

WENCESLÃO MACHADO DE OLIVEIRA JUNIOR

Este exemplar corresponde à redação final  
da Dissertação defendida por Wenceslão  
Machado de Oliveira Junior e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 27.08.94....

Data: 24.08.94.....

Assinatura: *Paul Keurki*.....

**A CIDADE (TELE) PERCEBIDA:**

em busca da atual imagem do urbano

CAMPINAS

1994



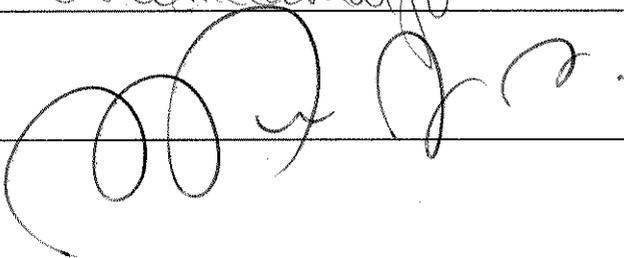
6412.051

Dissertação apresentada como exigência parcial para  
obtenção do título de MESTRE EM EDUCAÇÃO na  
Área de Concentração: Metodologia de Ensino à  
Comissão Julgadora da Faculdade de Educação da  
Universidade Estadual de Campinas, sob orientação  
da Profa. Dra. Vani Moreira Kenski. †

Comissão Julgadora:

José Keuski

Dulce M. Bonafé

A highly stylized, cursive handwritten signature, possibly reading 'D. J. R.', written on a horizontal line.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Vani Moreira Kenski, pelo acreditar constante e pela dedicação amiga e profissional;

Ao grupo de pesquisadores que participou do *work-shop* "O imaginário da metrópole": Elizabeth Tamanini, Tânia Porto, Maria Helena Prates, Margarita Barretto e Vera Toledo. Pelas críticas e sugestões para o desenvolvimento desta pesquisa;

Ao Eduardo Múrguia, pelo ouvido amigo das minhas primeiras divagações sobre o tema;

Ao Prof. Milton Almeida, pelas sugestões de novos caminhos;

Aos meus alunos do 1º Colegial de 1993, da Escola Comunitária de Campinas, pelos desenhos e entrevistas realizados e pela seriedade e ironia com que encararam estas solicitações;

À Valéria Trevizani, pelos meus primeiros passos na Geografia e pelas indicações de leitura;

À Lúcia Ikenami pelos primeiros toques sobre os desenhos;

À amiga Leila Amaral, pelas conversas sérias e descontraídas sobre a pós-modernidade;

Ao amigo Aquiles Lazzarotto, pelo desprendimento em ouvir e pelo uso do computador;

Aos meus pais, pela força e confiança e pelo amor que sempre me dedicaram;

Aos amigos de longe: Adson, Su, Piu, Soninha, Edson e Mi, pelos bons momentos de descontração e carinho;

Aos amigos de perto: Dag, Cláudia, Silvinha, Ana Lúcia, Márcio, Lia, Clô, Carminha, Águida e Ana Paula, pelo caminhar junto.

## ÍNDICE

Resumo	i
Abstract	ii
A viagem e o pesquisador: notas introdutórias	1
Em busca da cidade: rastros históricos	24
Parte 1 - A vida na grande cidade: trabalho e moradia	30
Parte 2 - A via-expressa e os luminosos	38
Parte 3 - O mirante e a máquina fotográfica	45
Parte 4 - A tela e a câmera cinematográfica	53
Parte 5 - A televisão e a sociedade do consumo e da oralidade	59
Parte 6 - O computador e a cidade virtual	68
Em busca da cidade: fragmentos representados	72
Parte 1 - O encontro do material pesquisado	75
Parte 2 - Montagem de um quadro interpretativo	81
A. Os que conhecem e os que não conhecem	83
B. A forma de desenhar	108
C. A cidade aos pedaços	115
D. A perda da contiguidade espacial	134
E. A indiferenciação da cidade	156
F. Os elementos constituintes	162
G. Os ícones	193
Parte 3 - Crônicas das cidades a partir dos desenhos	199
A. Brasília	200
B. Rio de Janeiro	204
C. São Paulo	208
Bibliografia	213
Anexo: alguns desenhos que não foram expostos no corpo do trabalho	224

## RESUMO

Nesta Dissertação se apresentam as preocupações do autor e as principais relativizações impostas ao conceito de espaço na era dos *media*.

O trabalho consta de uma introdução mais teórica e mais dois capítulos, em que se busca a imagem atual da cidade.

No primeiro capítulo, através de um vôo histórico, são apresentadas as principais transformações que sofreram as grandes cidades no último século: crescimento horizontal, vertical e populacional, diversificação dos grupos sociais, incremento da velocidade dos transportes, apropriação pelos meios de reprodução da realidade - fotografia, cinema e televisão. Esse caminhar é feito com o fio baudrillardiano da destruição por excesso: a cidade sendo destruída até se tornar uma imagem na tela do computador.

No segundo e último capítulo essa busca é feita a partir da interpretação de desenhos, realizados por jovens, acerca das cidades de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo.

As principais discussões deste trabalho estão vinculadas à percepção direta ou mediada do espaço urbano e à apropriação do espaço visual da cidade pelos *media*.

## ABSTRACT

This dissertation presents the author's worries and the main relativizations imposed to the concept of space in the *media* era.

The work consists of a theoretical introduction and two further chapters where the present image of the city is sought.

The first chapter shows, through a historical walk, the main transformations that the large cities went through in the past century: horizontal, vertical and populational growth, social groups diversification, an increase in the means of transportation speed, appropriation by the means of reproduction of reality - photography, cinema and television. This walk is made the baudrillarian thread of destruction by excess: a city being destroyed until it becomes an image in the computer screen.

In the second and last chapter, this search is made from the interpretation of teenagers' drawings about the cities of Brasília, Rio de Janeiro and São Paulo.

The main discussions in this work are linked to the direct or mediated perception of the urban space and to the appropriation of the visual space of the city by the *media*.

## **A VIAGEM E O PESQUISADOR: NOTAS INTRODUTÓRIAS**

Vivi em vários tipos de realidades urbanas. Primeiramente Lima Duarte. Uma pequena cidade de uns 8 mil habitantes no interior das Minas Gerais. Posteriormente Juiz de Fora, uma cidade com seus 400 mil moradores e mais uma boa quantidade de pessoas que circulam por ela, vindas de outras menores ao seu redor. Por fim o Rio de Janeiro, uma metrópole com mais de 15 milhões de pessoas, englobando vários municípios e abarcando praticamente todo o território do país, sob a área de influência de seus serviços e indústrias.

Hoje moro em Campinas. A 100 km de São Paulo ela é um desses lugares que estão para as metrópoles como cidade pequena, e para estas últimas como metrópole. Adapto-me bem à proximidade paulistana. Isto me coloca dentro e fora desta cidade, num misto de estar e não estar ao mesmo tempo.

Nem mesmo com estes movimentos de vida eu abandonei a metrópole por algum momento. Graduado em Geografia estas grandes massas urbanas sempre estiveram no centro

de minhas preocupações e curiosidades científicas. E foram essas que me levaram a esta busca acadêmica que ora inicio.

Cresci com(o) as cidades e me confundi neste movimento imbricado entre o meu ser homem e o seu ambiente urbano. Minha imagem da cidade mudava com as minhas mudanças de local de moradia. A complexidade urbana tornando-me cada vez mais complexo.

O Rio de Janeiro que vivi foi totalmente diferente daquele que eu concebia quando ainda em Minas. Os lugares que eu acreditava serem de um jeito não eram propriamente assim. A forma e o conteúdo da cidade me levavam a redimensionar sempre o que pensava... e o que via.

Ainda me lembro que, ao imaginar o Rio de Janeiro morando em Lima Duarte, ou mesmo em Juiz de Fora, eu sempre me sentia perdido. Não no espaço, mas em meus pensamentos. Como pensar numa cidade de extremos de beleza e violência? O tamanho dos núcleos urbanos em que vivia me impedia de entender a imensidão metropolitana.

Percebi nesta época que o espaço vivido influencia diretamente na concepção de outros espaços e nos serve como mediador no conhecimento destes. Imaginamos os outros lugares a partir do nosso lugar.

Resolvi pesquisar isto.

Iniciei esta busca em conversas informais com pessoas do meu relacionamento pessoal nas três cidades onde havia morado. Como é São Paulo? perguntava. Essas pessoas não conheciam a capital paulista pessoalmente, mas as respostas apresentavam sempre uma massa de prédios e ruas, uma multidão de pessoas apressadas, um barulho infernal e uma poluição constante.

Havia portanto muita semelhança nestas imagens que meus amigos tinham desta metrópole. As coisas que diziam da cidade eram quase sempre as mesmas, os lugares também, como se houvessem ido juntos a ela.

Foi isto que me levou a uma outra possibilidade que há algum tempo me interrogava.

No dia-a-dia de professor e de curioso verificava constantemente que as pessoas se envolviam animadamente em conversas sobre determinadas cidades. No meio das conversas eu descobria, inicialmente surpreso, que algumas daquelas pessoas jamais tinham ido até elas. Nem por isso se sentiam menos conhecedoras destes lugares e de suas peculiaridades. Em algumas vezes eram mesmo as mais eloquentes e pareciam conhecer mais e melhor a cidade em questão.

Retorno ao passado neste momento, para fazer referência ao *flâneur* de Benjamin e Baudelaire, que nas palavras de Ferrara, era "o ocioso que fazia do passeio urbano a razão de descoberta da cidade e de si mesmo. Sempre avesso ao pitoresco exótico que atrai o turista, o *flâneur* não se contentava com a descrição do primeiro olhar que captava a cidade, mas seu objetivo era construí-la na narração que se montava a cada passo de seu passeio, na intersecção entre aquilo que via e aquilo de que se recordava" (1993a, p.246).

A exemplo desse personagem da Paris do século XIX seria pois, bem mais provável, que as pessoas que conhecessem uma cidade andando por suas ruas fossem mais capazes de comentá-las e descrever seus detalhes, tanto visuais quanto sociais. Mas não era essa a experiência que eu tinha no meu cotidiano.

