inconvenientes ligados à segurança. O arquiteto-paisagista encontrou a inspiração em uma poça de água formada sobre o betume após uma tempestade ao pé do monumento. Esse projeto solucionava, ao mesmo tempo, a questão da regulação climática do sítio, permitindo uma reaproximação simbólica do rio Garona de volta à sua antiga localização.

Inaugurado em julho de 2006, o espelho tornou-se rapidamente um espaço de valor icônico. Ele representa, simultaneamente, uma ação política e uma reconquista da cidade sobre seu patrimônio e vem igualmente evocar a presença do rio Garona. Essa mudança é claramente efetuada pelas imagens produzidas pela cidade como testemunha a figura 1. A imagem sugere uma encenação excepcional onde o papel do rio é protagonizado pelo espelho. A imagem produzida pelo efeito reflexivo do dispositivo proporciona igualmente a impressão de uma simetria horizontal perfeita, fazendo sobressair a fachada do cais, com seus lugares mais importantes, a Praça da Bolsa em primeiro plano e a torre Saint-Michel em segundo plano. O equilíbrio entre tradição e modernidade é reforçado pela posição do *tramway* (bonde), que segue a linha de perspectiva traçada pelo reflexo, tendo como ponto de fuga, ligeiramente fora do quadro, a Ponte de Pedra.



Fonte: Prefeitura de Bordeaux.

Figura 1. Imagem divulgada para os votos de Ano Novo 2007 da Prefeitura de Bordeaux

Como explica o arquiteto-paisagista responsável pelo projeto, Michel Corajoud, “o espelho, verdadeira máquina para revelar o valor do lugar, harmoniza os elementos existentes no sítio e faz com que esses elementos se expressem mais do que nunca”*.

A concepção desse espaço visa, então, à produção de uma espécie de vitrine da ação política produzida pelo projeto urbanístico (VLÉS, 2004) e pela valorização arquitetônica. O projeto confere inegavelmente uma característica majestosa ao sítio e dá a impressão de fazer o tempo parar. O efeito visual provocado contribui para dar a sensação de que aquele lugar sempre existiu tal como se apresenta e que não poderia mesmo ser concebido de outra maneira. Assim, o espelho d’água é um elemento importante no relato da ação territorial, cujo enredo se centraliza em torno do papel do rio, tendo como base um diálogo entre tradição e modernidade.

O ESPELHO COMO IMAGEM DE UMA MODERNIDADE RECOMPOSTA

A história e o desenvolvimento da cidade de Bordeaux estão intimamente ligados ao seu rio como meio de escoar a produção de seu território. No século XVIII, Bordeaux se embeleza com uma arquitetura e um urbanismo hoje reconhecidos e classificados como patrimônio mundial da UNESCO. Entretanto, desde essa época de ouro até a atualidade, dentro do contexto das grandes aglomerações midiáticas, a cidade passou por diversos períodos de recomposição. Sendo assim, as mudanças econômicas ao final dos *Trinta Gloriosos* (período entre 1945-1975), a urbanização periférica e o deslocamento do Porto Autônomo de Bordeaux (PAB) para uma posição mais a jusante nos anos 1980 foram fatores que contribuíram muito para problematizar sua identidade.

Bordeaux, cidade patrimonializada com um dos maiores conjuntos preservados da França, parece dar as costas ao rio cujo acesso é bloqueado por hangares desativados, imensas grades e uma grande avenida. A reativação, iniciada pela municipalidade para transformar esses sítios industriais ou portuários em territórios urbanos é então considerada. Em 1995, com a chegada do prefeito Alain Juppé ao poder, muitas iniciativas foram tomadas sobre

* Propósitos recolhidos pelo autor em entrevista em Paris, 2007.

dossiês já discutidos anteriormente. Desde o início dos anos 1980, grandes projetos se sucederam na proposição de uma desejável reapropriação das margens do rio: o projeto *Bastide* de Ricardo Bofill e as reflexões do *Cercle de la Rivière* em 1988, o apelo a idéias internacionais do *Arc en Rêve* em 1989, o projeto *Deux-rives* de Dominique Perrault em 1991. O mito da quebra do encanto da “bela adormecida” alimenta, assim, o discurso da municipalidade que, tornado visível pelo espelho de água, parece hoje ser amplamente reutilizado na comunicação.

UMA CONCEPÇÃO POBRE DO ESPAÇO PÚBLICO?

A picturalidade da obra de Gabriel, redobrada pelo reflexo, reforça a monumentalidade de um sítio cuja nova encenação visa à reintegração do rio dentro da vida urbana. Todos esses efeitos, testemunhas da produção de uma nova imagem do sítio, encontram-se, desde a concepção desse projeto, eminentemente pictural.

Uma breve análise da imagem produzida para apresentação do projeto (Figura 2) testemunha essa força de sugestão. Todos os elementos presentes na imagem utilizada para a transmissão dos votos de Ano Novo já estão presentes no espaço projetado. A Praça da Bolsa reflete-se, como que orgulhosa dela mesma, num espelho produtor de imagem e de ambiente. Ele confere à cena uma dimensão estética através da composição da imagem que ele reflete. Através do jogo ótico que ele propõe, a cidade se deixa ver, expõe-se duplamente e vê-se. A dimensão narcísea do espelho atua plenamente e produz uma irremediável necessidade de ser espectador da cena. Sabemos que o visual constitui um vetor essencial da ação urbanística na medida em que ele oferece, ao mesmo tempo, o sentimento de controle do espaço e uma “representação perfeita da virtualidade espacial projetada” (LUSSAULT, 2003, p. 55-56.). Podemos pensar também que o espaço público é aqui concebido como uma imagem no sentido moderno do termo. Em outras palavras, uma imagem a observar que envia o sujeito à sua condição de espectador. Este último é representado à margem do espaço monumental. O reflexo está no centro do projeto e confere-lhe sua dimensão fotogênica.



Fonte: Imagem de síntese: XYZ – foto J. B. Bosseau.

Figura 2. Projeto do espelho (noite)

A utilização do espelho no serviço de comunicação da municipalidade é um forte sinal do lugar que ele ocupa dentro da imagem da ação política. Ele tornou-se o símbolo da metamorfose de Bordeaux, o clichê a ser feito da cidade, o testemunho do balanço de resultados da política urbanística de Alain Juppé. Porém, as imagens produzidas para as mensagens de Ano Novo parecem marginalizar a vocação do espaço público, que é a apropriação e a capacidade de improvisação do público que o frequenta. O usuário é espectador e não ator: ele observa, admira a imagem da cidade refletida no espelho. Com certeza, a ausência de barreiras protetoras e a fina película de água fazem do espelho um espaço acessível. Entretanto, estamos longe das “estratégias barcelonesas”, que colocam a cultura urbana no centro do projeto (BERDOULAY e MORALES, 1999, p. 95). Desse ponto de vista, a concepção urbanística não é excludente, porém ela é pobre. As imagens nas quais essa concepção se baseia apresentam um espelho que é um reflexo puro, sem qualquer outra interferência, cujo sentido convida a contemplar a imagem do exterior.

MUDANÇA DE CENA: DE REPENTE, UMA NOVA SITUAÇÃO APARECE...

Fato notável, com a inscrição da cidade de Bordeaux como patrimônio mundial da UNESCO em julho de 2007, não é o espaço monumental, vetor perfeito de um discurso vangloriando a associação harmoniosa entre tradição e modernidade, que é considerado. É a prática do espaço e o cenário que aí se desenvolvem que são valorizados pelo serviço de comunicação. Nesse caso, não haveria então concorrência entre duas imagens da cidade?



Fonte: Serviço de comunicação, prefeitura de Bordeaux.

Figura 3. Imagem divulgada para a celebração da inscrição de Bordeaux ao Patrimônio mundial da UNESCO

No primeiro plano da fotografia, vemos uma jovem, em trajes estivais, lançando-se com os pés descalços sobre o espelho d'água. O dispositivo espacial aparece parcialmente. Ele está presente como parte do panorama que é proposto pelo sujeito principal, a ponta dos pés da dançarina tocando levemente a superfície da água. Aqui, não observamos o efeito espelho; é a imagem já

concebida que o fotógrafo captou e que o serviço de comunicação escolheu. A Praça da Bolsa aparece, aliás, somente como reflexo nesse painel. O observador adivinha em segundo plano, uma parte do edifício, mas somente um olhar aguçado poderá identificar formalmente o lugar. Soazic Quer, responsável pelo serviço de comunicação da cidade de Bordeaux, explica essa escolha: “A praça da Bolsa não é mostrada totalmente; não são os prédios que queremos destacar, pois o perímetro a ser classificado é muito importante, impossível de privilegiar tal ou tal lugar”. O perímetro inscrito compreende não somente um patrimônio arquitetônico e urbano, que testemunha o passado glorioso de Bordeaux – tal como a Praça da Bolsa –, mas também os edifícios mais recentes, que fazem parte da arquitetura moderna (bairro Mériadeck) e contemporânea (Tribunal de Grande Instance).

O que a imagem mostra e o que faz sentido não é mais um reflexo, um monumento, mas a cidade em ação, o espaço público em atos, a encenação espontânea da cidade urbana.

Mesmo classificada como Patrimônio Mundial da UNESCO, Bordeaux sabe viver e não se isola dentro de muros, por mais belos que eles sejam. Nesse espaço, os habitantes de Bordeaux são os mestres dos lugares, tudo é pretexto para redescobrir e utilizar a cidade de maneira inovadora. Brincar na água diante deste conjunto do século XVIII surge como uma utilização simpática e não prevista; sob a calçada, a praia... (entrevista em Bordeaux, 2008).

Essa expressão foi utilizada como slogan em maio de 1968 e contém uma dupla mensagem: uma referência às praticas de lazer sobre a praia e, simultaneamente, a idéia de subversão de um espaço funcional em lúdico. O serviço de comunicação da cidade de Bordeaux mostra assim um lugar totalmente diferente, insistindo menos sobre a autoridade do espaço construído do que o que ele realmente possibilita, inclusive a sua própria alteração. Conseqüentemente, é conveniente analisar o que esse painel nos diz da cidade, como ele se compõe e qual seria o papel do espaço nessa configuração.

DA CIDADE-MONUMENTO À CIDADE EM AÇÃO

Desde o seu término em julho 2006, o espelho d’água suscita o interesse dos transeuntes. Soazic Quer (entrevista em Bordeaux, 2008) afirma que: “em muito pouco tempo, os habitantes de Bordeaux se apropriaram do lugar; é o lugar que eles querem descobrir; esse lugar da cidade tornou-se incontornável para muitos. Ele exaspera, ele diverte, ele faz sonhar e faz viajar”. Numerosas

práticas se revelam. Como foi imaginado, os passantes vêm se distrair olhando o reflexo e contemplando o monumento. Acontece, também, de eles colocarem os pés sobre o espelho e divagarem. Além disso, os habitantes reúnem-se numerosos em torno do espelho e o utilizam de múltiplas maneiras, aproveitando as variações propostas pelo dispositivo espacial. Esconde-esconde na névoa pulverizada e pega-pega com borrifadas de água constituem as principais brincadeiras das crianças que os pais não hesitam em despir para a ocasião. Em geral, jovens e outros menos jovens divertem-se com as diversas brincadeiras que a água e o espelho permitem. Observamos assim uma utilização lúdica do lugar, que faz lembrar o das práticas balneárias. Os mais ousados não hesitam em introduzir modalidades de esportes mais apropriados para a praia. Testemunhas descrevem uma outra prática mais audaciosa: o “topless” que parece ter adeptas reunidas em torno do espelho. “Sob a calçada, a praia...”, como sugere Soazic Quer (entrevista em Bordeaux, 2008). Outras testemunhas, publicadas no jornal regional *Sud Ouest*, descrevem usos inconvenientes – o espelho apresentado como uma “creche” – e tensões latentes – os problemas de higiene ou de segurança que resultam de práticas, às vezes, inapropriadas. Em cada caso, o comentário traduz um efeito de surpresa, uma surpresa frente à frequência extraordinária e multiforme do espelho.

Práticas eventuais no cenário projetado se transformam no evento. Um evento constitui uma ruptura inscrita no curso da ação que ele reorienta. Isso significa que ele não está fora do contexto, mas que ele o modifica. No léxico da dramaturgia, o evento pode estar próximo do *coup de théâtre*. Precisemos aqui que ele não opera pela intervenção de um *Deus ex machina*, mas sim pela irrupção do público no interior da intriga urbana. O público impõe assim sua figura no centro da cena. Em outras palavras, esse *coup de théâtre* não é uma ação planejada, mas depende de um agir contingente, que faz do espelho d’água algo mais que um monumento a observar. “Jamais! Jamais poderíamos ter imaginado tal entusiasmo popular. As pessoas vieram se colocar no meio da cena, uma vez inaugurado o espelho d’água”, espanta-se, assim, Michèle Larue-Charlus, diretora-geral do urbanismo da prefeitura de Bordeaux, enfatizando ao mesmo tempo os efeitos esperados e as surpresas surgidas durante a encenação (COEN, 2008, p. IV).

Desde então, o espelho não é mais somente uma superfície-reflexo, um objeto monumental participando de uma cidade-obra, ele constitui um dos recursos

mobilizados pelos indivíduos em situação de interação (JOSEPH, 1996). Essas práticas são contingentes na medida em que elas estão intimamente ligadas ao dispositivo espacial sem que sejam determinadas por ele. Os numerosos pequenos “desvios” que os indivíduos cometem são uma boa ilustração disso e estão representados no comentário de Soazic Quer (entrevista em Bordeaux, 2008), “sob a calçada, a praia...”, dessa vez para mencionar a despreocupação de uma subversão inofensiva e lúdica. A noção tática, tal qual Michel de Certeau (1990) a descreve, em oposição às estratégias, permite caracterizar mais precisamente a dimensão espacial dessa irrupção. As estratégias são ações que implicam o controle “objetivo” do espaço, engendrando um fazer e um dizer determinantes, enquanto a tática se desenvolve dentro de um contexto já existente. Ela deve, então, agir obrigatoriamente com o espaço tal como ele está organizado, inventando no seu interior uma reorganização original. Assim, as práticas não se contentam em desestabilizar a imagem que se reflete; elas destroem e reconstróem o espelho. Como uma tal encenação contribui para fazer imagem?

DA IMAGEM AO CENÁRIO: UM OUTRO JOGO DO ESPELHO?

Desses jogos, resulta uma recomposição espacial inédita, surgida de um trabalho de configuração recíproca entre lugar e sujeito (BERDOULAY e ENTRIKIN, 1998), um prisma cuja imagem se torna difícil de ser captada por um primeiro olhar. Desde então, a imagem só não é mais suficiente. Ela se multiplica, duplica-se, ganha contrastes, satura-se e, sobretudo, ela se anima. Assim, o que o espelho deixa transparecer aqui, é o cenário da vida urbana (GOMES, 2008). Ele é o resultado de uma encenação (GOFFMAN, 1973) na qual as pessoas se dedicam aos jogos da observação recíproca (QUÉRÉ e BREZGER, 1993) e através dos quais podemos observar a cidade em ação (JOSEPH, 1994). É preciso ainda insistir sobre a dimensão material desse cenário, que não reduz o espelho d’água a um simples suporte para o jogo dos atores. O cenário implica, simultaneamente, na cena e no décor, na ação e na intriga. O que é notável, no evento prático que constitui o espelho d’água, são as mudanças que alteram o estatuto do dispositivo espacial e conseqüentemente a imagem da cidade. Do espaço com vocação monumental, auto-suficiente, uma vez que há espectadores para admirá-lo e mesmo alguns figurantes que se movem, o espelho torna-se uma cena da vida urbana com todos os imprevistos que ele contém. O espaço aqui não é um simples quadro, ele constitui um recurso para

os usuários atores, que têm a especificidade de se transformarem em sujeitos do cenário que eles mesmos contribuem a escrever. De um lugar atributo, o espelho d'água transforma-se em um espaço de ações, lugar de condensação social onde a cidade torna-se visível para ela mesma (DEBARBIEUX, 1995). É essa imagem em movimento que aparece no painel da UNESCO. Pelas suas qualidades de cenário, a vida urbana oferece assim uma imagem carregada de sentido aos comunicantes, que não hesitam em se apropriarem das práticas inventadas pelos usuários, modificando o estatuto do espelho d'água. Segundo Soazic Quer (entrevista em Bordeaux, 2008), “os habitantes de Bordeaux decidem viver a cidade como eles querem, todas as imagens inesperadas da Praça da Bolsa não são senão reflexos dessas novas utilizações. É isso que nós queremos mostrar e não somente um clichê impossível a realizar da cidade classificada”.

EPÍLOGO: A IMAGEM DA CIDADE EM TODOS SEUS ESTADOS

Em suma, o que o espelho deixa transparecer é, primeiramente, o lugar que ele reflete, a Praça da Bolsa, a fachada do cais da qual ela faz parte, e a cidade de Bordeaux em seu todo, por efeito metonímico. A imagem aparece, aqui, no centro do projeto urbanístico, como um elemento de composição arquitetônica. Enquanto espaço público, o espaço reorganizado se abre em seguida ao cenário improvisado da cidade que está se fazendo, um lugar inédito se constituindo à medida que aparecem novas práticas que vão além do dispositivo projetado. O que há de notável, nesse caso preciso, é a repercussão encontrada pela imprevisibilidade da vida urbana na comunicação municipal. Enfim, o estudo do espelho traz informações não somente sobre a dimensão geográfica das imagens, mas proporciona igualmente a oportunidade de um olhar sobre a geografia das imagens. Duas abordagens geográficas da imagem, consideradas como dois excessos podem ser identificados. A iconofilia nos remete à crença que uma imagem em geral provoca – em particular o mapa, que é considerado como uma transcrição fiel do real. A iconofobia designa a posição inversa, que consiste em adotar a atitude de desconfiança. A imagem e o visual são percebidos como uma fonte de erros. Trata-se de representações que convêm destruir a fim de ressaltar o real que elas deformam e dissimulam. Entre essas duas perspectivas, uma terceira opção está traçada pelos partidários de uma abordagem pragmática, atenta à dimensão “performativa” das imagens, de onde provém a realidade delas (SÖDERSTÖM, 1999; LUSSAULT, 2003). Todavia,

convém precisar que, a partir dessa posição intermediária, que vai além da oposição entre iconofilia e iconofobia, um outro ponto de vista merece atenção. De fato, como mostra o estudo do espelho d'água, os produtores de imagens nem sempre são aqueles que as utilizam, e estes nem sempre concebem as imagens *ex nihilo*. Em outras palavras, se admitirmos que a imagem tem sua própria realidade, convém também precisar que uma imagem circula e conseqüentemente ela é passível de sofrer pequenos retoques de onde podem surgir novas inspirações; além disso, ela tem uma dimensão pragmática. Se é verdade que as imagens participam na constituição do espaço, devemos lembrar também que essas imagens são constituídas de espaço, na medida em que os lugares são cenas animadas pelo jogo das significações (GOMES, 2008). Em outros termos, a imagem não se limita a acrescentar estados ao mundo; ela é parte integrante desse mundo. Assim, o geógrafo pode contribuir para restituir a pluralidade das imagens, da maneira como elas se constituem nos espaços de visibilidade privilegiados que são os espaços públicos.

REFERÊNCIAS

- BERDOULAY, Vincent ; MORALES, Montserrat. Espace public et culture : stratégie barcelonaises. *Géographie et Cultures*, Paris, v., n. 29, p., primavera, 1999.
- BERDOULAY, Vincent ; ENTRIKIN, J. Nicholas. Lieu et sujet : perspectives théoriques. *L'espace géographique*, Paris, v. 27, n. 2, p. 111-121, 1998.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien : Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990. V. 1.
- COEN, Lorette. Miroir, mon beau miroir, dis-moi comme je suis belle ! *Courrier International*, Paris, n. 902, p. 14-20, fev., 2008.
- COMMUNAUTÉ URBAINE DE BORDEAUX. *Relatório Comissão Técnica: Opiniões sintéticas*. 10 dezembro 1999. Análise do projeto nº 5. Concurso de planificação do cais, 1999. Relatório técnico.
- DEBARBIEUX, Bernard. Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique. *L'espace géographique*, n. 2, p. 97-112, 1995.
- GODIER, Patrice; TAPIE, Guy. *Recomposer la ville : mutations bordelaises*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. Cenários para a Geografia: Sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: _____. *Geografia e Cultura: pluralidade metodológica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008a (no prelo). Paginação ainda não disponível.
- GOFFMAN, Erwing. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris: Minuit, 1973. 3 v.

JOSEPH, Isaac. Les compétences de rassemblement. Une ethnographie des lieux publics. *Enquête*, Marselha, n. 4, p. 107-122, jul.-dez., 1996.

_____. Le droit à la ville, la ville à l'œuvre. Deux paradigmes de la recherche. *Les Annales de la recherche urbaine*, Paris, v., n. 64, p. 5-9, set., 1994.

LUSSAULT, Michel. L'espace avec les images. In: DEBARBIEUX, Bernard; LARDON, Sylvie (Dir.). *Les figures du projet territorial*. La Tour d'Aigues. Paris: Éditions de l'Aube/DATAR, 2003. P. 39-59.

QUÉRÉ, Louis; BREZGER, Dietrich. L'étrangeté mutuelle des passants. *Les annales de la recherche urbaine*, Paris, n. 57-58, p. 88-99, mar., 1993.

SÖDERSTRÖM, Ola. Les géographes et le visuel : de l'iconophilie à une expertise des images. In: CHIVALLON, Christine; RAGOUE, Pascal; SAMERS, Michael (Dir.). *Discours scientifiques et contextes culturels : géographies britanniques et françaises à l'épreuve postmoderne*. Talence: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1999. P. 253-270.

VLES, Vincent. Espaces publics et mise en scène de la ville touristique. In: BERDOULAY, Vincent; GOMES Paulo Cesar da Costa; LOLIVE, Jacques (Org.). *L'espace public à l'épreuve*. Régressions et émergences. Bordeaux: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2004. P. 177-186.

Recebido em: 21/01/2008

Aceito em: 27/03/2008

PAISAGENS URBANAS E DISCURSO POLÍTICO: MANIFESTAÇÕES NO BRASIL ÀS VÉSPERAS DO GOLPE MILITAR DE 1964

THIAGO ROCHA FERREIRA DA SILVA
Laboratório Território e Cidadania
Universidade Federal do Rio de Janeiro
thiagorf@ism.com.br

RESUMO

Este trabalho trata da intencionalidade na apropriação de significados presentes nas paisagens urbanas. Assumindo o conceito semiótico de cultura desenvolvido por Geertz, consideramos a dimensão dos significados construídos pela cultura no espaço. Mais especificamente, buscamos compreender as manifestações políticas como movimentos que podem se associar aos significados presentes nas paisagens para construir os seus discursos, tomando essas paisagens, em uma metáfora teatral, como um cenário.

PALAVRAS-CHAVE: Manifestações políticas. Paisagem. Cenários. Geografia Cultural.

RÉSUMÉ

Cet article traite de l'intentionnalité dans l'appropriation des significations présentes dans les paysages urbains. En partant de la conception sémiotique de la culture de Geertz, nous abordons la dimension des significations construites par la culture dans l'espace. Plus particulièrement, nous cherchons à comprendre les manifestations politiques comme des mouvements pouvant s'associer aux significations présentes dans ces paysages pour construire les discours, prenant le paysage, dans une métaphore théâtrale, comme un scénario.

MOTS-CLÉS : Manifestations politiques. Paysage. Scénarios. Géographie Culturelle.

ABSTRACT

This paper concerns the intentionality in the appropriation of the meanings which are present in urban landscapes. If we assume the semiotic concept of culture

developped by Geertz, we shall consider the meanings which cultures build as one of the dimensions that constitute space. More specifically, we want to comprehend political demonstrations as movements which may make use of the meanings which are present in urban landscapes in order to build their discourses, taking landscape, in a theatrical metaphor, as both a stage and a script.

KEY WORDS: Political demonstrations. Landscape. Stage and script. Cultural Geography.

O objetivo deste trabalho é promover uma reflexão sobre o papel da paisagem urbana para a construção do discurso em manifestações políticas. Mais especificamente, o que buscamos aqui é tentar compreender as relações entre o discurso da manifestação política e os significados socialmente compartilhados a respeito do lugar onde se realiza essa manifestação. Para tanto, partimos da construção de uma perspectiva metafórica da paisagem vista como um cenário.

A idéia da paisagem como cenário se apóia na possibilidade de concebermos o cenário como um sistema espacial de significação, construído a partir da apropriação, pelo encenador, dos significados das formas eleitas para constituir esse cenário. Esse conjunto de formas simbólicas se conjugaria com os outros sistemas de significação do espetáculo, tais como o texto, a fala, o figurino ou a iluminação, por exemplo, dando corpo ao discurso desse espetáculo.

A paisagem, por sua vez, também pode ser compreendida como um conjunto de formas simbólicas, um sistema espacial de significação, como vem sendo feito por diversos trabalhos no campo da atual Geografia Cultural. Pensar a paisagem como um cenário é também incorporar a possibilidade da apropriação de alguns significados dessa paisagem para a construção de discursos; no caso deste trabalho, os discursos políticos.

Propomos aqui a interpretação de duas manifestações políticas ocorridas em março de 1964, momento crucial da história brasileira à luz da perspectiva da paisagem como cenário. A primeira delas foi o Comício da Central, ocorrido em 13 de março, na cidade do Rio de Janeiro; a segunda foi a Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade, ocorrida seis dias depois, em 19 de março, na cidade de São Paulo em resposta ao Comício. Além da possibilidade de diálogo entre essas duas manifestações, pretendemos enfatizar o papel fundamental da

paisagem na construção de seus discursos, buscando uma abordagem original para a interpretação desses eventos pela ótica da Geografia.

Pretendemos, assim, oferecer uma contribuição teórica geográfica na análise de discursos políticos. É com esse propósito que dedicamos nossa atenção às manifestações políticas, mais especificamente à relação que pode ser estabelecida entre o discurso que essas manifestações levam aos espaços públicos e o local onde elas se realizam. Por essa perspectiva, pensar as paisagens urbanas como cenários para essas manifestações consiste em um esforço de rompimento com a visão do senso comum que concebe o cenário como um fundo passivo diante do qual se desenrola o espetáculo. Ao contrário, o que desejamos propor é o papel ativo do cenário, indissociável do discurso. Da mesma maneira, não podemos perceber a paisagem como um simples receptáculo da manifestação política. A paisagem, ao ser objeto de apropriação simbólica, torna-se parte do próprio discurso (FERREIRA DA SILVA, 2006).

O embate discursivo que opôs, em março de 1964, a evocação do discurso do trabalhismo getulista, por parte do então presidente João Goulart, ao discurso anticomunista de seus adversários não pode ser descolado, assim, de seus cenários: a Central do Brasil, no Rio de Janeiro, e o percurso entre a Praça de República e a Praça da Sé, em São Paulo.

O CENÁRIO COMO UMA METÁFORA ALTERNATIVA PARA A PAISAGEM

Antes de se iniciar a defesa teórica da nossa análise, gostaríamos de refletir um pouco a respeito do uso de metáforas como recurso para a teoria.

Em primeiro lugar, Santos (1996) já nos advertiu sobre a necessidade da cautela no uso de metáforas. Para ele, a metáfora é um elemento de discurso que não deve substituir a teoria, o conceito, a explicação. Entretanto, a metáfora poderia constituir um recurso de estilo que facilitaria a compreensão de determinadas explicações.

Por sua vez, Berdoulay (1989) nos ensina que a metáfora pode ser um procedimento discursivo chave no discurso do geógrafo e é capaz de promover abordagens novas. Mais do que uma simples comparação ou uma analogia, a metáfora direciona-se à emoção através de uma convocação da imaginação. Seu objetivo não é explicativo, mas uma maneira de sugerir uma nova organização do pensamento ou da informação. É um primeiro passo

intuitivo na direção da reconceituação, um processo mental poderoso que leva à inovação.

As reflexões desses dois autores nos instigam a buscar o que uma metáfora para a paisagem através do cenário pode nos proporcionar de novo na abordagem desse conceito, caminhando para além de uma alegoria ilustrativa que não acrescenta nada à teoria. Assim, o primeiro passo nessa direção se dá pela necessidade de se romper com a visão do senso comum, que enxerga o cenário como um fundo passivo diante do qual se desenrola o espetáculo. Mais do que isso, o cenário responde pela dimensão espacial do espetáculo e é preciso considerá-lo através da dualidade de uma dimensão funcional e de uma dimensão simbólica. Para tanto, gostaríamos de apresentar algumas reflexões que viemos desenvolvendo a respeito da dimensão espacial do teatro.

Conforme já nos disse Roubine (1998):

Existe uma relação de interdependência entre o espaço cênico e aquilo que ele contém: e a peça fala de um espaço, o delimita e o situa, por sua vez esse espaço não é um estojo neutro. Uma vez materializado, o espaço fala da peça [...]. A partir do momento em que não se leva em conta essa interdependência tudo fica confuso (ROUBINE, 1998, p. 23).

A análise do espaço cênico pode ser dividida em dois campos maiores: a arquitetura cênica, que se ocupa da ordem espacial do lugar teatral e seus efeitos na relação entre o público; e o espetáculo e a cenografia, que vai dar conta da análise do espaço da própria representação, do cenário. Deter-nos-emos aqui no campo da cenografia, de forma a compreendermos mais precisamente de que maneira relacionar cenário e paisagem de uma forma condizente com os dois conceitos.

A palavra cenografia tem sua origem no grego *skenographie* (*skènè* – *graphèins*), o que, numa tradução literal, nos levaria a uma idéia de desenho da cena. A cena, por sua vez, corresponde à *skènè*. No teatro grego, a *skènè* era a parede (ou às vezes um pano) que separaria a cena dos bastidores. O surgimento de uma cenografia se dá através da decoração da *skènè* como um complemento à encenação. Desse processo, surge o cenário.

De uma maneira geral, os manuais de teatro conferem ao cenário a função de informação, somando-se essa função a algumas outras, que podem variar. Nelms (1964), por exemplo, enumera as seguintes funções para o cenário: fundo, estilo e informação. A respeito desta última, o autor ainda comenta que o cenário deve informar acerca do tipo de lugar onde se situa a representação, a hora, a situação econômica, social e cultural, a atmosfera e os valores estéticos.

Essa noção do cenário, como fonte de informações que complementaria o texto, abriu caminho para uma abordagem do cenário como um sistema de significados, sobretudo por parte daqueles teóricos que se dedicam à semiologia do teatro.

A idéia de cenário vai além da noção de um fundo decorativo, bidimensional, diante do qual se desenrola e encenação, noção essa que parece impregnar o senso comum como única possibilidade. Sem dúvida, essa noção parece ser influenciada pela prática recorrente do uso do cenário pictórico, onde uma pintura de fundo responderia por todas as funções do cenário. Há que se considerar, no entanto, a possibilidade de um cenário estrutural, que assume uma dimensão espacial tridimensional. É preciso levar em conta, como parte da cenografia, todo o espaço utilizado para a representação, inclusive as formas que ocupam o palco, não somente o fundo.

Essa perspectiva nos proporciona dois sentidos formadores do espaço cênico: um sentido material e outro simbólico, indissociáveis no espaço cênico. O sentido material é aquele que se constitui através das formas que ocupam o espaço cênico e com as quais os atores irão interagir. Essa dimensão concede às formas uma funcionalidade, uma participação física na ação dramática, através do seu uso pelos atores. O espaço cênico, assim, poderia ser constituído por um sistema de objetos em relação indissociável com um sistema de ações, em uma aproximação da proposta de espaço de Milton Santos (1996). O espaço cênico não é um simples receptáculo para a representação: a ordem do espaço cênico – e aí se incluem as suas formas, os objetos cênicos – orienta e dá sentido ao desenrolar da representação nesse espaço.

Por outro lado, a cenografia ocupa-se também do sentido simbólico do espaço cênico. É nesse momento que retomamos a função de informação, ou ainda, a proposição do cenário como um sistema de signos proposta por aqueles defensores da semiologia do teatro.

A idéia do cenário demonstra como o discurso do espetáculo teatral se constrói com mais do que sistemas lingüísticos: esse discurso é uma conjugação de diversos sistemas, dentre os quais o cenário é o legítimo representante da dimensão espacial do teatro.