Pareceu-me que estes dois fatos se relacionavam: a semelhança nas imagens de São Paulo e os comentários seguros acerca de lugares nunca visitados. Eles se vinculavam ao impacto dos *media*, em especial da televisão, em nossa sociedade contemporânea. Em verdade, concluí apressadamente que, eu mesmo, havia formado minha imagem da capital carioca via telinha e que isto teria influenciado bastante na redução desta cidade aos seus extremos: beleza natural e violência humana.

A televisão, que havia "trazido" o Rio de Janeiro até mim, o teria feito de uma forma particular, segundo sua própria lógica. Uma lógica redutora: reduz a cidade aos fatos e lugares "espetaculares" que nela ocorrem e existem. O maçante cotidiano das atividades rotineiras não aparece nas telas, "não dá notícia".

Da mesma forma a televisão teria "levado" São Paulo até meus conhecidos, padronizando a imagem desta capital, não só para os mineiros, mas para o país inteiro. Da mesma maneira, "distribuía" informações sobre várias cidades do mundo, levando o conhecimento massivo dos lugares, antes restrito a quem os visitava.

Elementar.

Erro. Por maior penetração que a televisão tenha, ela sozinha não é capaz de exercer tal influência.

Parece-me que o conhecimento da forma, e demais características urbanas, está relacionado ao "*status* de realidade" que a imagem vem tomando em nossa sociedade, conjugado a todos os tipos de aceleração da vida contemporânea. Da aceleração da velocidade dos transportes até a instantaneidade das comunicações, passando pela expansão demográfica e urbana, a explosão do consumo e do número de objetos e palavras, bem como da evolução do conhecimento (Santos, 1993, p.156 e Vattimo, 1991, p.21-36). Tudo isto se interpenetra, criando uma nova forma de ver o mundo, de representá-lo.

No que se refere à imagem da cidade, temos vários processos atualmente em curso, mas com profundas marcas na paisagem urbana e em nossas concepções dela.

Um primeiro seria o abandono da cidade pelos seus habitantes. A fuga para os subúrbios relatada por Mumford (1965, p.615-32) estava relacionada não só à vida concreta dos cidadãos, mas às alterações na imagem do urbano que eles tinham. A cidade, que na Europa e Estados Unidos, havia sido a imagem da liberdade durante o século passado, entra neste século vista como perigosa e suja, restritiva à liberdade individual (*idem*, p.618-9). Para a América Latina essa mudança na imagem da grande cidade vai se dar bem mais tarde, mesmo porque o próprio crescimento urbano aqui se deu principalmente no século XX. "No transcurso dos anos posteriores à década de 60 a cidade não resistiu à imagem de 'modernizadora' e 'civilizadora' com que a idealizaram as elites nacionais (latino-americanas)" (Lemos, 1993, p.185). Ao invés do encontro, a grande cidade promove a violência e a segregação. Atrai e expulsa concomitantemente.

Um segundo seria a superficialização da cidade. Imposta pelo ritmo alucinado que nos dá a impressão de "estar sempre atrasado", e proporcionada pela alta velocidade de circulação das pessoas nos modernos meios de transportes, transforma o espaço urbano em tela, devido à rapidez com que se observa a paisagem, ou melhor, com que se passa por ela. Leva, então, os conjuntos arquitetônicos a perderem sua profundidade, deixando a tridimensionalidade e assumindo uma bidimensionalidade estranha e nebulosa. Nas palavras de Virilio "a velocidade não serve apenas para deslocamentos de um ponto para outro (...) serve para que se veja o mundo com outros olhos (...) (ela) modifica a paisagem, transformando-a numa espécie de água, de onda" (1990a, p.14). Trata-se aqui da velocidade objetiva, medida em km/s, e não da subjetiva, sentida diferenciadamente pelos indivíduos. Mesmo a velocidade concebida pessoalmente está alterada, acelerada, fazendo com que a experiência e a apreciação dos lugares sejam superficiais. Olhamos rapidamente uma coisa porque queremos ver outra e outra, e outra ...

A maior velocidade atual é a instantaneidade conseguida pela transmissão eletrônica das imagens, dos lugares. Uma imagem se sucede rapidamente após outra. A televisão, portanto, conseguiu satisfazer a um desejo. O homem já estava acostumado com a visão superficial, daí a grande aceitação da televisão e sua forma de nos apresentar o mundo.

Um terceiro processo seria a hiper-realidade das imagens. O aperfeiçoamento das tecnologias de produção imagética e das telecomunicações torna as imagens dos lugares mais reais que eles próprios, mesmo que estas sejam simulações do real (Baudrillard, 1985, p.68). Com as imagens digitais essa hiper-realidade se torna total, pois a matriz numérica que a origina não mantém uma relação morfogenética com o lugar real (Couchot, 1993, p.37-9).

Todos esses processos levam hoje à "mistura" das imagens e das informações da cidade tele-percebida àquelas da cidade vivida. Isto quando não há uma sobreposição destas, com a preponderância cada vez maior da recebida via telinha. Para Trivinho, "as imagens (...) exterminaram, em bloco, o real tradicional, objetual, material, até então o nosso

referente, e em seu lugar impuseram-se como o novo 'real', o *hiper-real*, o novo universo referencial para o olhar e a estrutura psíquica, a ação no cotidiano, etc" (1993, p.31).

As imagens se tornam, portanto, mediadoras das imagens/informações adquiridas por conhecimento direto - sem o filtro da câmera e das linguagens e objetivos dos *media*.

Cabe aqui uma diferenciação necessária entre esses dois tipos de experiência espacial, que temos desde o uso da fotografia, mas principalmente a partir do advento da televisão.

Um deles é a vivência de um lugar, de uma cidade. Bettanini (1985) a denomina corporal, tátil. Sensível através da pele, que estabelece o contato do corpo com o ambiente, "o espaço vivido situa-se como *espaço da vida cotidiana*, o espaço dominado pela dinâmica distância-proximidade; proximidade que é a partir do meu corpo, 'ponto zero de toda localização espacial'. Distância como mundo desconhecido, a ser descoberto e antecipado" (p.117).

Neste primeiro tipo de experimentação espacial as únicas mediações que temos se devem à nossa própria pessoa: os sentidos, a imaginação, a cultura. Uma imagem espacial construída a partir de uma forte ligação ao uso dos lugares.

Faço aqui um intervalo. Sempre houve a possibilidade de se conhecer um lugar sem nunca ter ido, pessoalmente, até ele. Estórias contadas por viajantes, livros, lendas, etc, fazem parte da história das sociedades e dos grupos. No entanto, a partir de relatos orais ou escritos a imaginação humana era solicitada a criar a imagem do lugar; o palácio de cristal e a muralha tinham, para cada um, o seu tamanho, forma e brilho diferentes. Com a representação gráfica de desenhos, pinturas e gravuras esta total possibilidade da imaginação é restrita pela imagem ali gravada ou pintada. Mas nestas ainda estavam presentes a marca da subjetividade do autor. Somente com a fotografia - e depois o cinema e a televisão - é que a pretensa neutralidade da câmera/técnica deu à representação do lugar a objetividade dele mesmo. É claro que esta neutralidade e esta objetividade da técnica é questionada, mas é também tranquilo afirmar que a aura de verdade paira mais sobre as

reproduções mecânicas e eletrônicas da realidade, do que sobre as reproduções pintadas ou desenhadas.

A partir da fotografia a imaginação é pouco solicitada para criar a imagem de algum lugar desconhecido, visto que ele ali estará "impresso", na foto, ou na tela. A forma, o tamanho, a cor, a disposição dos elementos na paisagem são "preservados".

O outro tipo de experiência espacial é a tele-percepção de um lugar. Realizada a partir da observação das imagens em algum *media*. "Chamo de tele-realidade a substituição da janela, que foi um elemento determinante da arquitetura, pela tela" (Virilio, 1990a, p.4). Lembro que a janela é principalmente o local de onde se observa o ambiente onde se vive, portanto substituí-la pela tela é mudar o foco de nosso olhar. "A tele-realidade é aquela em que estamos diante de uma situação em que o real não mais se encontra apenas no objeto, mas na sua representação" (idem, p.57). Esse autor chega mesmo a falar em telepresença, que seria estarmos presentes num lugar quando lá não estivermos, mas sim vendo-o na televisão ou em outra tela (ibidem, p.28).

Neste segundo tipo de experimentação espacial, além das mediações concernentes ao indivíduo, temos outras: um outro sujeito, com sua própria cultura e imaginação, e as técnicas, com seus inúmeros filtros e lógicas peculiares.

Este espaço telepercebido é produzido pela lógica da propaganda e do capital da informação, está intimamente relacionado ao **consumo** dos lugares. "Consumir não se resume a compra de mercadorias ou bens materiais. Consomem-se também idéias, valores, estilos de vida e a própria cidade, ou pelo menos as imagens que dela surgem e que são projetadas na tv com as únicas verdadeiras, ao mesmo tempo transparentes e reais, e que de alguma maneira se cristalizam enquanto concreto nos indivíduos." (Alves, 1992, p.25-6)

Nesta nova forma de perceber o mundo estão envolvidos basicamente o olhar e a audição, com sensível predominância do primeiro. É interessante notar que Bettanini considera que "o ouvido e a vista representam os sentidos da comunicação à distância" (1985, p.125).

É certo que olhos e ouvidos estão também presentes na experimentação do espaço vivido. A cidade atual prima por ser um veículo comunicativo, provocando estímulos que atraem, frequentemente exigem, o olhar e os ouvidos. Mas uma grande parte disto me parece ser a manifestação da linguagem vinculada à tele-percepção, ou seja, a das imagens produzidas pelos *media*, no urbano arquitetonicamente construído. Ou melhor, é a tentativa de transformar o real em imagem, demonstrando assim a substituição da cidade pela sua reflexão na tela. Radicalizando esta posição Virilio diz que a arquitetura não é mais nada atualmente, senão um cenário, uma fachada (1993a, p.67). Diz ainda que "a transparência (televisada) substitui a aparência do olhar direto, a aparência sensível dos objetos sobre a transmutação da tele-observação e da telecomunicação dos dados da imagem, de uma imagem globalizante, que visa suplantar definitivamente as percepções imediatas, com os riscos de perturbação iconológica que isto implica" (idem, p.24).

Acreditamos mais no que vemos na televisão do que em nossos próprios olhos!!?

Encaminho minhas reflexões para a questão inversa daquela com que iniciei a pesquisa: a cidade que conhecemos virtualmente é que media a nossa compreensão das cidades que visitamos/vivenciamos?

Prefiro me situar em um posicionamento intermediário e pensar que, por enquanto, a imagem e o imaginário das metrópoles são formados de uma maneira bem mais complexa, com inúmeros mediadores, que vão desde a referência na área urbana onde se vive - espaço vivido - até a televisão - espaço telepercebido - passando pela fotografia, pelos livros, pelo turismo e pelos conhecimentos geográficos de que dispomos.

Essa dissertação pretende refletir sobre a imagem da cidade e a forma imaginária com que as pessoas se relacionam com essas imagens. Essa reflexão será auxiliada pelos desenhos e pelas falas de um grupo de jovens que se dispôs a imaginar essas cidades, registrá-las.

Para sujeitos da pesquisa - os que fariam desenhos e entrevistas - eu queria um grupo de pessoas que tivesse acesso aos recursos que nossa sociedade oferece. Infelizmente não seria em escolas públicas que eu os encontraria. Nesta época eu já lecionava Geografia numa escola da rede privada. Este meu trabalho tinha relação direta com as minhas perspectivas de pesquisa.

Os meus alunos eram adolescentes e cursavam o 2º grau da Escola Comunitária de Campinas. Um grupo homogêneo, de classe média, estes jovens tinham acesso aos mais variados meios de informação e comunicação: conversas com os pais e amigos, computadores pessoais, fotografias, viagens, livros, televisão e video-cassete.

Estavam definidos os meus sujeitos.

Essa relativa homogeneidade de idade, recursos financeiros e local de estudo é significativa, e restringe, em parte, as conclusões e interpretações dessa dissertação. Digo em parte porque esses mesmos alunos fazem parte de outros grupos, com diferentes tradições culturais, posições políticas, prioridades sociais, etc, bem como estão todos vivendo numa mesma época e lugar: estão todos sob a égide de uma nova cultura oral, que se estabelece nas modernas sociedades ocidentais, tendo nos meios de comunicação imagéticos seus artífices principais.

O desenho foi mesmo uma opção de fuga. Fugir da palavra, seja ela oral ou escrita, como transmissora única de conhecimentos e de informações. Mas também foi uma opção de aproximação. Aproximar de uma linguagem mais própria para a transmissão de conhecimentos acerca do espaço, onde os elementos deste seriam apresentados espacialmente, sem a necessidade de um encadeamento de palavras e expressões. Ao olhar um desenho já se tem uma visão global do mesmo e o podemos "ler" em vários sentidos, a partir de vários pontos. Também é assim com o espaço e com a cidade. Como escreve Bonin, "no espaço visível que nos cerca ou diante da imagem televisiva e fotográfica, o olho generaliza, percebe primeiro o conjunto, uma forma significativa global. Somente depois de tomar conhecimento do todo, o olho vê ou procura o detalhe, as imagens elementares. Na

linguagem visual o processo de compreensão é inverso àquele desenvolvido na linguagem verbal" (1978, p.1).

Mas esse espaço percebido pelo olho pode ser representado de vários modos.

Representar o espaço urbano como ele é visto seria o ideal. Maquetes para aqueles que vissem a cidade em sua tridimensionalidade habitual. Mas o tempo e o material necessários para tal representação seriam dispendiosos e inviabilizariam a pesquisa na forma como eu a havia planejado.

O mapa seria uma opção. A sua antiga utilização como melhor forma de representar o espaço, garantia a esse meio uma fidedignidade acadêmica. No entanto, eu conseguiria escapar das amarras da unidimensionalidade da língua e cairia nas regras da cartografia. Desagradava-me essa idéia.

Eu buscava uma solução menos científica, mais solta, que permitisse colocar os mais variados imaginários e as mais diferentes imagens sobre estas cidades.

Cheguei então aos desenhos. Bidimensionais como o mapa estes poderiam ser realizados em uma folha de papel. Mas o que mais me atraiu nos desenhos foi o fato deles não terem regras a seguir, protegidos que estão pela abertura à subjetividade das artes gráficas. Além do mais o mapa não ficava impedido de ser utilizado, já que este, em última análise, é um desenho.

Assim os desenhos se tornaram meu principal foco de interpretação e material de pesquisa. Mas não os senti suficientes nas minhas buscas. Resolvi realizar entrevistas sobre estes mesmos desenhos para criar outros referenciais que me ajudassem na interpretação deles. Os alunos escolhidos para este fim foram aqueles que se dispuseram a realizá-las, bem como alguns outros, que haviam desenhado coisas peculiares e que remetiam à "uma cidade diferente", os quais tive de convencer a participar, alegando serem estas entrevistas fundamentais para a dissertação. O que não deixa de ser verdade!

O que os alunos desenharam foi o que estava presente na imagem e no imaginário que eles tinham daquelas cidades. Aquilo que lembraram no momento do desenhar. Possíveis fragmentos da imagem e do imaginário que eles tinham em sua mente, em sua memória.

Por memória de um lugar entendo aquilo que ficou na lembrança a partir das experiências e informações que se tem dele, ainda que possivelmente distorcido pela subjetividade do olhar, pelo tempo transcorrido ou pela situação ali vivida (Kenski, 1994, p.1).

Ela é sempre uma presentificação, assim "acompanha as alterações ocorridas nas vidas das pessoas, ainda que estruturalmente mantenha a forma física, a 'concretude' dos acontecimentos do passado" e nela "há sempre uma leitura particular da realidade e uma reconstrução, conforme as necessidades" (idem, p.2). Essa presentificação se dá, em grande medida, nas conversas com outras pessoas; portanto, a memória não é propriamente individual, mas também coletiva (Halbwachs, 1990, p.25-52).

Kenski nos lembra ainda que "as formas como o desenvolvimento tecnológico vem repercutindo e alterando o pensar, sentir e agir do homem na sociedade" se vinculam, direta ou indiretamente, "à inteligência artificial, à realidade virtual, à intromissão da televisão e da informática nas atividades cotidianas" e que elas "criam uma vivência paralela, imaginária e artificial em que se produzem, manipulam e recuperam 'memórias'" (1994, p.7).

Contudo nossa memória seleciona e retém somente uma pequena porção das impressões sensoriais e das informações que recebemos daquele ambiente (Gould e White, 1974, p.48). Só o mais significativo é preservado, neste jogo de lembrar e esquecer constantes, em cada presentificação do passado.

Ela é, em resumo, fragmentada e confusa.

Mas é essa memória que interage com o presente (re)construindo a imagem da cidade em nossas mentes.

A imagem mental que os alunos tinham de uma cidade foi a matriz de onde saíram os elementos constitutivos dos desenhos das mesmas.

Lynch afirma que a imagem da cidade "é o produto da percepção imediata e da memória da experiência passada e ela está habituada a interpretar informações e a comandar ações" (1982, p.14). "Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles." (idem, p.12)

Estabeleço um paralelo entre essas imagens mentais e os mapas mentais que, segundo Gould e White, são únicos pois "todos nós temos uma existência única, possuímos um conjunto de experiências pessoais e estamos sujeitos a um singular conjunto de fluxos de informação. Nossos mapas mentais refletem todos esses aspectos particulares de nossas vidas" (1974, p.51). Mais à frente estes autores dirão que, apesar dessas diferenças, os mapas mentais apresentam elementos comuns, e que é isto o que torna possível pesquisá-los e interpretá-los mais generalizadamente (p.52). Isto identifica as raízes sociais destas representações. Essas raízes se vinculam aos processos, também sociais, que criam as imagens e os imaginários dos lugares, sejam eles cidades, regiões ou países.

Continuo meu diálogo com Gould e White remetendo-me ao trecho em que eles citam o geógrafo Brian Berry, para quem "a imagem da cidade atual é largamente o produto da informação passada através da televisão" (idem, p.48). Compartilho dessa posição e isto foi um outro motivo que influenciou na opção que fiz pelos desenhos, em detrimento de outras linguagens ou instrumentos de pesquisa.

Cabem aqui algumas considerações acerca das diferentes linguagens que poderiam ser utilizadas.

Segundo Babin "diferentemente da linguagem escrita, que desenvolve mais o espírito de análise, de rigor e de abstração (...) a linguagem audiovisual treina múltiplas atitudes perceptivas, constantemente solicita a imaginação e reinveste a afetividade com um papel de mediação primordial no mundo" (1989, p.107).

No audiovisual a imagem é apresentada em conjunto e de uma só vez à nossa observação, tendo ainda o reforço sonoro, com forte apelo emocional (Babin, 1989, p.90). Na língua e no mapa temos que ir construindo a imagem à medida em que os estamos lendo/escutando ou interpretando, respectivamente. Nestes últimos construímos as imagens mais racionalmente, conceitualmente, em contraposição com o primeiro, cujo viés afetivo é o norte principal (idem, p.38-59 e 76-90). Com isto não estou estabelecendo uma dicotomia

entre razão e emoção, mas indicando a predominância de uma delas em dois tipos de linguagens atualmente muito utilizadas.

Os desenhos apresentam a abertura necessária para refletir as influências destas várias formas de "ver" e "ler" o mundo. Neles podem ser colocados os elementos físicos, conceituais e afetivos existentes na imagem das cidades que os alunos têm.

Além das linguagens existem diferentes formas de se conceber o espaço, e estas certamente influenciam na representação da cidade.

O espaço, enquanto natureza, ou o espaço urbanizado pode ser tomado como coisa a ser domada, organizada, racionalizada pelo homem. Os propósitos disso podem ser a democracia ou o bem-estar, bem como outros menos dignos de divulgação. O Iluminismo, no qual nasceu a modernidade ocidental capitalista concebia assim o seu espaço (Harvey, 1992, p.219-36).

Foram surgindo ao longo dos anos várias posições contrárias à este pensamento. Caminharam cruzando o "rio" principal do pensamento modernista, como riachos pequenos e intermitentes, onde alguns críticos do sistema vigente se alimentaram. O movimento conhecido como pós-moderno aglutina várias destas tendências e atualmente se transforma num outro "rio", correndo paralelamente ao fluxo da modernidade (idem, p.45-68).