Para Clifford Geertz (1989):

O conceito de cultura [...] é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele

mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1989, p. 4).

O apoio que buscamos em Geertz se dá por duas razões. A primeira delas diz respeito à nossa opção por uma abordagem semiótica do cenário, o que nos faz convergir para o conceito semiótico de cultura da Antropologia Interpretativa. A segunda razão se dá pelo fato de esse autor, como nos mostram Cosgrove e Jackson (2000), ter se tornado uma forte influência sobre uma boa parte daqueles geógrafos que passariam a ser identificados com a Nova Geografia Cultural, a partir da década de 1970. Sua concepção semiótica transforma a cultura em “textos” que podem ser “lidos” e interpretados pelo antropólogo, buscando estabelecer o sistema de significados no qual determinada cultura se contextualiza.

Uma das mais notáveis conseqüências da influência da antropologia interpretativa sobre a Geografia foi a mudança na abordagem das paisagens culturais. Se, por um lado, tradicionalmente, elas estiveram ligadas à escola de pensamento saueriana, através das formas como uma cultura molda o seu meio resultando na paisagem-resultado dessa dada cultura, a partir da década de 1980, o estudo das paisagens culturais recebe um enfoque interpretativo. As paisagens passam a ser vistas também como textos que podem ser sujeitados a métodos interpretativos, em uma perspectiva semiótica da paisagem.

Para Cosgrove (1998) e, sobretudo, Duncan (1990), a paisagem se apresenta como um dos elementos centrais em um sistema cultural, uma vez que, dentro da noção de significados partilhados constituindo as culturas, a paisagem constitui uma forma de comunicação, reprodução e experimentação desses significados. Além disso, Duncan também estabelece uma relação entre paisagens e discurso. As paisagens no reino de Kandy são construídas para consolidarem o discurso da ordem social monárquica, materializando imagens de textos míticos fundadores dessa sociedade.

A noção de cenário se aproximaria, enfim, do conceito de paisagem precisamente através de processos de apropriação dos significados presentes na paisagem para a construção de um discurso. Assim como o discurso do espetáculo se constrói através da conjugação de toda uma diversidade de sistemas de significados, dentre os quais o sistema de significados espacial que corresponde ao cenário, o discurso político pode se formar também através da associação

entre sistemas de significados lingüísticos e não lingüísticos, incluindo a paisagem, considerando-a também como um sistema de significados. O discurso do espetáculo se apropria dos significados relacionados às formas espaciais desse cenário; como o discurso político pode se apropriar dos significados que a sociedade atribui às formas espaciais da paisagem.

SEXTA-FEIRA, 13 DE MARÇO, CENTRAL DO BRASIL, RIO DE JANEIRO: O COMÍCIO DAS REFORMAS

Ao subir no pequeno palanque, de cerca de 1,60 metros de altura, montado na Praça da República, por volta das oito horas da noite de 13 de março de 1964, uma sexta-feira, João Goulart tinha diante de si uma multidão de 100 ou até 500 mil pessoas, dependendo de onde se buscasse os números. Ao olhar para a direita, o então Presidente da República veria o Palácio Duque de Caxias, sede do Comando Militar do Leste e, certamente, o mais importante edifício militar da cidade do Rio de Janeiro. Ao virar-se para a esquerda, contudo, seus olhos encontrariam a estação ferroviária Central do Brasil.

A partir das três horas da tarde, a concentração de pessoas na Praça da República afluindo de todas as partes da cidade e mesmo, sem exagero, de várias partes do país, já era grande. Desde o dia 19 de fevereiro, mobilizou-se a convocação popular através de diversas entidades sindicais e estudantis. A idéia principal da manifestação era mostrar em praça pública a disposição do governo de implementar as chamadas Reformas de Base que os setores populares vinham reivindicando face à instabilidade política e econômica pelas quais o país passava, bem como anunciar a mensagem pró-reformas que seria enviada ao Congresso na abertura do ano legislativo, alguns dias depois. João Goulart encontrava-se pressionado pela polarização política entre aqueles que pregavam a reformulação da constituição e a implementação da reforma, sobretudo sindicalistas, comunistas e militares de baixa patente, e aqueles ansiosos pela queda do Presidente, entre os quais se incluíam militares de alta patente e os setores mais conservadores da sociedade, sob forte influência do clero.

Enquanto outros oradores já se esmeravam em levantar o ânimo daqueles que se espremiavam entre a Praça da República, a Central do Brasil, a lateral do Ministério da Guerra, chegando mesmo às proximidades do túnel João Ricardo, fechando completamente a Avenida Presidente Vargas, no Palácio Laranjeiras o Presidente assinava o decreto da SUPRA – Superintendência da Reforma

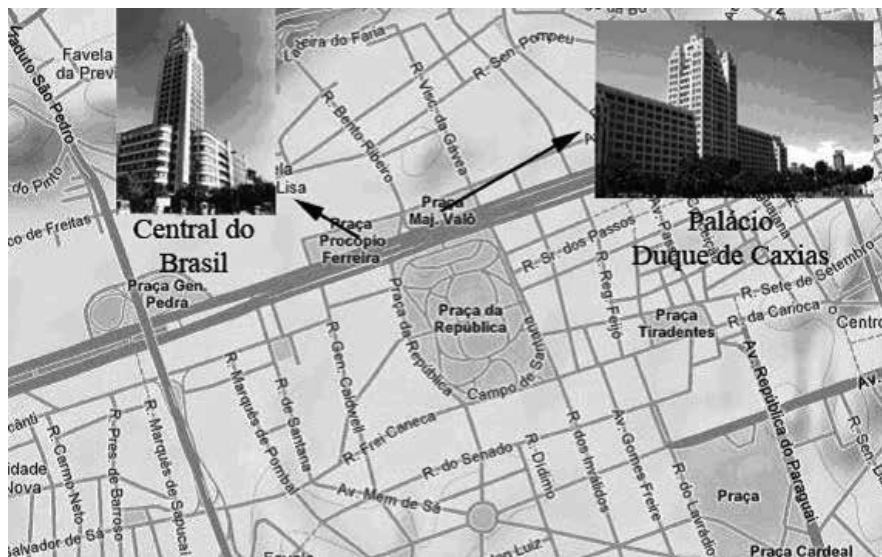
Agrária – que desapropriava terras no entorno de 10 km das rodovias federais, assim como aquele que dava início ao processo de estatização de refinarias privadas em território nacional, os dois primeiros passos no longo caminho das reformas.

O anúncio dos decretos aumentou ainda mais a expectativa pela presença do Presidente no comício. Assim, quando João Goulart teve sua chegada anunciada por volta das sete horas e quarenta minutos daquela noite, a multidão exultava, fogos de artifício estouravam pelo céu escuro. Em meio à massa, despontavam cartazes e bandeiras em defesa do Partido Comunista Brasileiro, posto na ilegalidade, em apoio às estatizações ou mesmo demonstrações de apoio à luta armada para garantir as reformas. Foices e martelos eram visíveis por todos os lados. Naquele momento, ainda discursava o deputado Doutel de Andrade, em nome do PTB, garantindo o total apoio do partido ao presidente e às reformas. Mera formalidade antes do discurso que todos esperavam.

Diante da multidão, Goulart discursou por 66 minutos, muitos dos quais em improviso providencialmente ajudado pelo Chefe do Gabinete Civil, Darcy Ribeiro e recebendo, com frequência, copos de água das mãos da Primeira-Dama, Maria Teresa. Assim como os doze outros oradores que o precederam, fez uma defesa apaixonada das reformas e prometeu investir os maiores esforços para sua implementação.

Ao longe, na Praia do Flamengo, na janela de cerca de trinta apartamentos tremulava a fraca luz de velas lá colocadas propositalmente, sugeridas pelo governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, opositor de longa data de João Goulart. A idéia era iluminar as fachadas da Praia do Flamengo até a Avenida Beira-Mar, já no Centro, como protesto contra o comício. Na escuridão, no entanto, permaneceu o fracasso do protesto que pretendia causar mal-estar no Presidente ao subir no palanque. Palanque, aliás, que sofrera uma outra tentativa fracassada de protesto na madrugada do dia 12 para o dia 13, quando militantes de extrema direita tentaram incendiá-lo. A noite parecia ser mesmo da multidão que ocupou a Central do Brasil.

Frente à Central do Brasil, dos trabalhadores, e ao Palácio Duque de Caxias, dos militares, naquela noite, João Goulart, um populista que nunca tivera efetiva intimidade com setores mais radicais e que recebera o apelido de “ônibus elétrico” em virtude de suas guinadas ora para a direita, ora para a esquerda, definitivamente virou-se para a esquerda, na direção da Central do Brasil.



Fonte: Google maps, adaptado.

Figura 1. A Praça da República diante da Central do Brasil e do Palácio Duque de Caxias

QUINTA-FEIRA, 19 DE MARÇO, DA PRAÇA DA REPÚBLICA À PRAÇA DA SÉ, SÃO PAULO: A MARCHA DA FAMÍLIA, COM DEUS, PELA LIBERDADE

A reação à movimentação no Rio de Janeiro, contudo, não demorou e, alguns dias depois, seria realizada, em São Paulo, uma segunda manifestação em resposta ao comício de João Goulart, manifestação esta que ficou conhecida como a “Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade”, realizada no dia 19 daquele mesmo março de 1964, dia de São José, padroeiro das famílias.

De acordo com seus idealizadores, a Marcha constituiria justamente um movimento de reação. Mais do que apenas uma manifestação, a idéia era promover uma série de outras manifestações em várias capitais do país. Entretanto, a primeira delas, a de São Paulo, tornou-se a mais célebre e decisiva, uma vez que a maior parte das outras marchas foi realizada após a queda do Presidente Goulart, tendo ficado mais conhecidas como “marchas da vitória”, incluindo a manifestação que reuniu cerca de um milhão de pessoas no Rio de Janeiro, no dia 2 de abril, dia seguinte ao anúncio do golpe.

O próprio nome já nos sugere os seus propósitos: seria um levante da “tradicional família brasileira”, de acordo com os princípios católicos de seus

organizadores, dentre os quais se destacavam como principais articuladores o deputado Antônio Sílvio da Cunha Bueno e o governador Ademar de Barros (que se fez representar no processo de convocação pela sua esposa Leonor de Barros), contra o “perigo comunista” alimentado por João Goulart. Preparada com o auxílio da Campanha da Mulher pela Democracia (Camde), da União Cívica Feminina, da Fraterna Amizade Urbana e Rural, entre outras entidades, a marcha paulista recebeu também o apoio da Federação e do Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, além de alguns políticos ilustres de então, entre os quais Auro de Moura Andrade, presidente do Senado, e Carlos Lacerda, governador do Estado da Guanabara e antigo opositor do governo de Vargas.

Assim como no caso do comício da antiga Guanabara, o número de participantes da Marcha é bastante incerto. No dia seguinte à manifestação, ainda sob o calor dos acontecimentos, alguns jornais chegaram a noticiar a presença de mais de um milhão de pessoas. Com o passar do tempo, no entanto, estimativas mais comedidas davam conta de um número entre 200 e 500 mil participantes, o que poderia representar, no caso de 500 mil manifestantes, até 10% da população da cidade de São Paulo então.

A despeito dessa polêmica, desde cedo milhares de pessoas já se concentravam na Praça da República, apesar da partida de a marcha estar marcada somente para as 16 horas. Se, na Guanabara, foices e martelos podiam ser vistos por toda parte, a multidão paulista ostentava símbolos religiosos e faixas com dizeres anticomunistas, como “Viva a democracia, abaixo o comunismo”, “Abaixo os imperialistas vermelhos”, “Vermelho bom, só o batom”, “Verde, amarelo, sem foice nem martelo”.

Finalmente, quando se encontrou reunido o maior número de pessoas visto até então para um movimento de direita no país, a massa partiu da Praça da República em direção à Praça da Sé, passando pela rua Barão de Itapetininga, praça Ramos de Azevedo, Viaduto do Chá, Praça do Patriarca e rua Direita, até se represar ante as escadarias da catedral metropolitana, após cerca de duas horas de caminhada. De lá, a multidão assistiu a uma seqüência de discursos, alternando-se no palanque autoridades políticas e eclesiásticas, culminando na celebração de uma missa “pela salvação da democracia”.



Fonte: GASPARI, 2002.

Figura 2. O palanque construído diante da Catedral da Sé onde foi celebrada a “Missa pela salvação do Brasil”



Fonte: Google Maps, adaptado.

Figura 3. O percurso da marcha partindo da Praça da República até alcançar a Praça da Sé

INTERPRETANDO OS CENÁRIOS

Gostaríamos de concluir nosso trabalho oferecendo uma interpretação para a relação entre cenários e discursos nas manifestações apresentadas. Contudo, a idéia que trabalhamos não é a da obra completamente aberta, disponível a qualquer interpretação que se deseje. Esse é o grande ponto onde se concentram as críticas à semiologia na Geografia, como aponta Claval (2004). Apoiamo-nos na noção de economia da interpretação, proposta por Eco (1993), segundo a qual uma interpretação só é válida se houver, de fato, uma relação coerente entre a obra e a interpretação, cujas bases devem ser buscadas na própria obra, sem extrapolar seus limites. Dessa forma, a semiologia deixa de ser uma busca por sinais ocultos e secretos, mas um olhar justamente sobre os signos evidenciados pelo autor. Esses signos, para nós, estão na paisagem escolhida para a realização das manifestações.

No caso do comício da Central do Brasil, dois elementos do cenário chamam a atenção: a estação Central do Brasil e o Palácio Duque de Caxias. Mas de que forma eles estão relacionados ao discurso do Comício?

O Comício da Central foi uma das últimas tentativas de João Goulart para angariar apoio popular em março de 1964. Após quase três anos de um governo que oscilou entre esquerda e direita, o presidente se viu isolado pelos antigos aliados de centro e da esquerda liberal e só lhe restava, como possível base de apoio, a estrutura sindical que ele ajudara a criar ainda como Ministro do Trabalho de Getúlio Vargas. Assim, o Comício foi uma tentativa de resgatar o discurso do trabalhismo populista de Vargas e tentar erguer um último pilar de apoio para um governo que já agonizava. É na direção desse discurso que a estação da Central do Brasil se faz cenário.

Criada em 1858 sob o nome D. Pedro II, a partir de 1889, com a proclamação da República, a estação passou a chamar-se Central do Brasil, de forma a eliminar quaisquer referências ao império. Além de atender aos anseios republicanos, o nome Central mostrou-se bastante adequado ao significado que a estação iria adquirir: a Central do Brasil constitui o ponto final da malha ferroviária que liga os subúrbios cariocas ao centro da cidade.

Como aponta Abreu (1990), a expansão da cidade a partir de sua área central se deu, sobretudo, por volta da virada do século XIX para o século XX, de acordo com duas vertentes, cada qual se baseando em uma forma de

transporte predominante. O crescimento em direção à Zona Sul apoiou-se na implementação das linhas de bondes, estimulando o desenvolvimento urbano de áreas que já vinham sendo objeto de valorização imobiliária e consolidando a formação dos bairros burgueses de alta renda. O crescimento em direção à Zona Norte, principalmente às áreas suburbanas, por sua vez, deu-se em torno da malha ferroviária que passou a servir a região. A distância em relação ao Centro, a falta de investimentos em melhorias urbanísticas, assim como a intensa valorização por parte da burguesia dos bairros da Zona Sul tornaram possível a ocupação da área pela população de baixa renda, formando os bairros operários, que completam a oposição espacial entre burguesia e proletariado sugerida por Abreu (1990).

A Central do Brasil representava em março de 1964, como de certa maneira até hoje, o Rio de Janeiro proletário e trabalhador. Trem, subúrbio e população de baixa renda se constituíam sinônimos que se contrapunham à associação entre o bonde, a Zona Sul e um estilo de vida moderno à beira-mar, simbolizado, sobretudo, pelo novo bairro de Copacabana, cuja ocupação se deveu, em grande parte, à expansão das linhas de bonde, em uma estratégia muito bem sucedida das próprias companhias de bondes de preparação e revenda de áreas da Zona Sul que incorporaram também Ipanema e, posteriormente, o Leblon.

Além da associação da Central do Brasil com as classes trabalhadoras, encontramos ainda, no cenário do Comício, o Palácio Duque de Caxias, então sede do Ministério da Guerra. Postar a massa de trabalhadores diante do edifício chamado pelos militares de “quartel general”, era uma forma de o presidente demonstrar força diante da alta oficialidade que sempre lhe fizera oposição, desde o governo de Getúlio Vargas. A estação da Central do Brasil e o Ministério da Guerra compõem, assim, o cenário do discurso trabalhista e de provocação aos militares naquela noite de 13 de março de 1964.

A resposta para o Comício veio com a Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade sob a forma do discurso anticomunista e anti-Getúlio seis dias depois em São Paulo. Podemos privilegiar, na nossa análise do cenário, os pontos de partida e chegada da Marcha, cada qual como uma componente do discurso.

A partida da Praça da República responde pela vertente de oposição ao trabalhismo getulista e, mesmo, por uma vertente nacionalista do anticomunismo. Nessa Praça caíram, em 23 de Maio de 1932, aqueles que ficaram conhecidos como “os primeiros mártires” do movimento constitucionalista de 1932, que se opunha ao regime autoritário imposto pelos revolucionários de 1930 encabeçados por Vargas. Em uma manifestação de estudantes e trabalhadores em maio de 1932, quatro estudantes foram mortos em confronto com partidários da revolução, marcando definitivamente a Praça da República como um símbolo espacial da resistência ao governo de Getúlio Vargas, que é reconhecido até hoje pelos veteranos do movimento de 1932 e pela sociedade paulista como um todo (BORGES e COHEN, 2004).

De certa forma, a evocação do movimento de 1932 representa um discurso que poderíamos chamar “nacionalismo bandeirante”. O mito fundador do bandeirante conquistador que, partindo de São Paulo, teria constituído o vasto território da nação brasileira, transforma-se no dever paulista de defender esta nação que teria sido construída pelos esforços de seus antepassados. Essa defesa se faz tanto em nome do constitucionalismo em 1932 quanto pela resistência à “ameaça comunista” de 1964.

Enquanto Goulart tentava se erguer com o apoio do trabalhismo, a Marcha paulista representava uma nova tentativa de afundar esse mesmo trabalhismo, como já se havia tentado em 1945. Contudo, o capital político deixado pelo suicídio de Vargas talvez ainda permitisse uma sobrevida ao seu legado. Talvez por essa razão, o movimento de oposição buscou aprofundar os ataques usando a força moral do catolicismo brasileiro, virando-se na direção das acusações de infiltração comunista no governo, o que, como nos mostra Moniz Bandeira (1977), não tinha naquele momento qualquer fundamentação séria.

O discurso anticomunista encontra seu cenário na chegada da Marcha, aos pés da Catedral da Sé, sede da arquidiocese da cada vez mais orgulhosa metrópole paulistana (SOUZA, 2004) e templo construído com o dinheiro da poderosa burguesia paulista. A luta contra o suposto comunismo do governo confundia-se ali, defronte ao monumental edifício da Sé, com a luta pela defesa dos valores da família brasileira católica e rigidamente tradicional. A Sé sintetiza, assim, duas vertentes do anticomunismo: a religiosa e a liberal, pela representação da força da burguesia capaz de construir um templo do porte da Catedral.



Fonte: SALIBA, 2004.

Figura 4. Propaganda veiculada por ocasião do quarto centenário de São Paulo em 1954. A imagem reúne o mito fundador bandeirante – “acharei o que procuro ou morrerai na empresa” – à metrópole paulista, representada pela industrialização e verticalização.

Desse confronto de discursos, a história nos mostra hoje a eficiência dos ataques da oposição e a força do discurso moralista em março de 1964. Uma pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa de Opinião Pública (IBOPE) naquele momento, apontava, ao mesmo tempo, aprovação popular ao governo e às reformas de base por ele empreendidas e preocupação crescente com o “perigo comunista” em meio à Guerra Fria. A manipulação do discurso anticomunista foi, sem dúvida, fundamental para garantir a relativa estabilidade social que se viu imediatamente após o golpe militar que ocorreria poucos dias depois.

Concluimos este trabalho tentando evidenciar a força de alguns símbolos presentes no espaço urbano das duas maiores cidades brasileiras em um mo-

mento chave da nossa história. Ele é um pequeno esforço no sentido de valorizar o espaço e a Geografia como elementos fundamentais para a construção de discursos. Nossos cenários urbanos são mais do que simples panos de fundos diante dos quais se desenrola a ação de maneira independente. Os símbolos espaciais, a paisagem plena de significados, como o cenário, é também parte da própria ação, do próprio discurso.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLAN/Rio, 1990.
- BERDOULAY, Vincent. Place, meaning and discourse in French language geography. In: AGNEW, John A.; DUNCAN, James S. (Org.). *The power of place: Bringing together geographical and sociological imaginations*. Boston: Unwin Hyman, 1989. P. 124-129.
- BORGES, Vavy Pacheco; COHEN, Ilka Stern. A cidade como palco: os movimentos armados de 1924, 1930 e 1932. In: PORTA, Paulo (Org.). *História da cidade de São Paulo: A cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. V. 3. P. 291-340.
- CLAVAL, Paul. A paisagem dos Geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. P. 13-79.
- COSGROVE, Denis. A Geografia Está em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. P. 92-123.
- COSGROVE, Denis; JACKSON, Peter. Novos rumos da Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Introdução à Geografia Cultural*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003. P. 135-146.
- DUNCAN, James S. *The city as a text*. The politics of landscape interpretation in the Kandyan Kingdom. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FERREIRA DA SILVA, Thiago Rocha. *Cenários Urbanos: o papel da paisagem na construção do discurso político em Março de 1964*. 2006. 128 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Ao Livro Técnico e Científico, 1989.
- GOMES, Paulo Cesar da Costa. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil 1961-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- NELMS, Hening. *Como fazer teatro*. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALIBA, Elias Thomé. Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In: PORTA, Paulo. (Org.). *História da Cidade de São Paulo: A cidade na primeira metade do Século XX 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. P. 555-558. V. 3.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. MetrÓpole e Paisagem: caminhos e descaminhos da urbanização. In: PORTA, Paulo (Org.) *História da cidade de São Paulo: A cidade na primeira metade do século XX – 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. V. 3. P. 517-551.

Recebido em: 04/02/2008

Aceito em: 05/05/2008

DO BOM USO (POLÍTICO) DA CIDADE EM IMAGENS*

LAURENT VIDAL

Université de La Rochelle
Universidade Federal do Rio de Janeiro
laurent.vidal@univ-lr.fr

RESUMO

Por que colocar uma cidade em imagens? Essa é a principal questão deste artigo, que propõe trazer alguns elementos de resposta, a partir de estudos de caso. Colocar uma cidade em imagens pode servir para suscitar ou elucidar um projeto político, para despistar seus contornos, para apoiar uma ambição política, ou para realizar uma verdadeira propaganda para atrair futuros habitantes.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem urbana. Representação. Urbanismo.

RÉSUMÉ

Pourquoi mettre une ville en image ? Telle est la question principale de cet article qui propose, à partir de quelques cas d'études, quelques éléments de réponse : mettre une ville en images peut servir à susciter ou éclairer un projet politique, à en brouiller ses contours, à appuyer une ambition géopolitique, ou à mener une véritable propagande pour attirer de futurs habitants.

MOTS-CLÉS : Image urbaine. Représentation. Urbanisme.

ABSTRACT

Why should an image of a city be produced? This question is the central concern of this article, which provides a few partial answers thanks to a few case studies: The making of an image for a city may serve to give birth or to enhance a political project, to blur some of its aspects, to assist a geopolitical design, or to carry on a propaganda aimed at attracting future inhabitants.

* Este artigo nasceu da iniciativa do professor Paulo Cesar da Costa Gomes. Sem sua proposta de reler, a partir dessa problemática dos laços entre cidades e imagens, alguns de meus trabalhos, o presente artigo não teria emergido. Agradeço-lhe profundamente por isso.

KEY WORDS: Urban image. Representantation. Urbanism.

Imagem das cidades, cidades da imagem, cidades em imagens... a cidade custa a se conceber fora de um laço – em cuja natureza este dossiê convida a pensar – com a imagem. E essa relação é antiga. Que se pense em Clístenes, há 2.500 anos, que atribui à cidade de Atenas um projeto central e uma reforma espacial: a representação da isonomia, princípio fundador da democracia grega (VIDAL-NAQUET e LÉVÈQUE, 1964).

Meu propósito concentra-se particularmente em uma questão: por que colocar uma cidade em imagens? Respaldando-me em estudos que tenho a oportunidade de realizar há alguns anos, gostaria de evocar aqui algumas das intenções dos promotores dessas imagens, bem como as expectativas que eles depositam nesse jogo semântico. Esses exemplos situam-se no Novo Mundo, cuja conquista deu lugar a uma verdadeira “guerra das imagens” (GRUZINSKI, 1990) – guerra que não cessou desde então. A nova cidade, que é a regra nas regiões que eu especialmente estudei (a América portuguesa e a América francesa), presta-se particularmente ao desdobramento de um jogo de colocação em imagens – antes, durante e depois da construção.

HENRYVILLE, A PRIMEIRA CIDADE FRANCESA DO NOVO MUNDO!

Começamos nossa investigação pelo que poderia ser a primeira cidade francesa do Novo Mundo... Em 1555, Nicolas Durand de Villegaignon convence o rei da França da pertinência de seu projeto de instalação de uma colônia francesa na baía de Guanabara, conhecida há tempos pelos marinheiros franceses como um lugar de troca de pau-brasil. No mês de novembro do mesmo ano, acompanhado de uma centena de colonos, Villegaignon chega à baía. Ao invés de tentar se instalar no continente, e correr o risco de ser atacado por índios e portugueses, ele prefere, no começo, estabelecer-se em uma ilha, abrigado por um forte, que ele batiza de Coligny, em homenagem ao ministro da marinha, o almirante de Coligny. Cinco anos depois, Portugal expulsa definitivamente os franceses da baía, onde eles terão deixado poucos rastros materiais.

Em 1575, André Thévet publica, na *Cosmographie universelle*, um mapa da baía do Rio. Implantada no coração da baía, protegida por paliçadas de

madeira, e sofrendo o fogo de naus portuguesas, está a Ilha dos Franceses: sob uma ameaça como essa, como ela poderia resistir? Contrastando com esse perigo ameaçador no continente, onde quase só se percebe um dos bastiões, está Henryville, instalada ao longo do rio Cariope: nada parece capaz de atingir a segurança e a serenidade de sua localização. Essa cidade tão forte e regular é, de fato, uma falsificação! No entanto, é certamente a primeira cidade francesa desenhada no continente americano (lembramos que a primeira cidade francesa construída no Novo Mundo é Quebec, em 1608, por Champlain) (VIDAL, 1999; AUGERON e VIDAL, 2002). É notável, então, que a implantação de cidades francesas no Novo Mundo comece por uma falsificação. André Thévet reincidirá, inclusive, alguns anos mais tarde no *Le Grand Insulaire* (1586); ele reedita sua ficção, mas inverte o nome: Ville Henry. A partir de então, é uma cidade fortificada, cercada por fossas cheias de água, até com sentinelas montando guarda. Porém, mais uma vez, ela está só parcialmente desenhada. O essencial permanece fora do contexto.

Qual poderia ser o interesse, quinze anos após o fracasso da França Antártica, de propor um desenho como esse? Notemos em primeiro lugar que, assim como Guillaume Le Testu, André Thévet participa da invenção do que Franck Lestringant chama de “ficcões cosmográficas” (LESTRINGANT, 1988, p. 06), que resultam da “combinação do erro técnico com o cálculo estratégico”. Esses mapas servem assim muito mais aos interesses do poder, que faz encomendas, do que àqueles dos navegadores. O que está em jogo é simples: a França foi excluída do Tratado de Tordesilhas – “eu gostaria de ver a cláusula do testamento de Adão que me excluiu da divisão do mundo!”, exclamava Francisco I no começo do século XVI. Mas as riquezas do Novo Mundo, como esse pau-brasil, tão precioso para os tintureiros normandos, são um convite permanente à instalação de uma base francesa no Novo Mundo. Os comerciantes de Rouen haviam inclusive organizado uma festa brasileira em 1550, quando da vinda do rei Henrique II e de Catarina de Médicis, mostrando ao casal real o corte do pau-brasil, seu transporte pelos índios para os navios... Tratava-se de convencer o poder a se lançar oficialmente na conquista do Novo Mundo. E é o que ainda parece indicar o mapa de Thévet: o fracasso da França Antártica não deve significar o fim dos projetos imperiais franceses. Por isso, o contraste entre a ilha dos Franceses, sob o fogo dos canhões (símbolo do fracasso passado), e Henryville, serenamente pousada à beira do continente (símbolo de um projeto a ser realizado). Tal ficção nem choca

os contemporâneos. Assim, para Marc Lescarbot, autor de uma *História da Nova França* ([1609] apud LESTRINGANT, 1988, p. 07): “que exista cidade ou não, eu não vejo motivo para sanção, considerando-se o momento em que os franceses possuíram esta terra, tendo feito isto para convidar o Rei, no intuito de avançar neste empreendimento”. Essa invenção de Henryville atesta o desejo de oferecer ao Príncipe uma imagem de glória imperial.



Figura 1. Mapa da França Antártica – André Thévet – 1575.
Abaixo, à esquerda, percebem-se as formas abaluartadas de Henryville.

NOVA ORLEANS, JÓIA DO URBANISMO FRANCÊS NAS AMÉRICAS

Tomemos outro exemplo. Estamos no começo do século XVIII: Luís XIV e seu ministro Pontchartrain empreendem a colonização da Luisiana (LAN-

GLOIS, 1999; VIDAL, 2005). Mas que lugar escolher para implantar uma cidade que servirá de base para a exploração dessa região? Depois dos fracassos de La Mobile (1700-1712) e de Biloxi (1715-1720), na desembocadura do Mississippi, é finalmente escolhido um lugar mais acima. Em 1721, o engenheiro do rei, Adrien de Pauger, visita o local e desenhará o plano de Nova Orleans (Figura 2).

O que chama a atenção, quando se observa esse plano (em cores), são primeiramente suas proporções majestosas. Localizada numa curva do Mississippi, Nova Orleans é, no papel, maior que Rochefort (a cidade-arsenal mais moderna da França), dispõe de uma praça central um pouco maior que a Place des Vosges em Paris. Enfim, ela é dotada de todas as características do poder real. Depois, a regularidade da trama surpreende: ruas bem retas, parcelas bem desenhadas, casas bem alinhadas...

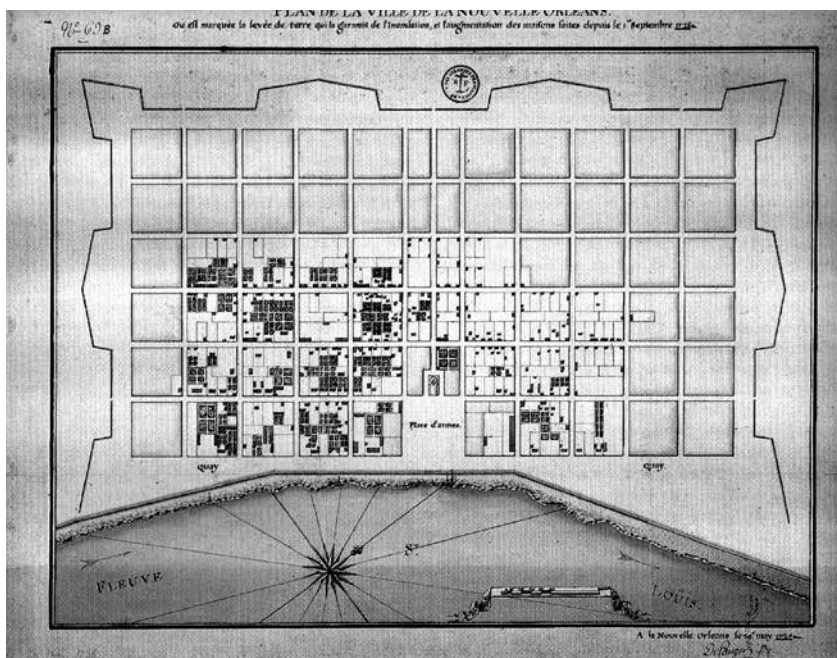


Figura 2. Nova Orleans, plano de Adrien de Pauger (1724)

Não obstante, quando se estudam os arquivos, é estarrecedor constatar até que ponto as informações transmitidas pelos intendentes e os engenheiros divergem, dependendo se são descrições ou planos: por um lado, tem-se

uma cidade apodrecida, infestada de ratos, com canais de 50 cm de largura, enquanto os planos apresentam um magnífico canal de aproximadamente 20 metros de largura com água corrente, que deságua no lago Pontchartrain. Ao olhar o plano desenhado pelo engenheiro Bonichon em 1729 – no qual ele se dá ao trabalho de assinalar a localização exata de cada casa, dando o nome do proprietário, numerando os lotes e detalhando quais são os tetos cobertos de palha, de madeira ou ainda de telhas –, percebe-se então que as casas não estão de modo algum alinhadas às ruas. Então, o que se vê sob a forma de uma ilhota regular não aparecia dessa maneira na prática: como as paliçadas não estavam construídas, as casas não estavam alinhadas às ruas. Esse é um belo exemplo da diferença de percepção que podia ter o habitante de Nova Orleans e o rei ou seu governo, que dispunham unicamente de mapas para apreender a situação.