Apesar de intenso esse movimento se apresenta fragmentado, reunindo discursos muitas vezes antagônicos. Assim, as concepções de espaço são inúmeras, bem como da cidade (ibidem, p.69-96 e 257-76).

Caso se conceba a cidade como uma coisa objetiva e externa, assim se representará a mesma. Para isto, nada melhor que um mapa, com sua segurança na geometria euclidiana e o seu ponto de vista localizado num infinito hipotético, acima da cidade. Por isso o mapa foi o principal instrumento de representação e apropriação do espaço nestes dois últimos séculos, um espaço concebido como relativo, homogêneo, a ser regulado numa perspectiva universalizante (Harvey, 1992, p.221-35).

Caso a cidade não seja tão apenas um suporte para a ação humana, ela ganha nuances de significado. Então o mapa já não serve tão bem, afinal onde colocar o que é próprio,

subjetivo?! Neste caso talvez as imagens mentais sejam o melhor instrumento dessa concepção de espaço, que é heterogêneo, valoriza o lugar, numa perspectiva particularizante (Harvey, 1992, p.257-76).

Portanto, o espaço, que pode ser transformado em algo absoluto e homogêneo pela projeção euclidiana, pode ser apresentado em sua versão "afetiva", particular, nos desenhos.

As visões de mundo nas quais nos baseamos para pensar o presente, a cidade e a nós mesmos, são múltiplas na contemporaneidade, mas todas elas se utilizam das nossas experiências, das informações por nós recebidas, para se estruturar enquanto tais.

Daí nos voltarmos para as suas fontes e perguntar: de onde nos vêm as imagens com as quais construímos as "nossas" cidades?

De inúmeros e distintos "canais", recebidos por nós das mais diferentes formas. O importante, em termos espaciais, é que elas - as imagens, as informações - nos chegam de todos os lugares com a mesma intensidade e nitidez. Tanto de cidades distantes quanto das próximas o número de imagens/informações é semelhante. A equiparação, ou mesmo a superação, do real, conjugada à proliferação das imagens neste fim de século, nos dá infinitas possibilidades de experiências visuais e auditivas, com as quais construímos nossa percepção do mundo e das cidades.

Eu diria mesmo que, de uns tempos para cá, devido à cada vez mais forte presença dos *media* em nossas vidas, o mundo mudou bastante. Para Virilio (1990a) isto se deve ao fato de que "o espaço que impedia que tudo ocupasse o mesmo lugar não existe mais" (p.10), afinal não mais se necessita de deslocamentos, pois "tudo se localiza no mesmo lugar" (p.2), na interface das telas das tevês e dos computadores.

Ou nos dizeres de Gilberto Gil na música tema de um de seus recentes trabalhos, Parabolicamará: "antes mundo era pequeno porque Terra era grande; hoje mundo é muito grande porque Terra é pequena, do tamanho da antena Parabolicamará; volta do mundo, camará, mundo dá volta, camará".

Não mais nós é que realizamos a volta ao mundo para conhecermos os lugares, mas é o mundo que se apresenta ao nosso olhar, filmado por câmeras de fotografia, cinema e televisão.

O mundo não gira só em uma direção, mas em infinitas; em pedaços fotografados, memorizados, mapeados, filmados, contados, descritos em prosa ou verso, pintados.

A frequência com que estes lugares "viajam" até nós através da televisão - e outros meios - nos possibilita conhecer muitos lugares sem nunca termos ido às suas proximidades. Entrar nos lugares ou deixar que "eles cheguem até nós" é uma questão de opção: cultural, financeira, poética, etc...

Viajar passou a ser um verbo e um ato com sentido duplo e muitas vezes oposto. Ir até um lugar, partir e chegar... voltar. Esperar o lugar chegar até nós, se instalar na tela, diante de nossos olhos. Não há mais partida. A viagem se reduziu à chegada. Não mais das pessoas nos lugares, mas dos lugares nas casas das pessoas (Virilio, 1993a, p.11).

O estilo de vida que se tornou hegemônico nas sociedades contemporâneas envolve o fortalecimento do sentido passivo da viagem: o corpo parado e o controle remoto a vasculhar as imagens em busca de outras paragens, outras emoções.

Notamos, por exemplo, o empobrecimento da antiga tradição do viajar como abandono das raízes, signo de liberdade. E isso se dá a despeito da melhoria dos transportes, que nessas últimas décadas, tornaram a chegada cada vez mais próxima da partida. Chegamos cada vez mais rápido ao nosso destino. O intervalo, de tempo, foi reduzido. O intervalo no espaço, por isso, se contrai.

Deixemos as próximas frases novamente para a sabedoria de Gilberto Gil: "pela onda luminosa leva o tempo de um raio, tempo que levava a rosa prá aprumar o balaio, quando sentia que o balaio ia escorregar"; e depois, "de jangada leva uma eternidade, de saveiro leva uma encarnação, de avião o tempo de uma saudade". Os lugares nos chegam ao vivo e instantaneamente, em tempo real (Virilio, 1993a, p.101-6), pois as imagens de televisão são ondas luminosas que vêm "brilhar" em nossa retina. Elas nos chegam instantaneamente, no momento em que o fato ocorre. Com essa referência de rapidez, as outras velocidades se tornam muito pequenas. Amplia-se demasiadamente o tempo de duração, chegando mesmo a

durar uma eternidade, uma encarnação ou, quando demora pouco, uma saudade. Em termos de gasto de tempo é preferível esperar!! Afinal estamos sempre em busca de mais tempo: *time is money*.

Aos poucos o intervalo entre os lugares vai sendo substituído pela sua presença imediata na interface das telas (Virilio, 1993a, p.114).

Os lugares que nos chegam aos borbotões via tevê são muitas vezes depurados e pasteurizados. Simplificando suas complexidades, os espaços são criados ou recriados através de mixagens, de colagens, e expostos nas telas para o consumo de milhares, de milhões de pessoas.

Com a perda da complexidade real perde-se também o inusitado dos acontecimentos. Ou seja, quando se está presente em uma cidade, está-se sujeito às possibilidades boas e más desse espaço urbanizado; quando a estamos vendo/vivendo no cinema ou na televisão - ou quando os lemos nos jornais, revistas e livros - não estaremos mais sujeitos às vicissitudes dos acontecimentos dela, mas às de outro lugar. É um certo estar e não estar concomitante.

Além do mais as imagens se tornam digitais, portanto um produto da sincronização de milhões de pontos de luz em uma tela e não mais aquela produzida a partir da impressão do real captado pela câmera em um filme.

As alterações na produção da imagem do real e em nossa percepção sensorial do espaço, provocam a relativização das características espaciais básicas: a distância, a dimensão e a contigüidade.

Para ilustrar a primeira das perdas, um pouco mais dessa canção de Gilberto Gil que resume esse novo mundo, esse novo espaço: "antes longe era distante, perto só quando dava; quando muito ali defronte o horizonte acabava; hoje lá trás dos montes 'dende' casa, camará". A proximidade da imagem, do real, nos é dada por esse olhar onipresente da câmera que, uma vez captado algum sinal de luz, o transmite às antenas, parabólicas ou não, em qualquer parte do mundo, aproximando o distante, reduzindo a distância a uma questão de tempo, não mais de espaço. O tempo que a imagem leva para chegar aos nossos olhares atentos à telinha (Virilio, 1990b, p.16).

A crise da noção de dimensão está vinculada a dois processos correlatos. O primeiro se relaciona à circulação dos lugares apresentados sem nenhum padrão de tamanho conhecido, deixando-nos apenas o quadro - fotográfico, televisivo, cinematográfico - como referência. Assim as estátuas do Aleijadinho em Congonhas podem ser imaginadas muito maiores - ou menores - do que de fato são. O mesmo poderá ocorrer com prédios, praças, ruas, rios, morros, etc ...

O segundo seria a crise da noção de espaço, enquanto contínuo e homogêneo - em que a parte se liga ao todo - substituído que está sendo por um novo espaço, descontínuo e heterogêneo - em que o todo é formado pelas partes independentes - fruto da imagem digitalizada do vídeo-televisão e do computador, na qual cada parte, *pixel* (ponto de uma matriz numérica), é fundamental (Virilio, 1993a, p.19 e 27). "Isso que nós chamamos de 'imagem' no universo do vídeo nem é mais uma representação pictórica no sentido exato do termo, ou seja, uma inscrição no espaço. A rigor, em cada intervalo mínimo de tempo, não há propriamente uma imagem na tela, mas um único *pixel* aceso, um ponto elementar de informação de luz. A imagem completa - o quadro videográfico - não existe mais no espaço, mas na duração de uma varredura completa de tela, portanto no tempo." (Machado, 1993, p.16)

Quanto à contigüidade espacial, ela desaparece, dando lugar à contigüidade temporal. Os lugares de uma cidade não se sucedem um ao lado do outro, dando à configuração urbana a sua forma e estrutura. Aos nossos olhos, eles se sucedem nas várias tomadas de câmera, na montagem das cenas e imagens, um após o outro, no segundo seguinte (Virilio, 1993a, p.14, 23 e 60). Isso cria a possibilidade de se "montar" uma cidade com um conjunto de lugares distantes no espaço, mas colados uns aos outros na sequência cinematográfica ou televisiva.

Com tudo isso reagrupa-se o território sob o domínio de um outro poder, que não será mais o das três dimensões que o espaço tradicionalmente exigiria. Estará presente aí o poder bidimensional da câmera-tela junto ao poder unidimensional do mercado da notícia e do entretenimento.

Penso que o complexo jogo entre o crescimento populacional das cidades e as tecnologias de construção, as escolas arquitetônicas, as necessidades mercadológicas da estruturação urbana, tanto vertical quanto horizontalmente, bem como as imagens produzidas e amplamente divulgadas destas grandes cidades do século XX, tem como resultado humano a implosão iminente destas metrópoles. Uma implosão por excesso, por contaminação, por epidemia de simulação (Baudrillard, 1990, p.10), que se dá, tanto no real arquitetonicamente construído, quanto na imagem que se tem dele.

No primeiro caso é onde se encontra o abandono das áreas metropolitanas pelas pessoas. Elas fogem em direção ao campo, levando consigo o sonho da cidade: liberdade, modernidade e o contato com o outro. Lembro que esse campo é aparelhado tecnologicamente e integrado à vida urbana, portanto não mais considerado como um paraíso natural. Da mesma maneira, as pessoas não estão abandonando aquela cidade paraíso da modernização e libertação, mas a deteriorada e opressiva cidade pós-moderna.

Enquanto imagem essa destruição se manifesta na não compreensão do espaço metropolitano, na impossibilidade da concepção pormenorizada, detalhada, conjunta deste lugar. O que se tem são fragmentos urbanos. E esses fragmentos de cidade têm se tornado suficientes para conceituá-la, representá-la, vivê-la, lembrá-la. Daí a redução de cidades inteiras a seu(s) símbolo(s). E esses ícones urbanos não mais ficam dentro delas, mas pairam sobre, acima delas. A inversão é total: não mais a cidade contendo seu ícone, mas o ícone contendo a cidade.

Será que o excesso de viagens - tanto aquelas em que há deslocamento espacial quanto, e principalmente, aquelas nas quais o movimento se restringe a apertar o botão da televisão ou do controle remoto - criou um excesso de lugares, que para serem lembrados têm que ser reduzidos a pequenas partes, pedaços do todo?!! Cidade fractal onde viveria o sujeito fractal de Baudrillard (1987)?!!

Inspirado em Ginzburg (1990, p.143-275) neste trabalho me proponho a interpretar os desenhos em busca de indícios, sinais de uma cidade que nasce na sua iminente destruição, e cresce à medida em que se dispersa tanto no espaço quanto nas telas. Quais seriam seus

elementos constitutivos? Haveria uma lógica interna à essa cidade que já nasce imagem? Em que ela se diferenciaria da tradicionalmente vivida?

Ironicamente a possibilidade de buscar identificar os elementos que distinguiriam um espaço do outro me foi dada pelo próprio andamento da pesquisa e das entrevistas.

Como isto se deu?

A escolha das cidades se escorou em opções pessoais e no próprio desenvolvimento do trabalho.

Desde o início as metrópoles atraíram meus olhares e me mantive praticamente fiel a elas.

Metrópole como máxima da industrialização e da modernidade (Arantes, 1993), *locus* privilegiado das revoluções tecnológicas (Sevcenko, 1991, p.18) e, no limite, como "a mais poderosa das máquinas criadas pelo mundo moderno" (Lemos, 1993, p.183). Também "porque é aí (que se encontra) a mais evidente tendência à mundialização, e porque é aí que a fragmentação emerge com toda a sua força" (Carlos, 1993, p.306). Ou seja, ela é o lugar sede de um espaço globalizado, que nos últimos anos vem se tornando realidade para as trocas culturais, econômicas e de informações.

A homogeneização imposta pela racionalidade modernista no urbanismo (Harvey, 1992, p.25-44) teve como contrapartida uma valorização do diferente, daquilo que é particular de cada lugar, de cada cidade.

Portanto a metrópole é contraditória por definição e obscura aos nossos olhares. E isso vem de um bom tempo...

Bresciani afirma que as cidades exigiram uma reeducação dos sentidos e que "nessa nova sociedade, fazia-se necessário um olhar armado, ou seja, ensinado a decifrar, na variedade díspare das imagens urbanas, os perigos e ameaças que rondavam constantemente as pessoas" (1991, p.12). Portanto um olhar profundo, detalhado. No entanto, este tipo de olhar atualmente se restringe a poucos. No nosso dia-a-dia olhamos distraidamente, de passagem, com muita rapidez.

Existe uma diferença significativa entre esses dois olhares. Cardoso (1988) diz que olhar é aquele que perscruta a realidade, que a investiga, enquanto ver conota desatenção, superficialidade (p.348). Por estas definições estaríamos muito mais próximos de ver a cidade, do que de olhá-la. O olhar está restrito cada vez mais ao cientista ou ao visitante que, por estar diante de uma paisagem pela primeira vez, ainda se detém a observá-la. Mas ele a vê durante pouco tempo... O morador já não mais se detém, apenas passa pelos lugares. Afinal ele precisa chegar rápido...

Virilio afirma que "a velocidade serve para que se veja o mundo com outros olhos" (1990a, p.13-4). E a nossa vida foi acelerada durante esse século. Também nossos olhares se tornaram acelerados, pois não só a velocidade de passagem dos lugares ao longo dos automóveis aumentou muito, mas também a da sequência alucinante das imagens na televisão nos levou a superficializar nossas observações da paisagem.

Com isto podemos dizer mesmo que "entre o ver e o olhar é a própria configuração do mundo que se transforma" (Cardoso, 1988, p.348).

Durante esse trabalho usarei indistintamente os termos acima diferenciados, já que parto do princípio de que o olhar, cada vez mais raro, não é característico da maioria das pessoas. A aceleração da vida nos leva a apenas "ver" a cidade e sua paisagem.

No entanto foi o meu "olhar armado" de geógrafo que penetrou nas metrópoles que vivi, escolhendo algumas delas como tema, objeto ou curiosidade científica. Para este trabalho havia pensado em ter o Rio de Janeiro e Belo Horizonte como cidades-objeto de pesquisa, por serem metrópoles e estarem distantes de Campinas. Afinal o primeiro objetivo era verificar como eram as metrópoles telepercebidas. São Paulo, por ser muito próxima a esta cidade, certamente já teria sido visitada por muitos dos alunos, enquanto as outras duas não.

Com o objetivo exposto acima só participariam desta pesquisa os alunos que nunca tivessem ido pessoalmente até as cidades a serem representadas.

Mas vieram as alterações de rumo, de direção a seguir. Estas se deveram ao próprio processo de levantamento de dados.

Num primeiro momento, em que eu procurava certificar a pertinência das minhas preocupações, realizei um pré-teste. Para tal me utilizei de uma cidade que estava fora do foco da pesquisa. Escolhi Brasília. Foram poucos os desenhos, mas o suficiente para redirecionar meu objetivo. Neles estava impresso o forte imaginário desta cidade, a sua presença marcante nos *media* brasileiros, dada a sua posição de capital político-administrativa do país.

Incluí Brasília e desisti de Belo Horizonte, pois esta, ao contrário da primeira, pouco aparece na televisão, o principal veículo de comunicação do Brasil.

Os objetivos também mudaram um pouco. Ao invés de ir em busca da imagem da metrópole telepercebida, passo a investigar como ficam as cidades que estão muito presentes nos *media*, ou seja, como é a imagem da cidade telepercebida, seja ela uma metrópole ou não.

As fortes marcas de Brasília e do Rio de Janeiro colocam essas cidades em semelhante posição na pesquisa: "cidades mediáticas". Elas foram desenhadas pelos alunos, desta vez tanto os que as conheciam pessoalmente, quanto aqueles que nunca estiveram concretamente em suas áreas urbanas.

No entanto, nas primeiras observações dos desenhos percebi que seria interessante algum tipo de comparação com uma cidade que, apesar de muito presente nos *media*, não tem ícones marcantes em seu espaço urbanizado. Era preciso um contraponto, para que eu pudesse identificar com mais clareza e facilidade o que é característico de uma cidade compreendida através dos *media*. Optei por incluir São Paulo na pesquisa.

A partir de então um outro objetivo surgiu. Como todos os alunos conheciam São Paulo, por terem ido até ela, mesmo que por breves momentos, essa cidade se tornou um contraponto à telepercepção de Brasília e Rio de Janeiro.

Por fim ficaram estas três cidades: Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo.

Serão dois os principais focos de pesquisa, que se interpenetrarão no texto.

Num primeiro eixo interpretativo estará presente a apropriação pelos *media* do espaço urbano. A transformação da cidade em um objeto para o consumo em massa.

Brasília e Rio de Janeiro serão tidos como espaços muito apresentados e profundamente afetados por essa apropriação: eu as chamarei de "cidades mediáticas", ou seja, suas imagens são profundamente afetadas pela veiculação exaustiva.

São Paulo será tida como espaço muito apresentado pelos *media*, mas cuja imagem não é tão afetada por essa apropriação.

A pergunta central neste eixo é: o que torna uma cidade mais aberta, e outra mais refratária, à sua apropriação pelos *media*, à se tornar imagem?

No segundo eixo buscarei identificar as diferenças existentes entre as percepções obtidas diretamente e aquelas que foram mediadas por algum tipo de câmera, ou qualquer outra forma de conhecimento indireto, portanto percepções e imagens criadas distantes do objeto.

São Paulo será vista como espaço vivido, vivenciado, percebido diretamente com os olhos, com a pele, enfim com todo o corpo. Todos os alunos que desenharam a conhecem pessoalmente. Essa posição não exclui o impacto dos *media* sobre a imagem construída desta cidade, apenas sugere uma influência, que pode ser decisiva, em relação ao espaço visto diretamente.

Brasília será identificada como espaço tele-percebido, na medida em que a grande maioria dos alunos que fizeram os desenhos nunca esteve por lá.

O Rio de Janeiro servirá como cidade síntese entre o vivido e o tele-percebido, afinal um pouco mais da metade dos alunos já passou por lá e o restante não.

Muitas vezes estas posições em que coloco as cidades desta pesquisa estarão apenas implícitas.

Na sociedade da comunicação, onde tudo tende a se desrealizar na própria imagem, nós hoje presenciamos o surgimento das cidades que são antes de mais nada imagens?!!

Será a partir da observação das imagens das cidades apresentadas nos desenhos que buscarei responder às minhas perguntas. Isso será feito no último capítulo desta dissertação.

Antes, no entanto, de me enveredar na interpretação desses desenhos farei um primeiro capítulo. Nele viajarei no tempo-espaço das cidades, na tentativa de reconstruir brevemente as transformações pelas quais elas passaram do século XIX até hoje, principalmente no que se refere à sua fragmentação interna e a imagem que se faz dela.

## **EM BUSCA DA CIDADE: RASTROS HISTÓRICOS**

Há cidades que já existem faz muitas centenas, milhares de anos. Muitas que existiram, nem existem mais. A história de cada uma desses aglomerados urbanos é rica em formas, conteúdos e lendas. No entanto, não quero fazer uma retrospectiva histórica sobre as cidades, quero apenas deter-me nas alterações ocorridas em cidades do século passado e deste século.