Então, por que Adrien de Pauger desenha um plano tão majestosamente regular? E por que o rei o difunde em grande escala? Várias razões podem ser citadas. Isso permite, primeiro, que os engenheiros obtenham os créditos de fortificação necessários à edificação das cidades: eles desenhavam então planos absolutamente magníficos, em cores, esperando, com isso, conseguir as subvenções correspondentes à sua solicitação. De fato, a colônia funciona com um orçamento muito apertado, que permite construir uma dezena de cabanas de tábuas por ano e só. Mas essa imagem de cidades regulares no Novo Mundo é também consideravelmente útil para o poder real na França. Ele está, assim, em condições de reivindicar, perante potências rivais, sua capacidade de construir, nos recônditos de seu Império, cidades de formas regulares com belas fortificações abaluartadas. Quanto ao que acontece na prática, evita-se, dentro do possível, que seja difundido. Existe assim uma estratégia em termos de imagem de marca, por parte da França, na difusão, em grande escala, desses planos de cidades.

Nova Orleans seria, sob esse ponto de vista, uma ilustração perfeita dessas cidades, do desejo das quais fala Ítalo Calvino (1973): o plano de Adrien de Pauger demonstra o desejo de levar a cabo uma construção tão imponente e o desejo que o rei nutre de dar seu nome a uma cidade majestosa.

EM SÃO DOMINGOS, CIDADES EM BUSCA DE HABITANTES

Deçamos agora um pouco mais nas possessões francesas, em direção a São Domingos: a França é proprietária de uma parte dessa ilha, que nada mais é que a

antiga Hispaniola de Cristóvão Colombo. Aqui, temos um outro contexto: a exploração de cana-de-açúcar com mão-de-obra escrava. Em 1720, embora a produção açucareira esteja em alta, a densidade demográfica é de um habitante por km². Como garantir a segurança dessa possessão em tais condições, seja com relação às ameaças externas (pirataria) ou internas (escravos)? Em alguns anos, essa ilha se cobrirá de cidades (ao menos no papel) a tal ponto que Pierre Pinon qualificará maravilhosamente São Domingos como “ilha de cidades” (PINON, 1999).

Por que então projetar a construção de cidades se não há habitantes para ocupá-las? A resposta está contida na pergunta: para atrair habitantes. Em São Domingos, a França fundou cidades para ter suficientes *petits blancs* capazes de carregar as armas em caso de ataque da ilha por ingleses ou espanhóis. Diante da impossibilidade de fortificar todos os portos, de contar com os proprietários das plantações, bem como com os escravos, aos quais nem se pensa em confiar armas, a defesa está nas mãos dos habitantes das cidades: comerciantes, artesãos, operários. É para aumentar essa população de *petits blancs* que cidades devem ser fundadas.

Fundar uma cidade é, assim, um ato voluntário, ao qual nada garante que seja seguido de efeito, ou seja, que os habitantes venham povoá-la. Para o Môle Saint-Nicolas, fundado em 1762, Moreau de Saint-Méry (1798, p. 192) indica: “Já que o solo não atraía os habitantes, era necessário chamá-los através de estímulos em víveres e em munições, e até acrescentar uma isenção temporária de impostos”. Por “sorte”, acadianos, expulsos da América do Norte, foram enviados e cada família recebeu um lote. Se a questão dos habitantes foi resolvida, aqui, pela chegada inesperada dos acadianos, esse não é exatamente o caso das outras cidades. É preciso então usar estratagemas: esta é a razão pela qual são difundidos, na França, planos de algumas das cidades de São Domingos, como Bombardópolis, com suas formas tão generosas, tão regulares, e apresentando consideráveis vantagens fiscais. Contemplando-se esse plano, sente-se uma cidade já bem ocupada, ressonante de vida, acolhedora. Fundada em 1764 por Du Portal, ela perecerá de ficar vazia (Figura 3).

Assim como Bombardópolis, várias cidades são fundadas em São Domingos, sem saber muito bem quem vai verdadeiramente habitá-las; cidades cujos planos esforça-se em difundir, esperando que eles suscitem vocações. São cidades mortas, não por causa de uma ocupação, mas por ter esperado demais uma ocupação, como Torbec ou Les Cayes, ao sul de São Domingos. Mas a que belos planos elas deram origem!



Figura 3. Bombardópolis (1764)

NOVA MAZAGÃO, A CIDADE QUE EMPURRA FRONTEIRAS

Estamos no Brasil, mais precisamente na Amazônia, no maciço guianês, ao norte do rio Amazonas. No começo de 1770, Portugal empreende a construção da cidade de Nova Mazagão. Dessa vez, são considerações de ordem geopolítica que temos que colocar para explicar o contexto: em 1750, em consequência do tratado de Madrid, que redesenhava as fronteiras entre as possessões espanholas e portuguesas no Novo Mundo, foi decidido o envio de comissões das fronteiras para resolver os casos litigiosos – a região das Missões ao sul, e a Amazônia. Por iniciativa do representante da coroa portuguesa, Alexandre de Gusmão, o princípio jurídico do *uti possedetis* foi escolhido. Oriundo do direito romano, esse princípio permite a atribuição de uma zona litigiosa à potência capaz de provar a existência de um estabelecimento humano permanente na região. Comissões das fronteiras são então instaladas a fim de estabelecer uma cartografia precisa dessas regiões. Decidido a reaver o norte da bacia do Amazonas (para ter um controle total da desembocadura), bem como a região das Missões, Portugal decide expulsar os jesuítas, presentes demais nessas zonas contestadas (1760), e a implantar uma verdadeira política de urbanização das fronteiras: construção de fortes e deslocamento de população (incluídos os famosos açorianos).

Por um desses felizes acasos que a história reserva às vezes, eis que, no começo de 1769, o rei recebe uma notícia da fortaleza de Mazagão, instalada no litoral atlântico do Marrocos – uma esplêndida fortaleza abaluartada, inspirada nos modelos da arquitetura militar italiana do Renascimento. Os 2.000 ocupantes da praça, sitiados por 120.000 soldados mouros, não poderão resistir muito tempo: seu governante pede reforços. Boa oportunidade para a coroa, que há muitos longos anos procurava se desvencilhar dessa inútil fortaleza, resíduo anacrônico da época da Reconquista. Esses 2.000 habitantes vão ser úteis ao Império: o rei decide tirá-los da fortaleza, para enviá-los à Amazônia, a fim de povoar essa região tão estratégica. Ele pede então que seja fundada, para sua instalação, um pouco acima da margem norte do Amazonas, uma Nova Mazagão (VIDAL, 2008). É um engenheiro italiano, Domingos Sambucetti, o encarregado de escolher o local e desenhar o plano.

Esse plano da Nova Mazagão foi objeto de uma difusão em grande escala. Várias cópias foram realizadas, as quais são encontradas hoje em vários depósitos de arquivos, tanto em Portugal como no Brasil. Trata-se, portanto, de uma operação excepcional, reconhecida e reivindicada como tal pela coroa portuguesa, que faz questão de garantir sua publicidade. Ela mostra assim, junto a seus súditos e às outras potências marítimas europeias, o perfeito controle de seu território colonial e sua capacidade de dominar um espaço tão hostil quanto a Amazônia. Tanto quanto o homem, se não mais, a imagem é um vetor da presença portuguesa na Amazônia. Nova Mazagão, cidade imagem, apresenta-se como uma aposta em um futuro possível.

Contrariamente aos outros planos, esse mapa não teve grande difusão – hoje existe um único exemplar no Rio de Janeiro. Esse duplo tratamento iconográfico da Nova Mazagão e as diferentes modalidades de difusão desses planos parecem indicar dois níveis de discurso por parte da coroa portuguesa. Em um primeiro momento, ela divulga amplamente a imagem da cidade colonial para demonstrar seu controle geopolítico da região amazônica. Depois, ela tenta difundir, de forma mais restrita, a imagem da cidade fortificada, para apresentar, junto a seus súditos, o deslocamento de Mazagão como o simples traslado espacial de uma fortaleza, de uma cidade encerrada entre suas muralhas.

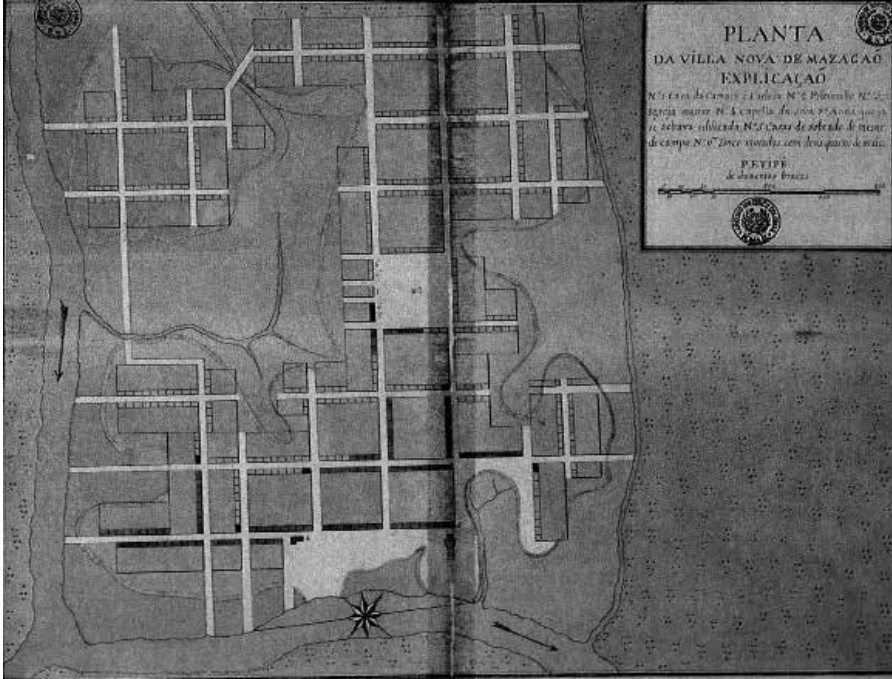


Figura 4. Plano da Nova Mazagão por Domingos Sambucetti (1770)

Nova Mazagão apresenta todas as características de uma cidade colonial com formas regulares, pronta para receber uma sociedade que tem que se encaixar sem dificuldade em uma rede pré-definida. Mas, se a natureza colonial da Nova Mazagão está amplamente demonstrada, qual é a situação da relação entre a praça forte e a cidade colonial – laço sabiamente cultivado pela manutenção do topônimo Mazagão? A diferença de forma salta aos olhos de qualquer observador. Não é provavelmente um acaso se, na mesma época, é estabelecido um “mapa topográfico da circunferência da Nova Mazagão”. Esse mapa apresenta a situação da cidade colonial, judiciosamente colocada na curva de um dos afluentes do rio Amazonas, dando a impressão de dominar o coração de uma rede aquática impressionante. Mas, sobretudo, o autor desse mapa, cujo nome nos é infelizmente desconhecido, desenhou a cidade aprisionada por sólidas muralhas: um campanário e casas de tetos bem nítidos se destacam por sobre as muralhas. A cidade retoma então, nessa representação cartográfica, a forma original da praça forte marroquina.

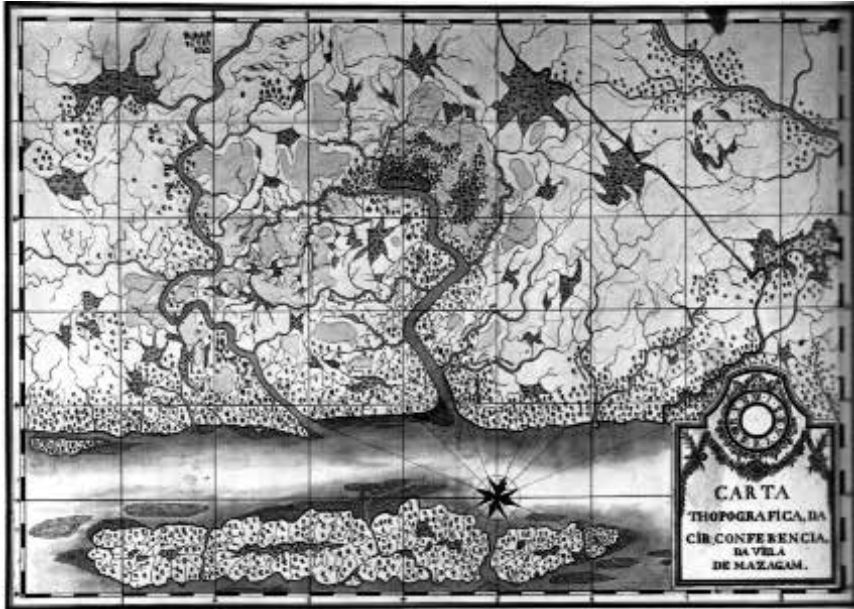


Figura 5. Mapa topográfico da circunferência da Nova Mazagão
Em uma curva do rio Mutuacá podem ser vistas as fortificações abaluartadas
de Nova Mazagão.

Pouco importa, então, o fracasso da implantação da Nova Mazagão, pouco importam as epidemias, a fome ou a morte, cotidiano desses habitantes deportados: aos olhos da coroa, Nova Mazagão terá perfeitamente atingido seu objetivo. A presença cartográfica de uma cidade ao norte da bacia do Amazonas permitiu que a coroa portuguesa reivindicasse a posse dessa região.

BRASÍLIA, CIDADE PROMETIDA

O século XX brasileiro oferece-nos um exemplo famoso da colocação em imagens de uma cidade nova, e que se inscreve na continuidade direta de nossa reflexão: Brasília. De fato, segundo seu inventor, Lúcio Costa, a cidade “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz [...]. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial” (COSTA, 1991, p. 85-86).

Não obstante, quando o presidente Juscelino Kubitschek se compromete, durante sua campanha eleitoral, a construir Brasília, a nova capital do Brasil, é

por razões muito particulares. Desde as primeiras semanas da campanha, em março-abril de 1955, sua equipe de conselheiros percebe que o candidato do PSD não decola e que ele é incapaz de conseguir o apoio das massas urbanas. No mês de março, por exemplo, segundo uma pesquisa de opinião, Kubitschek recebe só 21,9 % das intenções de voto dos cariocas. Nessas condições, as chances de eleição são bem pequenas. Surge então a idéia de integrar ao seu programa a construção de Brasília – e de torná-la inclusive o objetivo-síntese. Uma proposta como essa visava claramente encontrar um derivativo a esse impasse político. Mas Kubitschek e seus conselheiros sabem o quanto essa idéia da transferência da capital brasileira, inscrita na constituição republicana desde 1891, é capaz de “canalizar as esperanças difusas da sociedade”, de “devolver o sentido da coletividade nacional” e, portanto, mais pragmaticamente, de ampliar a base eleitoral do candidato (VIDAL, 2008, p. 225). Depois de sua eleição, em outubro de 1955, o país vive um período de graves perturbações políticas: é necessário até um golpe de Estado preventivo para garantir o acesso ao poder a Juscelino Kubitschek. Dessa vez, ele não podia mais recuar: para pacificar a vida social, oferecer uma saída a todas essas tensões, a construção de Brasília se transforma em uma prioridade. Um concurso para o Plano Piloto é lançado, em março de 1957, e o ganhador é Lúcio Costa.