Buscarei refletir sobre as transformações que sofreram em seu espaço e como elas foram sendo apropriadas pelas técnicas formadoras de imagens, até se tornarem, elas próprias, imagens de si mesmas.

Sem a perspectiva de ser exaustivo nesta proposta, procurarei identificar os principais processos por que passaram as grandes aglomerações urbanas da era industrial até desaparecerem na tela do computador.

No geral, esse foi um processo de destruição baudrillardiana, por excesso: de uso, de tamanho, de divulgação...

A metrópole é nosso espaço síntese da modernidade. Sede das transformações do passado, das surpresas presentes e das expectativas de um futuro, que se espera não muito longínquo, a cidade se inscreveu no mundo como lugar da esperança e do encontro. Sede, acima de tudo, daquilo que nos caracteriza enquanto sociedade atualmente - a indústria, seu ritmo e seu modo de vida - a cidade acompanhou as mudanças impostas pela atividade industrial, tanto em seu formato físico quanto em sua dinâmica social.

A cidade, assim como a modernidade, passa por dois processos contraditórios e interdependentes: a totalização e a atomização, conhecidos socialmente como massificação e tribalização/individualização, respectivamente.

No primeiro as cidades se tornam inter-cambiáveis pela eliminação de suas diferenças. O excesso de semelhanças destruindo as demais potencialidades do lugar.

No segundo as possibilidades de encontro entre diferentes se tornaram infinitas. Mas por mais paradoxal que seja o que há nas grandes cidades atuais é o aumento da solidão.

Por fim, a cidade, que foi a esperança e a promessa de liberdade, está tomada pela violência: financeira, armada, terrorista. A liberdade de todos proposta pelo neo-liberalismo é a prisão de cada um: os muros, as favelas, etc.

Farei um vôo de reconhecimento. Vôo alto, buscando abraçar a totalidade do espaço em questão. Farei breves mergulhos, que não serão suficientes para que a profundidade seja garantida.

Com todos os problemas e possibilidades que as generalizações implicam, realizarei esse exercício do raciocínio ciente de suas limitações, incorreções e radicalismos. A um desses eu me permito claramente: a crença na impossibilidade de se ter a imagem da cidade coincidente com a cidade constituída objetivamente; a imagem é sempre fragmentada.

Me escoro, para estabelecer essa posição, na quase impossibilidade de um ponto de observação que abarque toda a grande cidade; além disso, também me baseio na conhecida seleção de informações captadas realizada no ato perceptivo, bem como na seleção de lembranças realizada pela memória e suas presentificações. Lynch afirma que "na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial,

fragmentária, envolvida noutras referências" (1982, p.12). O que temos, portanto, é sempre um fragmento desse espaço urbano, constituído de "pedaços" e "recortes" estabelecidos por nós nestas cidades, e que vêm a se tornar a "nossa cidade".

No século XIX as cidades já eram percebidas de forma fragmentada. O movimento que havia dentro delas era, basicamente, o do comércio e o das manifestações públicas, religiosas ou não. Não haviam grandes deslocamentos dentro da cidade. Os locais de trabalho e moradia ficavam relativamente próximos. "Isso não significava que seus locais de trabalho ficassem necessariamente na sua própria vizinhança... o trabalhador ou mesmo o empregador podia percorrer duas ou três milhas a pé, para ir trabalhar." (Mumford, 1965, p.546)

Conhecer toda a cidade era uma empresa difícil, visto o tamanho do espaço urbano que crescia e as formas de locomoção das pessoas. A maioria se deslocava pela cidade utilizando suas próprias pernas. Uma minoria possuía cavalos ou veículos puxados por estes animais. A lentidão do deslocamento proporcionava a possibilidade da observação minuciosa da paisagem, das construções...

"Podemos dizer que a área conhecida das cidades se restringia quase que exclusivamente ao pequeno espaço que separava a casa do trabalho e da igreja. A imagem da cidade ficava, então, reduzida a esses 'pedaços', conhecidos em profundidade, e onde os lugares se localizavam contiguamente uns aos outros, conservando a disposição real dos espaços urbanos, como eram experienciados." (Oliveira Jr, 1994, p.2)

Vieram, então, os meios de transporte mais rápidos que facilitaram o deslocamento de um ponto a outro dentro da urbe. Apesar do crescimento horizontal intenso - misto de especulação imobiliária, divisão social e territorial do trabalho e busca de tranquilidade - passou a haver a possibilidade de conhecimento de toda a malha urbana. Chegava-se rápido aos lugares, no entanto faltava tempo, e motivos, para se ir até eles.

A cidade passa a ser percorrida intensamente por todas as classes sociais. No transcorrer do século XX, os percursos tornam-se mais distantes à medida que a população aumenta e que a velocidade dos veículos possibilita a fuga para os subúrbios.

As imagens dessas cidades se tornam mais amplas, em termos de horizontes espaciais, e mais superficiais, na maior parte das vezes. Isto porque o acréscimo de velocidade, tanto interna quanto externa aos homens, faz com que nossos olhares sejam ligeiros; raras vezes nos detemos a admirar um lugar ou paisagem, apenas passamos por eles.

Essas imagens "passam a ser constituídas por 'recortes', feitos pelas pessoas no tecido urbano, impostos pelas obrigações e necessidades ou escolhidos por prazer e opção. Imagens estas que são colagens de 'pedaços' da cidade, muitas vezes distantes uns dos outros, em pontos limites da cidade" (idem, p.3).

Recortes estabelecidos por indivíduos, ou grupos de indivíduos, que têm naqueles pequenos pedaços da metrópole a "sua" cidade, espelho de seu estilo de vida. São *short cuts* que se entrecruzam com os demais, mas que nunca se sobrepõem totalmente. Fractais urbanos!

Essa cidade fragmentada é que se apresentou à apropriação pelos meios de representação do real, do urbano. Pinturas, gravuras e livros, mas principalmente aqueles que o reproduziram tecnicamente, aproximando mais a imagem do real: fotografia, cinema e televisão.

O que estes meios trazem de novidade é a possibilidade dessa cidade, ou melhor, de seus fragmentos, se deslocarem em grande quantidade do seu lugar original. Dispersada em seus cartões postais, fotografias e filmagens, e pelas telas, nos cinemas e redes de televisão, a cidade no século XX passa pelo mesmo processo dos demais objetos na sociedade de consumo em massa: transforma-se pouco a pouco em imagem.

Com a pretensa objetividade da técnica, o olho das câmeras foi se tornando mais confiável que o nosso próprio. Com a expansão das trocas em todo o planeta, todo o mundo passa a ser importante para nós e a televisão via satélite nos torna possível estar lá, telepresentes em Tóquio, Cairo ou Calcutá.

Mas o que vemos na tela da tevê não é exatamente a realidade que está lá. Na maior parte das vezes a imagem é hiper-real, ou seja, dá a impressão de ser mais real do que a própria realidade. É uma imagem construída sobre esse real, além dele. Para isso a produção da imagem se caracteriza por "aprimorar" o real, torná-lo mais desejável aos consumidores; é em última análise uma simulação da realidade, e não a sua representação.

É também assim que a imagem ultrapassa a realidade e ganha autonomia. A partir de então, ela passa a representar ela mesma, muitas vezes a se sobrepor ao real.

A imagem que temos das cidades é construída a partir de outras imagens. A imagem mental - não só visual - perde sua referência no real. Christoph Langhof chama seus desenhos de cidades de "obras-cópias", porque estes foram feitos a partir de fotografias destes lugares por alguém que nunca esteve neles (Peixoto, 1989b, p.150). A representação servindo como referência.

A partir de então é possível que cidades virtuais sejam construídas e tidas como tão participantes da realidade quanto aquelas que a engenharia e a arquitetura edificaram.

O que se percebe aí é a possibilidade de desrealização das cidades tradicionais, e a contaminação destas pelas imagens virtuais produzidas nos computadores. Num futuro não muito distante, com a melhoria na definição das imagens, e com a difusão dos equipamentos que nos colocam em uma realidade virtual tridimensional e interativa, poderemos viver, pelo menos por algum tempo, numa cidade totalmente inventada por nós.

Apesar desta aparente sequência dada nesta introdução, parto do princípio que as "partes" que se seguirão não são estanques, mas se interpenetram. Acredito que os processos e seus agentes se apropriam dos vazios e das possibilidades daquilo que veio antes e abrem fissuras e dúvidas para o que virá depois e, por fim, se embebem naquilo que ocorre - no tempo-espaço - paralelamente. Pelo excesso de tamanho, exposição, velocidade, etc, a realidade urbana vai sendo apropriada com rapidez e ansiedade por quem nela vive, se tornando cada vez mais superficial e fugidia - uma grande quantidade de informações e imagens sem profundidade.

A apropriação desta realidade pelos meios de reprodução dela mesma - cinema e televisão, principalmente - será beneficiada por essa forma de perceber a cidade. Acostumados, cada vez mais, a olhar rápido e de relance para os lugares e objetos, para poder logo em seguida olhar outros lugares e objetos, não nos sentimos agredidos pela passagem rápida - numa questão de segundos - de uma imagem a outra nas telas. Ao contrário, nos sentimos atraídos por e para elas.

Ironia do destino, contraditório e cheio de surpresas, da humanidade é principalmente o cinema e sua fotografia que dará novamente a possibilidade de nos deter diante de uma paisagem, de um objeto. Ao nos colocarmos dentro da sala escura e diante da tela, estamos dispostos a olhar o que está nela durante o tempo que for necessário. Algumas vezes esse tempo é grande, e então nos detemos a admirar aquele lugar exibido em nossa frente. O cinema, que se beneficiou da rapidez e superficialidade de nossas percepções cotidianas, nos traz a possibilidade de aprofundar o nosso olhar sobre as coisas e lugares.

Mas voltemos ao parágrafo anterior. A forma de viver e perceber na cidade já está tornando a tridimensionalidade arquitetônica, entendida como largura, comprimento e profundidade, em algo bidimensional, com a perda da profundidade - em seu duplo sentido aqui contido. Neste caso é relativamente tranquilo entender a mistura, a confusão entre a realidade urbana e a reprodução imagética dela. O real perde força e tensão, enquanto a imagem abarca possibilidades sempre maiores de produção e divulgação.