Juscelino vai fazer de tudo para dissimular esse contexto tão específico do nascimento de Brasília: “Como nasceu Brasília? A resposta é simples. Como todas as grandes incitativas, ela surgiu de quase nada” (KUBITSCHEK, 1975, p. 7-8). “Eu achei a idéia, que tem 167 anos de idade, de transferir a capital do Brasil para o centro. E encontrei prontos os estudos preliminares. Até a localização definitiva. Então construí Brasília” (KUBITSCHEK, 1962, p. 57). A história é tão bonita que dá vontade de acreditar...

Essa visão descontextualizada repercute, não obstante, de maneira estranha em Lúcio Costa, que explica em seu relatório: “Eu tomo a liberdade de, no máximo, apresentar uma solução possível que eu não procurei, mas que apareceu, de certa forma, por conta própria” (COSTA, 1991, p. 85-86). A escolha de Lúcio Costa é cercada do mesmo mistério religioso que guiou a mão de Rômulo para traçar o caminho de Roma. Até o geômetra romano encarregado de traçar o *cardo* e o *decumanus*, lembra Joseph Rykwert, interessa-se pelos ritos de fundação, e envolve seu trabalho em mistério: “Os eixos não são nunca traçados sem referência à ordem do Universo, pois os *decumani* são alinhados aos

movimentos do sol, enquanto os *cardines* seguem o eixo do céu” (RYKWERT, 1976, p. 90). Conscientemente ou não, Lúcio Costa inscreve o nascimento de seu plano nesse espesso mistério que contribui ainda mais para turvar o que está politicamente em jogo na construção de Brasília.

A fotografia aérea do cruzamento dos eixos de Brasília, traçados com o reforço importante de escavadeiras, no coração de uma natureza virgem, é amplamente difundida em todo o Brasil em 1957: ela serve como reforço desse procedimento de descontextualização da fundação da nova capital do Brasil, colocando-a fora do alcance das críticas políticas. Essas duas linhas depuradas, que se cruzam em ângulo reto, são uma promessa, uma expectativa: AQUI, vai nascer uma cidade.

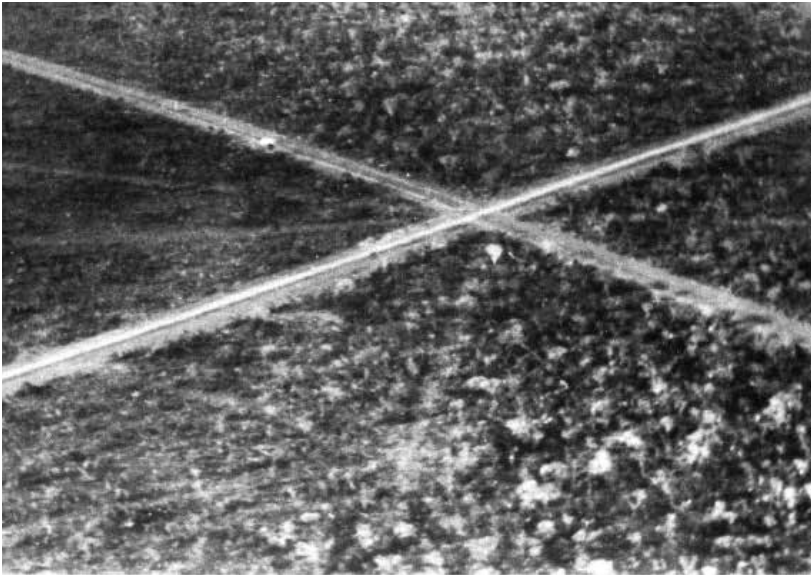


Figura 6. Cruzamento dos eixos em Brasília

Pouco importa, então, o sentido político do plano de urbanismo, pouco importa sua simbologia autoritária: a cruz, da qual resulta um plano em grade, sendo uma forma geométrica potente no seio da qual o indivíduo permanece uma unidade abstrata. Para o fundador e o planificador, simples intérpretes de uma idéia genial, o nascimento misterioso da cidade constitui a própria essência da futura capital: Brasília, cidade mistério, cidade mística, cidade mítica.

*

Esses exemplos, nem um pouco exaustivos, fornecem várias respostas à nossa questão inicial. Colocar uma cidade em imagens pode servir para suscitar ou esclarecer um projeto político (Henryville, Nova Orleans) ou para confundir seus contornos (Brasília), para apoiar uma ambição geopolítica (Nova Orleans, Nova Mazagão), para fazer uma verdadeira propaganda a fim de atrair futuros habitantes (Bombardópolis).

O caso francês é particularmente revelador. Os planos das cidades francesas do Novo Mundo, bem difundidos na França, dão a imagem de uma implantação sólida e durável. Na prática, as dificuldades para ocupar as parcelas e a arquitetura de madeira e junco revelam a grande distância que separa as intenções dos fatos. Mas, ao final, essa imagem não tinha uma utilidade na estratégia do poder real na França (especialmente no contexto europeu) – fazer a demonstração de sua modernidade? No fundo, pode-se legitimamente levantar a questão do sentido dessa colonização francesa no Novo Mundo: será que ela não foi, sobretudo, uma colonização pela imagem, uma colonização imaginada? A imagem, muito mais que o homem, é o vetor da presença francesa no Novo Mundo. De Henryville a Bombardópolis, passando por Nova Orleans, a cidade francesa do Novo Mundo é uma aposta em um futuro possível. Aqui reside, certamente, um aspecto ainda pouco desenvolvido na pesquisa: o papel da imagem (planos, gravuras, esboços etc.) na orientação e reorientação da política francesa nas Américas.

Em suma, encontramos aqui a velha questão dos laços entre o político e a cidade, que alimentou uma abundante literatura. A cidade é, de fato, o espaço predileto do político, que pode, ali, mostrar-se melhor do que em qualquer outro lugar, estar sob os holofotes na fundação, desfilando, afirmando seu poder em edifícios, praças ou amplas avenidas. Na cidade, o político se apropria do tempo e, criando a ilusão de dominá-lo, instala-se indefinidamente – como fora do alcance dos sobressaltos do mundo. Na cidade, o político se apropria também da imagem e a proximidade que ele mostra sobre o acessório lhe permite, freqüentemente, mascarar o essencial. É exatamente para isso que serve, em suma, a colocação em imagens das cidades: teatralizar o político (DUVIGNAUD, 1965; 1978; BALANDIER, 1980). Posto em cena desse modo, o poder não mais se mostra nu perante a sociedade.

REFERÊNCIAS

- AUGERON, Mickaël; VIDAL, Laurent. Du comptoir à la ville coloniale : la France et ses nouveaux mondes américains. Bilan historiographique et perspectives de recherche (c.1990-2001). *Debates y perspectivas. Cuadernos de historia y ciencias sociales*, Madrid, n. 2, p. 141-171, set., 2002.
- BALANDIER, Georges. *Le pouvoir sur scènes*. Paris: Balland, 1980.
- CALVINO, Italo. *Les villes invisibles*. Paris: Seuil, 1973.
- COSTA, Lúcio. Relatório do plano piloto de Brasília. In: _____. *Brasília, cidade que inventei*. Brasília: ArPDF, Codeplan, DePHA, 1991.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du théâtre*. Paris: PUF, 1965.
- _____. *Lieux et non-lieux*. Paris: Gallilée, 1978.
- GRUZINSKI, Serge. *La guerre des images*, de Christophe Colomb à Blade Runner (1492-2019). Paris: Fayard, 1990.
- KUBITSCHKE, Juscelino. *A marcha do amanhecer*. São Paulo: Best Seller Editora, 1962.
- _____. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1975.
- LANGLOIS, Gilles-Antoine. L'aventure urbaine de la Louisiane. In: VIDAL, Laurent; D'ORGEIX, Emilie (Dir.). *Les villes Françaises du Nouveau Monde: des premiers fondateurs aux ingénieurs du roi (XVIème-XVIIIème siècles)*. Paris: Somogy Editions d'Art, 1999. P. 120-129.
- LESTRINGANT, Franck. La France Antarctique et la cartographie prémonitoire d'André Thévet. *Mappemonde*, Paris, v. 88, n. 4, p. 2-8, 1988.
- PINON, Pierre. Saint-Domingue, l'île à villes. In: VIDAL, Laurent; D'ORGEIX, Emilie (Dir.). *Les villes Françaises du Nouveau Monde: des premiers fondateurs aux ingénieurs du roi (XVIème-XVIIIème siècles)*. Paris: Somogy Editions d'Art, 1999. P. 108-119.
- RYKWERT, Joseph. *The idea of a Town: the anthropology of urban form in Rome, Italy, and the Ancient World*. Princeton: University Press, 1976.
- VIDAL, Laurent. Fort Coligny et la France Antarctique (1555-1560). In: VIDAL, Laurent; D'ORGEIX, Emilie (Dir.). *Les villes Françaises du Nouveau Monde: des premiers fondateurs aux ingénieurs du roi (XVIème-XVIIIème siècles)*. Paris: Somogy Editions d'Art, 1999. P. 70-73.
- _____. Penser les villes françaises aux Amériques. In: JOUTARD, Philippe; POTON, Didier; WIEN, Thomas (Coord.). *Mémoires de Nouvelle France : actes du colloque international*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. P. 365-377.
- _____. *De Nova Lisboa a Brasília*. A invenção de uma capital. Brasília: Editora da UnB, 2008.
- _____. *Mazagão, a cidade que atravessou o Atlântico*. Do Marrocos até a Amazônia (1769-1783). São Paulo: Martins Editora, 2008.
- VIDAL-NAQUET, Pierre; LÉVÈQUE, Pierre. *Clisthène l'Athénien : essai sur la représentation de l'espace et du temps dans la pensée politique grecque*. Paris: Belles Lettres, 1964.

Recebido em: 19/02/2008

Aceito em: 15/04/2008

CENOGRAFIA PAISAGÍSTICA E CENÁRIOS URBANOS: APRECIAR A PAISAGEM A PARTIR DA CIDADE, APRECIAR A CIDADE A PARTIR DA PAISAGEM*

ISABELLE DEGRÉMONT

Laboratoire Société Environnement Territoire
Université de Pau et des Pays de l'Adour
isabelle.degremont@univ-pau.fr

H L NE SAULE-SORB 

Laboratoire Société Environnement Territoire
Université Michel de Montaigne – Bordeaux III
h.d.sorbe@wanadoo.fr

RESUMO

As cidades turísticas têm tendência a utilizar imagens simbólicas para criar um quadro urbano de acordo com as expectativas e os valores dos visitantes. Assim sendo, a vista panorâmica, como a das montanhas dos Pireneus, observadas a partir da cidade de Pau (Sudoeste da França), “reproduzida” pelos artistas, vai antecipar certas escolhas urbanísticas. Além disso, a evolu o dos elementos compostos na tela   idêntica   da descri o geográfica dos sítios urbanos. Posteriormente, a *mise-en-sc ne* da vista tomar  propor oes importantes no momento da difus o das práticas turísticas, gerando regras urbanísticas obrigat rias.

PALAVRAS-CHAVE: Panorama. Composi o pictural. *Mise-en-scène*. Planejamento urbano.

RÉSUMÉ

Les villes touristiques ont tendance à jouer sur la mise en scène d'images symboliques pour créer un cadre urbain en conformité avec les attentes et les valeurs des visiteurs. Or, la vue panoramique telle que celle des montagnes pyrénéennes observées depuis la ville de Pau (Sud-Ouest de la France), « mise en tableau » par les artistes, va anticiper certains choix urbanistiques. De plus,

* Tradu o de Isabel Mitsue Shimizu.

l'évolution des éléments mis en tableau est identique à celle de la description géographique des sites urbains. Par la suite, la mise en scène de la vue va prendre des proportions importantes au moment de la généralisation des pratiques touristiques, entraînant des règlements urbanistiques contraignants.

MOTS-CLÉS : Panorama. Mise en tableau. Mise en scène. Aménagement urbain.

ABSTRACT

Urban planning in touristic cities tends to display a whole set of symbolic images in order to produce an environment which should fit with the expectancies and values of the visitors. In this respect, the case of Pau, South-Western France, gives evidence to the fact that the panoramic view of the Pyrenees from this city as it was represented by painters became an anticipation of later urban planning choices. In addition, the changes in the choice of environmental elements in paintings was paralleled by those which were evidenced in geographical descriptions of urban sites. Later on, the concern for promoting the panoramic view (its *mise-en-scène*) became dominant when touristic practices became relatively standardized, and this led to strict planning regulations.

KEY WORDS: Panorama. Pictorial representation. *Mise-en-scène*. Urban planning.

O projeto urbanístico de uma cidade se apóia, às vezes, em imagens reais, pressupostas ou construídas artificialmente, que podem antecipar as escolhas urbanísticas, principalmente, quando existe uma vista panorâmica. É o caso dos Pireneus, cadeia de montanhas visíveis a partir da cidade de Pau. Como a partir de um terraço, a vista se abre sobre uma série de planos sucessivos e provoca uma verdadeira cenografia paisagística. A beleza da vista e o clima ameno fizeram de Pau uma estação turística climática renomada, onde, a partir do início do século XIX até a Primeira Guerra Mundial, ricos franceses e estrangeiros, particularmente ingleses, viriam passar o inverno. Assim, cidades turísticas como Pau, bastante preocupadas com “suas imagens”, têm a tendência de fazer uso “das imagens”, de sua *mise-en-scène*, para criar um quadro urbano de acordo com as expectativas dos visitantes. A vista é então suscetível de se tornar um suporte de comunicação entre o exterior e uma sociedade local, entre os

habitantes e um poder municipal responsável pela cidade, inclusive, entre os diferentes habitantes. O panorama dos Pirineus torna-se então um vetor de “ligação”, um espaço de comunicação entre diferentes componentes de uma sociedade ou entre duas sociedades diferentes, como eram os ricos “invernantes” franceses ou ingleses e a sociedade local tradicional. A construção simbólica de Pau através dos Pirineus veicula assim valores e sentidos coletivos. Trata-se de compreender essa *mise-en-scène* “comunicacional” (DEGREMONT, 2000), tanto através de palavras como através das “imagens” veiculadas. As relações “fusionais” dos Pirineus com Pau contribuem para criar a cidade, a lhe dar um sentido? Como se estabelece a relação entre panorama e cidade? A cidade pode ser interpretada através do panorama? Se a resposta for positiva, nesse caso, o panorama qualificaria a cidade e as ações urbanísticas, ao longo do tempo, teriam orientado, pelo menos em parte, o desenvolvimento urbano.

O objetivo deste trabalho é, então, estabelecer como funciona o panorama em um imaginário urbano que influencia as práticas urbanísticas em diferentes épocas do desenvolvimento da cidade. Diferentes vetores de comunicação servirão para compreender a relação entre Pau e a vista dos Pirineus: textos científicos e imagens artísticas e turísticas. Veremos que, na metade do século XIX, a composição pictural da vista feita pelos artistas vai incitar as primeiras intervenções urbanísticas de grande amplitude, particularmente a construção do bulevar dos Pirineus. Ao mesmo tempo, é interessante constatar que a evolução dos elementos compostos picturalmente é a mesma de uma “composição discursiva” científica, tal como é a descrição de um sítio urbano para os geógrafos. Posteriormente, no início do século XX, a *mise-en-scène* da vista vai tomar proporções importantes graças ao aparecimento dos primeiros guias turísticos que participam pouco a pouco de uma democratização do turismo. O crescimento do valor paisagístico vai impor quase que “naturalmente” para alguns, mas não sem resistência para outros, regras de urbanismo referentes à preservação do panorama. Fato relativamente raro, a proteção do panorama intitulado “Horizonte de Pau” afetará fortemente não somente o urbanismo de Pau, mas também os municípios vizinhos localizados entre o terraço e o panorama. Essa transição de quadros artísticos (século XIX) a uma *mise-en-scène* turística (século XX) para “educar” o olhar estético dos visitantes, inclusive o das autoridades responsáveis pelo urbanismo, demonstra bem a influência pragmática da imagem.