De qualquer forma fragmentarei o meu discurso sobre a cidade, não só por uma questão didática, mas principalmente, para procurar ser fiel a ela.

## Parte 1

### A VIDA NA GRANDE CIDADE: TRABALHO E MORADIA

*"Quando pela manhã vou ao meu trabalho, seguem apressados comigo ou em direção a mim, inúmeros trabalhadores, mal emergindo do sono ou da cama, correndo friorentos pelas ruas. A maioria deles anda depressa e mantém os olhos fixos na rua ou, no máximo, nas roupas e rostos dos passantes. Cabeça erguida, caros amigos! Tentem uma vez: por toda parte se pode ver uma árvore ou ao menos um bom pedaço de céu."*

*Herman Hesse*

Rápido. Tempo é dinheiro. Essa é a máxima do sistema industrial estabelecido sob as lógicas capitalistas da chamada modernidade ocidental. E foi na cidade que este modelo encontrou seu ápice, seu espaço mais favorável. Isto porque nela tudo é próximo quando comparado ao campo. Neste último estavam dispersos os homens. Era preciso aglutiná-los perto da fábrica, ou levá-la para onde já se concentravam os homens: antigas cidades sobreviventes do feudalismo, no caso do centro-oeste europeu.

À medida em que os capitais comercial e industrial se instalavam em antigas áreas urbanas, eles as transformavam. Quando criavam espaços urbanizados esses já nasciam com sua cara, sua forma, seu novo estilo de ir e vir o mais rápido possível.

Mas calma, vamos devagar...

Esse "rápido" do século XIX tinha uma relação estrita com a distância espacial percorrida. Rápido era quase sinônimo de perto. Por isso o local de moradia pouco se distanciava do de trabalho ou de lazer, quando não coincidiam, em alguns casos. A expansão horizontal das cidades era bem menor. A rapidez estava vinculada diretamente ao espaço, ao

intervalo percorrido nele.

Havia um motivo técnico para que as distâncias entre os lugares raramente excedessem 5 quilômetros, mesmo em grandes cidades como Nova York e Londres (Mumford, 1965, p.546). Os transportes intra-urbanos eram lentos. O principal meio de locomoção eram os próprios passos. Carruagens e bondes puxados a cavalo demoravam horas percorrendo alguns quilômetros de estradas ruins e estreitas. Nestas condições, era possível observar a paisagem durante todo o trajeto da viagem, se detendo muitas vezes em detalhes (Couto, 1990, p.12).

Haviam outros motivos para essa aglutinação em torno da fábrica, da estação ferroviária e do centro comercial - os três estando bem próximos entre si: o *status* da moradia central. A proximidade dos locais de informação e poder, a inexistência de congestionamentos muito longos, afora motivos particulares de cada cultura e cada local.

Mas a produção foi aumentando, as fábricas também - em número e tamanho. A migração para as cidades cresce muito. Expulsos das áreas rurais e atraídos pelas possibilidades de emprego e de ascensão social, os migrantes alimentam a urbanização e o crescimento das cidades e da produção industrial. Concomitantemente houve uma melhoria significativa nas condições econômicas de vida de uma parcela da população.

Com tudo isso o terreno urbano torna-se muito valorizado enquanto mercadoria. Aí se instalam os especuladores imobiliários. Serão eles os responsáveis pela planta em grade e pela redução do tamanho dos lotes, originando uma piora na qualidade de vida urbana e a formação de cortiços nas áreas centrais (Mumford, 1965, p.536-42).

Além disso havia "uma ausência de qualquer diferenciação funcional entre os bairros residenciais, industriais, comerciais e cívicos" e sim "uma única função considerada: a intensificação progressiva do uso, tendo em vista atender às necessidades dos negócios em expansão e aos crescentes valores dos terrenos" (idem, p.539).

O investimento público na implantação contínua de "grades" de ruas e avenidas, bem como das redes de transportes coletivos garantirá a expansão horizontal das cidades e o

lucro dos especuladores. O elevador e os avanços da engenharia fariam o mesmo com a expansão vertical dos espaços urbanizados (ibidem, p.545-8).

Será o discurso médico-sanitarista, aliado à poluição das áreas próximas às indústrias e centros comerciais, que levará os mais abastados e educados à procura de um lugar mais afastado e menos "contaminado" (Mumford, 1965, p.605).

Os trens intra-urbanos, e depois os bondes, viriam auxiliá-los nesta busca. Vários bairros residenciais nasceram ao longo dos trilhos das ferrovias. O tempo gasto para ir até o trabalho não era grande. Os trens, apesar de lentos, eram confortáveis e tão velozes quanto os veículos puxados por cavalos.

O distanciamento espacial entre "ricos" e "pobres" começa a ser mais nítido, constituindo-se na primeira segregação urbana tipicamente capitalista.

Ela foi motivada pelos problemas higiênicos, pelas descobertas da medicina e da biologia, e pelo crescente congestionamento. A cidade perde a aura de liberdade que carregava, pelo acúmulo de pessoas e sujeira em suas áreas centrais. Os subúrbios herdaram essa aura perdida; tornam-se o lugar seguro e livre - de doenças e violências - para se morar e criar filhos (idem, p.619-20).

Apesar destas idéias e ideais serem os motivadores desta fuga da cidade, eles foram mediados pelo aumento da riqueza e pelo aumento da velocidade e da disponibilidade dos transportes coletivos, que reduziam o espaço-tempo entre dois lugares distantes.

Com percursos maiores, urge a necessidade de transportes mais rápidos. A grande cidade, a partir das décadas finais do século passado, se expande, criando subúrbios e mais subúrbios.

Os migrantes que chegam em busca de trabalho ocupam os espaços que são incorporados à aglomeração urbana pela expansão das ruas e avenidas, para automóveis; e dos trilhos para os bondes elétricos e trens urbanos.

Normalmente, a implantação de ruas e transportes públicos antecede a ocupação dos lotes pelas famílias. O poder público, pressionado pelos especuladores do solo urbano,

executa obras de ampliação da malha urbana, tendo como justificativa o grande êxodo rural que caracterizou este período (Mumford, 1965, p.645-8).

As cidades, inicialmente, eram mais aglutinadas em torno do centro urbano. Isto fazia com que, mesmo vivendo em guetos, as populações se entrecruzassem em alguns mo(vi)mentos.

A partir do início deste século, ou mesmo dos finais do XIX, a cidade começa a se tornar um emaranhado de lugares distintos entre si e sem relações necessárias entre eles. Estas transformações estão muito ligadas à introdução e ampliação de uma divisão do trabalho muito mais nítida que a anterior, e sua conseqüente divisão espacial dos territórios urbanos.

A expansão horizontal das cidades se dá formando lugares com funções especializadas nas periferias, terminando por especializar o próprio centro da cidade, área originalmente plurifuncional. Lembro aqui, que esse processo de divisão funcional será ainda mais intenso na segunda metade do século XX.

Além da segregação territorial por grupos financeiramente distintos, outras partes da cidade passam a se tornar exclusivas de alguma atividade humana. Áreas industriais, áreas de lazer, setor de hospitais, áreas verdes. Posteriormente shoppings centers, condomínios fechados, etc. Estes são exemplos típicos do desenvolvimento das cidades, variando historicamente de um país para outro conforme sua evolução industrial e comercial.

Percebe-se, desde então, uma intensa separação dos locais de moradia, trabalho e lazer. Mais, com o crescimento populacional das áreas urbanas, e a especulação imobiliária gerando amplos espaços vazios, imensos percursos começam a ser transpostos diariamente entre o local de trabalho e o de moradia. Isto tudo agravado pelo aumento do congestionamento urbano, provocado sobretudo pela "ideologia" do automóvel particular.

Impõe-se um imaginário específico sobre estas áreas funcionalmente distintas. A imagem da cidade passa a ser constituída por estes lugares, partes dela mesma, cujas

imagens se diferem muito e cujas inter-relações, se de fato existem, não são claras.

A sociedade se torna cada vez mais multifacetada e a cidade se complexifica rapidamente. Os vários cruzamentos entre os mais variados grupos urbanos, sejam eles distinguidos por nacionalidade de origem, religião, profissão, cor de pele, padrão econômico, etc, geraram uma infinidade de outros grupos, muitas vezes não separados por espaços, mas por idéias distintas quanto ao uso e função da cidade. São as "tribos" de Maffesoli (1987, p.8), que se apropriam da cidade segundo princípios díspares, tornando-a multi-polarizada. Uma polarização de dentro (Wacquant, Estado de São Paulo, 1993).

As facilidades de comunicação por telefone e fax, posteriormente por computador, interligam as pessoas de vários pontos da malha urbana que pertencem a um mesmo grupo, a uma mesma tribo: universitários de odontologia, *teens*, pichadores, sindicalistas, artistas, fãs do Roberto Carlos ou da Madonna, etc.

Por mais paradoxal que possa parecer essa hiper fragmentação social é o outro lado da massificação contemporânea. Existe "um vaivém constante (...) entre a massificação crescente e o desenvolvimento dos microgrupos" (Maffesoli, 1987, p.8). Os últimos, tidos como individualizantes e anti-internacionalistas, se contrapõem à primeira, tida como universalizante e coletiva.

Cada uma dessas tribos estabelece "recortes" particulares sobre a área urbana. O modo de ver e utilizar os mesmos lugares varia muito. A imagem da cidade de cada uma delas é distinta das demais. Com certeza haverá elementos comuns, mas...

Essa complexificação é acompanhada por uma homogeneização sem precedentes da cidade, também no que se refere à forma e paisagem urbanas. Amplas avenidas, grandes edifícios, viadutos, estacionamentos, entroncamentos e poluição são características de qualquer grande cidade do mundo de hoje. A expansão do padrão modernista de arquitetura e urbanismo fez das metrópoles deste final de século pontos quase indistintos entre si.

O Pós-guerra assistiu à ascensão deste projeto modernizador com toda a sua força. Ideologicamente vinculado à idéia de democratização e bem-estar social, ele norteou a

reconstrução dos espaços urbanos destruídos durante a guerra ou deteriorados pela ocupação de pessoas de baixa renda.