CASTELO *VERSUS* PANORAMA, HISTÓRIA *VERSUS* PAISAGEM

Os Pireneus foram inicialmente colocados em cena graças aos olhares artísticos (SAULE-SORBE, 1993). Essa *mise-en-scène* é realizada pela composição pictural do panorama das montanhas. As primeiras imagens de Pau provêm das escolas artísticas do século XIX, tendo como tema preferencial a pintura de paisagem. Dois valores diferentes se desenvolvem aqui: o valor paisagístico e também o valor da história, por exemplo, para evocar Henrique IV (1153-1610), rei da França de 1589 a 1610, cujo castelo de nascimento se encontra em Pau e em torno do qual a cidade foi organizada.

No início do século, as práticas picturais oscilam assim entre duas tendências: o gênero pictural que se apóia na paisagem histórica e o gênero da paisagem “pura”. São dois objetos de predileção dos pintores da época. A paisagem histórica constitui, então, o ponto de equilíbrio de um diálogo entre a pintura de temas históricos, da história que teve um passado glorioso, e a pintura de paisagem pura, que teria um futuro igualmente prestigioso. Na origem dessa mudança profunda, um personagem teve um papel importante enquanto pintor de paisagem e, sobretudo, como teorizador e pedagogo. Trata-se de Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), personagem conhecido principalmente pela sua carreira parisiense. Em que consistia esse gênero pictural? Para Valenciennes, o que torna interessante uma pintura de paisagem “composta” são “os personagens e as ações que eles executam [em uma] natureza adornada de riquezas criadas pela imaginação; e isso, somente um gênio pode conceber e representar” (VALENCIENNES, 1799). Assim sendo, a qualidade de uma paisagem se baseia em uma experiência regular de trabalho sobre o motivo: em outras palavras, o estudo da natureza multiplicando os esboços feitos ao vivo dos elementos (árvores, céu, nuvens, rochas, ruínas...) e ainda os ângulos de vista, de maneira a compor um repertório que enriquecerá o trabalho no atelier. A atração de Pau, no alvorecer do século XIX, frente a esse gênero pictural, é certamente a vista sublime que se estende ao sul a partir do terraço do castelo e, principalmente, o castelo por si mesmo. Os viajantes da época são plenamente seduzidos pela dupla castelo-Pireneus e Pau torna-se um modelo ideal da paisagem histórica cuja representação pictural veicula tanto uma mensagem ideológica (o culto dos antigos reis) como uma mensagem estética (uma adesão inteiramente pré-romântica da paisagem). Esse conjunto urbano reúne perfeitamente o natural e o construído, o presente e a história, o perto e o distante, o finito e o infinito. Na observação desse quadro, a paisagem da história representa um conjunto de regras,

de conveniências que submete a paisagem a uma mensagem ideológica. As pinturas dessa época se focalizam então no castelo, em seu belo panorama paisagístico. O caráter composto da paisagem baseia-se, essencialmente, na exposição da vista sobre a cadeia de montanhas, que inclui generosamente o ambiente paisagístico da morada real, e no caráter narrativo de cenas reconstituindo um episódio da história da França, o reinado de Henrique IV.

Essas primeiras obras, fortemente contextualizadas pela história, estendem-se pouco a pouco sobre a “natureza” para chegar ao gênero pitoresco romântico, última expressão da “paisagem composta” promovida por Valenciennes. O pitoresco, termo surgido no fim do século XVII, aparece no campo da apreciação estética durante a segunda metade do século XVIII, aumentando assim a concepção do belo. Esse novo gênero foi teorizado na arte da paisagem pelo reverendo William Gilpin, autor dos *Trois essais sur le beau pittoresque* publicado em 1792 e traduzido em francês a partir de 1799. Segundo ele, a composição pitoresca consiste em unir, em um todo, diversas partes e essas partes só podem ser fornecidas pelos “objetos rudes”. Por “objetos rudes”, é preciso compreender rugosos, rústicos, elementos naturais tendo uma superfície apropriada aos contrastes luminosos: por exemplo, o toco disforme de uma velha árvore, arbustos, rochas irregulares, um terreno acidentado, pontes, ruínas, granjas etc. Esse gênero pictural transpõe a paisagem do castelo de um valor histórico para um valor paisagístico. Antoine-Ignace Melling (1761-1831) é um representante perfeito desse gênero pictural no que se refere aos Pireneus e inclusive de todas as paisagens francesas (SAULE-SORBE, 1991). Um de seus textos anexos a uma prancha mostrando o castelo e seu panorama para o sul é eloqüente. Trata-se de uma evocação verbal que o autor atribui – autenticidade ou estratégia literária? – a um Bearnês que se propôs, como bom habitante de Pau, de servir como guia:

Deixe agir tua imaginação; a natureza realizará teu sonho. Sempre elegante, sempre variada em seus efeitos, ela vai te apresentar uma série de quadros brilhantes, interrompidos às vezes por terrenos incultivados, cobertos de urzais e de tojos, deixados aqui e acolá para fazermos uma pausa na admiração, os quais ela retoma em seguida através de deliciosos contrastes. Seguindo o curso do Gave [rio, torrente de água nos Pireneus NT], observaremos unicamente vilas bastante povoadas; e os habitantes com ares distintos, favorecidos por um trabalho bem remunerado, mostrar-nos-ão em todo lugar a imagem da alegria e da felicidade, efeito de uma indústria engenhosa... (MELLING, 1830).

O ambiente paisagístico do castelo aparece aqui como um « quadro feito », expressão importante para Delacroix, publicado no *Diário do Marrocos* (1832),

onde ele diz encontrar quadros feitos em cada esquina da rua. Todos os quadros vão então privilegiar a paisagem panorâmica dos Pireneus, onde a imagem da natureza transcende a cidade e seu castelo histórico.

COMPOSIÇÕES ARTÍSTICAS, COMPOSIÇÕES GEOGRÁFICAS: UM MESMO OLHAR

A descrição, embora científica, adota por escrito as mesmas composições que os quadros-panoramas dos pintores. Notavelmente, os primeiros “dicionários” de Geografia abordavam antes de tudo, a observação e a explicação da primeira implantação do homem. Essa primeira abordagem da cidade, realizada pela noção de sítio, sempre reduzida e descritiva, permite a observação de sutis distinções de apreciação entre diferentes autores. De fato, percebemos aqui, segundo diferentes períodos, uma mudança, por ordem de importância, atribuída aos vários elementos que compõem o sítio, tal como foi o caso na composição pictural dos pintores.

No início, o sítio é compreendido e descrito somente pela presença do castelo: o seu papel defensivo é destacado e, em seguida, sua história é relatada. Até o século XIX, os dicionários e também os manuais escolares ou as obras, tais como as primeiras enciclopédias geográficas, resgatavam o mesmo tipo de argumento histórico; as únicas nuances que aparecem são relativas à conscientização da grande história (Henrique IV na história da França) e também da pequena história (a vida “cotidiana” dos ocupantes do castelo, berço suposto de Henrique IV): “Pau, 27.300 habitantes, na margem do Gave; pátria de Henrique IV e de Bernadotte, rei da Suécia. No suntuoso castelo, observamos entre outras curiosidades, uma carapaça de tartaruga que serviu de berço a Henrique IV. Da praça real, magnífica vista dos Pireneus” (ABBÉ E. C***, 1878, p. 172-173). Eis a geografia de Pau na metade do século XIX: podemos assim afirmar que a compreensão da cidade é essencialmente restrita ao castelo e à sua história. Todavia, a última parte da citação desse manual escolar deixa transparecer uma mudança de comportamento na descrição do sítio: descobrimos que esse sítio possui certa “vista”. O manual revela, de maneira bastante secundária, a inserção de novas concepções geográficas passando do sítio histórico ao sítio panorâmico. A partir da metade do século XIX, Pau é objeto de um cuidado mais atencioso em sua descrição panorâmica, como mostra os escritos de Elisée Reclus:

Pau, antiga capital do Bearn, não está construída sobre a planície do Gave; ela se eleva por sobre o rio na borda de um terraço, de onde contemplamos esse magnífico horizonte dos Pireneus que contribuiu igualmente para fazer de Pau um ponto de encontro e de estadia para os enfermos e os estrangeiros. [...] nenhuma outra cidade poderia ter sido melhor escolhida como ponto de parada para os estrangeiros que querem percorrer as águas termais dos Pireneus. Além disso, Pau também dispõe de infra-estrutura suficiente para receber três ou quatro mil visitantes que chegam para residirem na cidade todos os anos [...] (RECLUS, 1877, p. 147).

O castelo enquanto emblema da cidade ocorre bem mais tarde, de maneira bastante rápida, e, sobretudo, sem ligação com o lugar de defesa. Essa última citação mostra bem a mudança metodológica científica: o quadro geográfico de descrição é escolhido com a integração de fatos políticos (a região do Bearn), de fatos físicos (o rio, os Pireneus, o clima) e de fatos econômicos (o turismo). Trata-se de uma descrição onde o elemento federativo permanece sendo o sítio, porém, essa geografia “descritiva” está mais “ordenada” em torno de um quadro estruturado, menos histórico e mais voltado para o elemento que faz a cidade evoluir: a beleza do panorama e seus efeitos turísticos! O sítio é então sempre primordial, ele permite, certamente, a compreensão do castelo, porém ele se “atualiza”, introduzindo o panorama visto desse “terraço” (Figura 1).

Essa descrição continuará sendo uma referência, e sem dúvida, outras obras serão construídas seguindo o mesmo modelo. Observamos, assim, o surgimento do impacto dessa imagem estética de «terraço» no urbanismo «turístico» de Pau. A expressão em imagens e em palavras dessa vista engendraram a construção de uma planificação de grande amplitude, reestruturando a cidade em profundidade.



Figura 1.

A VISTA CELÉBRE ENGENDRA UM NÃO MENOS CÉLEBRE BULEVAR DOS PIRENEUS

O primeiro planejamento urbano na cidade de Pau, excluindo as pontes que ligam a cidade ao Gave, foi a desobstrução da Praça Real em frente à Prefeitura, realizada por iniciativa de Napoleão I (decreto de 1808) para tornar visíveis os Pireneus que estavam escondidos entre diversos muros e cercas. Antes dessa decisão, apenas o terraço do castelo e a plataforma da torre da Moeda, que se situa logo abaixo, permitiam a visualização dos Pireneus. Porém, todos esses “pontos de vista” continuavam restritos a pontos precisos, embora todas as imagens veiculadas e os discursos a eles associados durante o século XIX se focalizassem no espetáculo “contínuo” dos Pireneus através do panorama. Essa idéia de panorama, que projeta uma idéia de ponto de vista móvel e contínuo que o espectador experimenta, a partir da margem de uma plataforma circular (COMMENT, 1993), permite uma contemplação perfeita da natureza; e esse valor de contemplação, que fez sucesso na prática dos artistas e dos viajantes, vai se impor aos urbanistas. É assim que o bulevar dos Pireneus foi construído entre 1856 e 1899, na frente meridional da colina onde a cidade está inserida. O bulevar tornou-se então um verdadeiro quadro panorâmico, onde os visitantes podem deambular nos mais de dois quilômetros face aos Pireneus. Esse quadro “todo feito” terminaria, no final de um século de romantismo e de expressões artísticas, por suscitar o desejo e a decisão de renovar as margens.

A renovação de toda a frente urbana que mobilizará mais de trinta anos de trabalhos (PAPY, 2000) foi então concebida pelos olhares contíguos dos pintores cujas representações procuravam apoiar a cadeia de montanhas sobre algo sólido, o que os tratados de pintura chamavam também de “terraço”, ou seja, um primeiro plano renovado. Até o momento em que o impressionismo considerasse a realidade bruta como dado imediato da pintura, a paisagem reproduzida funcionava sob uma hierarquia precisa de planos para “assentar” sua composição na produção de um quadro. Este último exerce um jogo duplo, no seu sentido próprio e figurado, evocando, ao mesmo tempo, a pintura, a descrição e a classificação, enfim, a função harmonizada do visível. As últimas concepções de imagens da cadeia de montanhas desse fim de século propõem vistas se “desdobrando” através de *folders* explicativos que compreendem os cumes, vales e vilas com seus topônimos escritos acima e verticalmente (Figura 2).



Figura 2.

O quadro revela a beleza e traz, ao mesmo tempo, o conhecimento. Essa dupla função é retomada sucessivamente pelas municipalidades de Pau para renovar o bulevar dos Pireneus, levando em consideração que a margem do bulevar contém linhas gravadas indicando todos os picos, suas altitudes e distâncias em linha reta, onde a chaminé de tijolos de uma usina de bondes elétricos aparece como ponto de referência. Podemos, a partir de então, considerar as primeiras imagens artísticas do panorama de Pau como sendo sinais de uma antecipação, o interesse estético de um projeto de renovação. Elas forçam os políticos às compras de terrenos e aos trabalhos de restauração, atendendo finalmente, no início do século XX, a uma disposição da cidade, cuja economia se apoiava desde 1840 sobre o turismo (CHADEFAUD, 1990). O peso dessas imagens estéticas veiculadas pelos visitantes vai então estimular a maneira como os administradores vão trabalhar e produzir seus territórios.

PANORAMA E *MISE-EN-SCÈNE* TURÍSTICA GENERALIZADA

De que maneira, após a criação do bulevar, os primeiros grandes guias turísticos com grande difusão integram esse argumento paisagístico na apresentação sintética que eles oferecem ao viajante e ao turista? Efetivamente, os guias atingem um público cada vez mais numeroso e democratizam as imagens de lugares emblemáticos, conferindo a eles um peso sem precedente. A escolha dos editores se baseia mais sobre as vistas renovadas, sobre as paisagens, enfim, sobre os lugares em seu todo ao invés dos detalhes arquitetônicos que se tor-

nam secundários na lista dos lugares essenciais a serem visitados. O argumento vedete para convencer o turista a fazer uma estada ou, no mínimo, uma etapa em Pau é a famosa vista das montanhas, que introduz frequentemente o parágrafo consagrado à cidade desde o lançamento da renovação do terraço. O aparecimento dos guias turísticos marca uma etapa importante na difusão das imagens. Assim, uma projeção da cadeia dos Pireneus é introduzida, desde a reedição de 1868 do famoso Guia Joanne, reforçando a identidade geográfica. As “distâncias em linha reta” e os panoramas aparecem nesse guia a partir de 1886. As imagens veiculadas por esse tipo de guia ganham mais força com o término da restauração e com o panorama mais completo. O texto que acompanha as imagens é obrigatoriamente sintético devido a esse novo tipo de literatura. No que se refere a Pau, um pequeno parágrafo geográfico intitulado “Situação – Aspecto geral” indica “esse bulevar dos Pireneus, que é a jóia de Pau, é uma maravilha. [...] Pau é uma etapa obrigatória na viagem aos Pireneus; diremos ainda melhor, ele deve ser a etapa inicial dessa viagem; é do terraço que se deve olhar a vista de toda a grande cadeia, vista que não encontraremos em nenhum outro lugar de maneira tão ampla e tão completa” (GUIDE JOANNE, 1906). As palavras e os panoramas apresentados desenhavam então um verdadeiro quadro no passeio panorâmico.

Além disso, a chegada das fotografias nesses guias reforça o peso das paisagens e de toda a vista. No mesmo Guia Joanne, aparece então, num lugar estratégico, uma fotografia do panorama com face voltada para o sul. Mas essa contribuição, contrariamente ao que poderíamos ter pensado, traz para as telas de pintura um certo olhar subjetivo a ponto de modificar a vista. A base fotográfica dessa imagem recebeu com toda evidência, muitos retoques: perfil recortado da cadeia de montanhas (que deveria ser muito pálido), camuflagem com retoques de zonas sem neve, casas implantadas em colinas, adição de um primeiro plano composto de contornos de pinheiros com ramos elegantes, mas cuja presença real nesse lugar é improvável. Passo para trás? *Mise-en-scène* a partir dos valores sublimados: a cadeia azulada sem neve, um primeiro plano sem sinal antrópico mostra um desejo de apropriação de uma natureza virgem e grandiosa. Para a construção panorâmica, foi necessário introduzir rapidamente uma *mise-en-scène* das imagens dedicadas aos Pireneus vistos de Pau. Assistimos a uma evolução desses valores que vão progressivamente considerar os primeiros planos paisagísticos, mais transformados pela ação antrópica, que

vão permitir a descoberta do trabalho cotidiano agrícola dos bearneses. Assim, René Camena d'Almeida aborda, desde o início, a vista de Pau nos seguintes termos:

Embora situada fora da zona montanhosa pirenaica, ela é inseparável da grande cadeia, pois é um panorama sublime, um eterno esplendor. Um harmonioso primeiro plano de colinas, encostas com as gloriosas vinhas do Jurançon e ao horizonte uma imensa barreira nevada que é dominada pelo nítido perfil do Pico do Midi d'Ossau, esta é a visão magnífica que aguarda o visitante (CAMENA D'ALMEIDA, 1937, p. 07).

Todavia, a iconografia fotográfica oferece enquadramentos específicos e contrastados da montanha mineral, nevada, humanizada. A vista-quadro está ausente. Essa tendência vai se reforçar nos guias da metade do século XX em que uma simples referência à vista será então suficiente, como se os Pireneus fossem definitivamente o lugar mais emblemático da cidade. Assim o quadro-panorama das montanhas registra, ao longo de um século e meio de difusão, uma clara perda de terreno. Parece que as expressões frequentemente encontradas como “bulevar panorâmico”, ou “vista incomparável” têm um forte poder de evocação e estão integradas no imaginário de todos. A última evolução mostra o retorno intenso desse quadro-panorama nas campanhas atuais de comunicação visual da cidade de Pau ou do departamento dos Pireneus-Atlânticos. Finalmente, reivindicado e reapropriado pelos atores locais – o que antes estava nas mãos de editores parisienses e destinado aos olhares estrangeiros –, a visualização desse quadro antecipa uma estetização da implantação paisagística e identitária.

IMPOR O PANORAMA AOS MUNICÍPIOS VIZINHOS?

Com referência ao panorama construindo a cidade, tornou-se urgente “conservar” o que fazia fortuna, reputação e a imagem de marca da cidade de Pau. O castelo, seu entorno e o panorama foram progressivamente objetos de interesse de conservação do Estado, pois o sítio se encontrava sob pressões urbanísticas. O interesse do único castelo foi reconhecido desde longa data, de modo que ele foi inscrito em uma das primeiras listas de conservação oficial nacional em 1840. Seu caráter histórico ligado à memória de Henrique IV faz dele um forte símbolo junto à Nação. Trata-se, então, da proteção de um monumento único, símbolo da história da França. Ulteriormente, em 1921, o parque paisagístico situado em torno do castelo e o panorama serão objetos

de interesse de conservação oficial e aumentos sucessivos foram propostos em 1924 e em 1944. Vale observar que o interesse panorâmico de Pau foi reconhecido muito cedo, bem antes das grandes leis de conservação de sítios naturais. É então, no início do século, que a conservação oficial adota verdadeiramente o castelo na sua paisagem e, fato bastante raro, a noção de panorama foi integrada à conservação oficial. Trata-se de um verdadeiro reconhecimento da beleza do panorama: o Estado tentou então, através das leis de conservação, regulamentar o urbanismo não somente no município de Pau (no início, o lugar se chamava “Horizonte de Pau”), mas também nos municípios vizinhos do lado sul (o conjunto dos perímetros protegidos tornou-se então “Horizontes de Pau” nos textos oficiais). Estes últimos devem então respeitar o panorama do bulevar dos Pireneus, que eles não vêem.

O estudo dos dossiês de conservação de 1921, 1924 e 1944 revela uma retórica particular para manter o panorama. Com o objetivo anunciado de conservar o caráter e o espírito dos lugares, assim como o de preservá-los de todos os danos, dois tipos de discurso aparecem: trata-se de impor as palavras para “fazer” e também sugerir palavras para “dizer”, a fim de justificar o interesse do sítio. Nos dois casos, assistimos a uma evolução dos valores e das argumentações em função das diferentes decisões de conservação. Desse modo, os atores de conservação impuseram inicialmente o estabelecimento de zonas de conservação com regulamentos suficientemente impopulares para que uma oposição local se manifestasse. A conservação entre 1921 e 1924 é apenas parcial e refere-se somente a algumas zonas urbanas da cidade para insatisfação dos autores do dossiê de 1944:

Essas medidas [sítios de 1921 e 1924] se revelaram insuficientes [...]. Apenas a rua e as calçadas são classificadas e não os terrenos ao lado [...]. Lacuna que permitiu, ao longo desse terraço quase nacional, a construção de edifícios mais heteróclitos, sem que a administração tenha tido a possibilidade de formular uma opinião ou um conselho. [...] Nenhum regulamento protege a harmonia dos telhados, nenhum regulamento impede as construções já existentes de se elevarem de um ou mais andares. Se a vista não está escondida, estamos no limite de uma altura tolerável; devemos isso a boa vontade dos proprietários que talvez não terão sempre o mesmo escrúpulo [...] (Dossiê de conservação de 1944, ‘Pau – Proteção do sítio, Estado da questão’).

O aumento do sítio conservado foi provocado principalmente por duas preocupações: obstáculos são suscetíveis de “formar uma barreira visual entre o Terraço e seu Panorama” e proliferações industriais podem aparecer e atrapa-

lhar assim a vista. Os dossiês de conservação – “palavras para dizer” – apóiam-se mais em argumentos literários, científicos e técnicos, do que nos critérios oficiais da conservação nacional. As referências literárias nacionais são, aliás, os elementos mais expostos para mostrar a importância do sítio:

[...] um sítio qualificado por Lamartine de ‘a vista mais bela da terra que ele tem visto no mundo’, um sítio unanimemente admirado pelos grandes viajantes românticos: Stendhal, Taine e o último entre eles: Maurice Barrès que, antes de ir-se acotovelar no Terraço de Toledo, parou longamente em frente desse mirador. [...] Assim, esse sítio é, entre todos, célebre e celebrado e não é nenhum exagero dizer que doravante ele faz parte do horizonte obrigatório das Letras Francesas (Dossiê de conservação 1944, ‘Pau – Proteção do sítio, Introdução geral’).

Entretanto, o apoio dos olhares estéticos e literários não é o único meio de mostrar o interesse do panorama pirenaico. O apoio de profissionais do urbanismo, a comparação de restaurações de lugares similares (Grenoble, Nice) são igualmente técnicas experimentadas pelos autores dos relatórios de conservação. Assim, os dossiês de 1944 se fundamentam no plano do urbanismo da cidade de Pau aprovado em 1933 pela municipalidade e no parecer da Comissão Superior dos Planos de Urbanismo e Embelezamento, redigido pelo arquiteto Henri Prost. Eles citam o seguinte fato: “Henri Prost, arquiteto-chefe do Governo, estimava que era necessário preencher essa lacuna [aumentar o perímetro de proteção] por ‘medidas apropriadas, objetivando deixar à cidade seu caráter de estadia e lazer’, visando preservar o panorama desse terraço que se encontra em situação similar ao de Saint-Germain, pelo qual medidas já foram tomadas” (Dossiê de conservação de 1944, ‘Pau – Proteção do sítio, Estado da questão’). Essa iniciativa de justificar e comprovar aparece igualmente nos dossiês com uma preocupação de visualização “provar pela imagem”, graças à contribuição da fotografia. A fotografia torna-se uma prova científica.

ALGUMAS INTERROGAÇÕES PAISAGÍSTICAS?

As obras artísticas, científicas e turísticas finalmente precederam bem às obras urbanísticas. O panorama pirenaico serviu assim de vetor de “sentido” e de lugar de comunicação, associando valores e símbolos comuns, pois ele foi apropriado, embora não no mesmo momento, tanto pelos atores locais quanto pelos exteriores.

O mais extraordinário, sem dúvida, é a ligação que se estabelece entre valores “exteriores” dos visitantes do século XIX, valores nacionais da conser-

vação oficial francesa e pragmatismos locais em favor da conscientização do panorama na cidade. Se, no início, o bulevar era apenas um lugar de “lazer” de turistas exteriores à sociedade local, assistimos hoje, tanto nas práticas dos indivíduos quanto nas mensagens “publicitárias” das autoridades locais, a uma reapropriação sem precedente da vista. Podemos observar inclusive uma nova relação entre a natureza e a cidade. Efetivamente, a natureza “virgem” (DEGRÉMONT e PUYO, 2007), celebrada pelo horizonte distante dos Pireneus, saiu de seu quadro panorâmico para invadir a cidade. Assim, por intermédio de campanhas publicitárias, as autoridades urbanas têm comunicado com frequência, desde a metade do século XX, a natureza da cidade e sua aparência de “cidade-jardim”, aspecto igualmente ligado à chegada dos ingleses a Pau e suas preferências pela construção de casarões cercados por grandiosos parques paisagísticos.

Assim, os valores de conservação, provenientes, no início, principalmente de uma escala nacional, terminam, com algumas dificuldades, em uma construção do lugar emblemático do panorama pirenaico em escala local. Com efeito, os valores de conservação nacional têm inicialmente imposto certas regras urbanísticas que, progressivamente, foram admitidas pelas autoridades locais, pois elas permitem trabalhar uma imagem de marca. Mas a tensão nacional/local resta sempre palpável na área da gestão do urbanismo. O interesse que o panorama desperta em todos os municípios gera, ainda, problemas nas novas estruturas de cooperação intermunicipais. Os panoramas distantes são assim mais fáceis de serem administrados que os primeiros planos que requerem uma coexistência de valores paisagísticos e de práticas urbanísticas comuns.

REFERÊNCIAS

- ABBÉ C*** E. *Cours élémentaire de géographie*. Paris: Librairie Poussielgue frères/Alliance des maisons d'éducation chrétienne, 1887.
- CAMENA D'ALMEIDA, René. *Pyrénées III*, De Garvarnie au Pays Basqu. Paris: Edition Alpina, 1937.
- CHADEFAUD, Michel. *Aux origines du tourisme dans les Pays de l'Adour*. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1990.
- COMMENT, Bernard. *Le XIXe siècle des panoramas*. Paris: Adam Biro, 1993.
- DEGRÉMONT, Isabelle. Une année d'aménagement du patrimoine à Bordeaux : entre mise en scène et mise en débat... *Sud-Ouest Européen*, v., n. 7, p. 65-73, 2000.
- DEGRÉMONT, Isabelle; PUYO, Jean-Yves. De la Reserva de Néouvielle al Parque Nacional de los Pireneos, un siglo de políticas de conservación: ¿a favor o en contra del hombre? In:

MARTINEZ DE PISON, E.; ORTEGA CANTERO, N. (Org.). *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid/Fundación Duques de Soria, 2007. P. 99-124.

ÉTAT FRANÇAIS, Beaux-arts, Service des sites, Région : Pyrénées. *Dossier de conservation Pau – Protection du site, Etat de la question*, 1944.

ÉTAT FRANÇAIS, Beaux-arts, Service des sites, Région : Pyrénées, (1944), *Dossier de conservation Pau – Protection du site, Introduction générale*, 1944.

GUIDE JOANNE. *Pyrénées*. 1906

MELLING, Antoine-Ignace. *Voyage pittoresque dans les Pyrénées Françaises*. Paris: Treuttel et Würtz, 1830. 1826-1830, Texto referente a prancha III.

PAPY, Michel. *Aux origines du boulevard des Pyrénées*. Balcon sur Pyrénées. Pau, un boulevard pour un panorama. Pau: Marrimpouey, 2000.

RECLUS, Elisée. *Nouvelle géographie universelle, la terre et les hommes : La France*. Paris: Hachette, II, La France, 1877. V. 2.

SAULE-SORBÉ, Hélène. Le voyage aux Pyrénées. In: BOSCHMA, C.; PÉROT, J. (Org.). *Antoine-Ignace Melling, artiste-voyageur (1763-1831)*. Paris: Paris-Musées, 1991. P. 173-221.

SAULE-SORBÉ, Hélène. *Pyrénées, voyage par les images*. Serres-Castet: Editions de Faucompret, 1993.

VALENCIENNES, Pierre-Henri de. *Eléments de Perspective Pratique à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre Paysage*. Paris: reprint Minkoff, Genève, 1973 [1799].

Recebido em: 03/03/2008

Aceito em: 12/05/2008

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

À revista **CIDADES** podem ser propostos para publicação: artigos científicos, ensaios teóricos, críticas bibliográficas, entrevistas, traduções de textos clássicos e discussão de conceitos.

A aceitação de textos propostos para publicação será orientada pelos seguintes parâmetros:

Artigos científicos que interessem, sobretudo à reflexão teórico-metodológica, resultantes ou não de pesquisas empíricas e, nestes casos, com seus resultados finais.

Ensaio crítico sobre temas, obras, autores etc., que contenham clara contribuição dos autores dos ensaios.

Críticas bibliográficas que não se constituam, de fato, em notas ou notícias bibliográficas, ou seja, revelem capacidade de seus autores em contextualizar as obras analisadas no âmbito da produção intelectual.

Divulgação de textos clássicos, que tenham desempenhado importante papel na evolução do pensamento e da pesquisa sobre o urbano e a cidade.

Textos com síntese sobre conceito(s) que importa(m) à compreensão da cidade e do urbano, nos quais se recuperem os autores que mais contribuíram para essa elaboração e/ou os consensos e dissensos existentes acerca dele(s).

Resultados parciais de pesquisas em andamento, reflexões teórico-metodológicas de caráter inicial ou textos que resultem de compilação bibliográfica, sem que se revele claramente a contribuição do autor, não serão aceitos para publicação.

INSTRUÇÕES PARA A APRESENTAÇÃO DE TEXTOS

Os artigos científicos devem ter no máximo 25 páginas (tamanho A4), digitados em Word, com espaçamento 1.5 entrelinhas, letra Arial tamanho 11 e sem formatação dos parágrafos. Para as outras modalidades, as normas são as mesmas, com exceção da extensão máxima dos textos, que se define da seguinte forma: 15 páginas para discussão de conceitos e entrevistas, 25 páginas para traduções de textos clássicos e 6 páginas para críticas bibliográficas. Neste total de páginas, devem ser computadas tabelas, figuras e bibliografia.

Todos os textos devem ser enviados em três cópias impressas e em versão digital (disquete ou CD), acompanhados de uma folha, em que conste: nome(s)

do(s) autor(es) ou autor(as), filiação acadêmica, data de elaboração do artigo e endereço para correspondência (postal e eletrônico).

Os artigos científicos devem possuir obrigatoriamente um resumo de, no mínimo, 100 palavras e, no máximo, 150 palavras, em português e inglês. A critério do autor, poderá ser enviado um terceiro resumo em francês ou espanhol ou alemão. O título e as palavras-chave (máximo 5) também deverão ser traduzidas para a língua inglesa e, se for o caso, para a outra língua estrangeira em que o resumo for apresentado

As tabelas e figuras devem ser entregues em folha à parte, indicando no corpo do texto o local da sua inserção. As tabelas devem ser geradas no próprio Word. As figuras deverão ser encaminhadas impressas e no seu formato digital (JPG, GIF, TIF), numa boa resolução e não exceder o tamanho de 23 x 16 cm. Os originais devem ser enviados sem moldura, com escala gráfica e legendas legíveis. Somente serão aceitas figuras coloridas se o autor arcar com os custos de impressão das páginas respectivas.

As referências e citações devem seguir as orientações da ABNT. As notas devem ser inseridas no rodapé da página em que forem indicadas.

Será responsabilidade do autor a correção ortográfica e sintática do texto. Nos casos em que a Comissão Editorial e/ou membros do Conselho Científico indicarem a necessidade de revisão, os custos serão cobrados dos autores. Recomenda-se recorrer a especialistas para a correção dos resumos em outros idiomas e não se utilizar *softwares* para a tradução.

O conteúdo e as opiniões expressos pelos autores dos textos são de sua exclusiva responsabilidade, não representando, necessariamente, a opinião dos membros da Comissão Editorial e do Conselho Científico da revista **CIDADES**.

A seleção dos textos será realizada por dois pareceristas do Conselho Científico. Nos casos em que não houver consenso no parecer, a arbitragem será decidida por meio de parecer de um membro da Comissão Editorial. No processo de seleção consideram-se três situações: texto aprovado para publicação, texto reencaminhado ao autor para modificações ou texto recusado. Os textos, após modificados pelos autores, serão encaminhados aos mesmos pareceristas que avaliaram a primeira versão.

A revista não tem condições de pagar direitos autorais nem de distribuir separatas. Cada autor receberá três exemplares do número em que for publicado seu trabalho.