Não só a ideologia da democracia liberal sustentou a hegemonia modernista deste período, mas "os ditames dos custos e da eficiência (que têm especial importância no tocante às populações menos afluentes servidas), associados às restrições organizacionais e tecnológicas, tiveram um papel tão importante quanto a preocupação ideológica com o estilo" (Harvey, 1992, p.72).

Como o crescimento das cidades latino-americanas, em especial das brasileiras, se deu principalmente neste período, é fácil entender a configuração de cidades como o Rio de Janeiro, bastante modificada nestas décadas, e São Paulo. Mais tranquila ainda é a identificação de Brasília com este projeto modernizador e democratizante.

Para usar os termos de Santos (1987) houve uma homogeneização da forma e da estrutura urbanas, tendo como acompanhante a especialização, a diferenciação das formas e das funções dos lugares no interior das cidades.

As transformações na paisagem urbana não param aí. Elas continuam freneticamente. "A paisagem urbana é a expressão da 'ordem' e do 'caos'." (Carlos, 1992, p.36). "Se, por um lado, podem manter-se as linhas gerais exteriores, por outro, há uma constante mudança no pormenor. Apenas parcialmente é possível controlar o seu crescimento e a sua forma. Não existe um resultado final, mas somente uma contínua sucessão de fases." (Lynch, 1982, p.12)

O crescimento populacional, o aumento da renda, os novos materiais, a perda de função e lucratividade de certos prédios fabris ou não, as novas escolas arquitetônicas com suas propostas revolucionárias e suas críticas à escola anterior, o populismo dos governantes, a ostentação dos empresários, o crescimento da burocracia, etc, trazem até o espaço urbanizado a necessidade de adaptação diária às novas perspectivas da sociedade contemporânea.

Surgem luxuosos edifícios e conjuntos habitacionais, prédios de escritórios e sedes de grandes empresas, torres de transmissão direcionadas para o futuro e memoriais afundados no passado. Surgem também favelas e rios poluídos.

No lugar de praças e bairros de outrora hoje existe uma via-expressa. Ruas se transformam em avenidas, viadutos e túneis são construídos da noite para o dia. Os guindastes não cessam seus movimentos de buscar tijolos, concreto e metal.

Partes da cidade são "renovadas". Em meio à decadência e ao abandono surge a reconstrução, uma nova função ... reestruturação com a finalidade de lucro.

A cidade, mais do que algo construído, é um canteiro de obras.

A imagem que se faz desta cidade não poderá, portanto, ser estável. Tem de ser instável como ela própria, sujeita a constantes alterações de forma e sentido. Ela é uma imagem mutante (Carlos, 1992, p.19).

A expansão da área urbana, tanto vertical quanto horizontalmente, gerando as grandes metrópoles da atualidade, tem como contrapartida a perda de seus detalhes. O gigantismo eliminando as particularidades. Mumford diz mesmo que "à medida que o olhar se estende para a nebulosa periferia, não se podem perceber formas definidas, exceto aquelas configuradas pela natureza: antes, contempla-se uma massa sem forma, aqui volumosa ou pontilhada de edifícios, ali rompida por um trecho de verdura ou uma fita inflexível de concreto. A deformidade do todo é refletida na parte individual e, quanto mais perto do centro, menos, em regra, se podem distinguir as partes menores" (1965, p.689).

As grandes e retilíneas estruturas modernistas souberam se aproveitar deste fato. Construídas para serem vistas de longe não ostentam detalhes.

Por fim Mumford completa: "nenhum olhar humano pode abranger de uma só vez essa massa metropolitana (...) (mas apenas) um fragmento das complexas e minuciosamente especializadas atividades dos seus cidadãos" (idem, p.690).

Sob a influência e a pressão da hiper-realidade produzida pelas imagens sobre a cidade, mostrando lugares perfeitos - limpos, claros, seguros, bonitos, a cidade real busca

acompanhá-la, reproduzindo o que a imagem mostra. Os modernos *shoppings centers* são o melhor exemplo disto. Recriam os ambientes urbanos da cidade onde se instala, bem como outros ambientes urbanos do mundo atual ou de épocas passadas, nos seus mínimos detalhes. Só que o faz assepticamente, retirando-os de seus contextos originais, agrupando e misturando tudo. Na tentativa de dar mais opções à vida das citatinos estes ambientes acabam por criar algo irreal, só que um irreal por excesso, por isso hiper-real, além do real. Ao mesmo tempo eles se tornaram menos que o real em complexidade, na medida em que retiram dele suas "sujeiras", suas outras possibilidades, potencialidades e relações.

Nesta primeira parte procurei identificar algumas das formas de crescimento e destruição da cidade que estão nela mesma, nesta área urbana conhecida tradicionalmente por ser um misto de arquitetura e processos sociais. Excesso de tamanho, de complexidade, de funções, de grupos sociais, de realidade...

## Parte 2

### A VIA-EXPRESSA E OS LUMINOSOS

Para que a cidade cresça em todas as direções, sumindo no horizonte, é preciso que as condições de circulação estejam adaptadas a esta extensão territorial. Aliás, esta expansão urbana está intimamente relacionada com o avanço tecnológico dos sistemas de transportes, verificado principalmente nos últimos cem anos, tanto nos veículos quanto em sua infraestrutura. "Até o século XIX, as limitações dos transportes tanto locais quanto regionais impunham uma restrição natural ao crescimento da cidade." (Mumford, 1965, p.686)

Nos finais do século passado os transportes intra-urbanos sofrem uma revolução. E a principal característica desta revolução é o aumento da velocidade.

A ampliação da "velocidade objetiva" dos meios de transportes está relacionada não somente aos avanços técnicos, mas também às vontades e necessidades humanas. Posso dizer que a relação entre a velocidade objetiva e a velocidade/rítmo subjetivo se dá mais ou menos da seguinte forma: a primeira vai se estabelecendo como satisfação - do desejo, das possibilidades - da segunda, ou vice-versa.

Por exemplo. À medida em que a sociedade industrial e moderna coloca um sem número de atividades a serem realizadas e abre as possibilidades para um número infinito de ilusões - de ascensão social, de prestígio, de invenções, etc - os homens passam a modificar seu rítmo interno, acelerando-o, para abarcarem a maior quantidade possível de coisas a ver e a fazer. Os veículos mais rápidos - e depois as transmissões de longa distância - vêm se

instalar neste desejo a ser satisfeito. Mas à medida em que aí se instalam potencializam esses mesmos desejos e possibilidades...

Mas voltemos aos transportes. Primeiramente o trem urbano.

A ferrovia, um transporte para longas distâncias, é aproveitada por grupos sociais mais abastados como transporte coletivo intra-urbano. São conhecidos os bairros ao longo delas nas grandes cidades do século passado. Inicialmente lentas, mesmo assim as locomotivas eram tão velozes quanto as antigas formas de deslocamento, como os bondes e diligências puxados por cavalos. Lembro que nestes últimos o passageiro "podia lidar com a paisagem em profundidade, captar detalhes, se entreter com pequenas coisas" (Couto, 1990, p.12), afinal "a morosidade aguça o olhar para a observação minuciosa de pequenos detalhes" (idem, p.30).

Com o uso da eletricidade e outros desenvolvimentos tecnológicos aplicados aos transportes, as locomotivas ganham velocidade. Mas surgem então os bondes elétricos, adaptáveis mais facilmente à malha urbana. Este meio de transporte não mais faz com que a cidade se alongue ao largo de seus trilhos, como acontecia com as ferrovias, mas são seus trilhos que vão acompanhando o crescimento da malha urbana.

A paisagem começa a passar mais rápido para quem a observa da janela da maria-fumaça, do bonde e de trens mais modernos.

Mas os bondes vêm ampliar o congestionamento nas ruas centrais, nas quais disputam lugar com automóveis e veículos puxados a cavalo. Uma das soluções para o descongestionamento das áreas centrais foi a implantação do trem subterrâneo - metrô. Circulando abaixo da superfície onde se encontra a cidade, leva as pessoas diretamente ao local desejado, alcançando velocidades médias maiores que os transportes tradicionais, por não enfrentar engarrafamentos.

Sobre a relação entre suburbanização e transportes Mumford afirma que "os subúrbios construídos entre 1850 e 1920 deveram sua existência, em primeiro lugar, à estrada de ferro, embora os que ficassem mais próximos da cidade central tivessem igual dívida, a partir de 1895, para com o transporte eletrificado (o bonde) e o subterrâneo" (1965, p.641).

Mas a principal modificação trazida pelo uso do metrô foi a eliminação da paisagem. Apenas ao sair das estações se tem a visão do urbano que estava sobre nossas cabeças. Há uma perda de interesse pela observação do que está no ambiente, o homem concentra-se em si mesmo. A paisagem observada diretamente pela janela dos trens e bondes é substituída pela observada nas fotos do jornal que é lido durante o percurso. A imagem da cidade corresponderá àquilo que se vê em torno das estações de entrada e saída.

Coube também aos meios de transporte a inovação na percepção do mundo. As viagens de balão e avião trouxeram novas perspectivas de observação da superfície da Terra em geral e das cidades em particular (Harvey, 1992, p.240).

As velocidades atingidas por estes veículos sobre trilhos não se diferenciavam muito daquelas atingidas pelos veículos sobre rodas de borracha. Pelo menos no início.

O automóvel - e seus correlatos, ônibus e caminhões - surge como outra opção, ainda mais adaptada à expansão urbana que o bonde: transporte porta a porta. Não mais de estação a estação, como nos trens; ou de ponto em ponto, como nos bondes.

Essa comodidade atraiu os ascendentes grupos sociais que se beneficiaram do período fordista no capitalismo ocidental. A ideologia do automóvel particular foi encampada por amplas parcelas das populações das nações mais ricas, notadamente dos Estados Unidos, e pela minoria privilegiada dos países da periferia do sistema.

O mesmo individualismo que estava por trás da fuga para os subúrbios, alimentou a adoção do automóvel como meio de transporte principal (Mumford, 1965, p.620-8 e 641-4).

Aos poucos as rodovias e avenidas foram tomando o lugar dos demais meios de transporte que circulavam nas cidades. A forte influência americana - e de sua poderosa indústria automobilística - torna o automóvel particular símbolo de *status* social e retrato da modernidade. O baixo preço do combustível sustentava esse avanço sobre o planeta, em especial sobre suas maiores cidades (Pereira, 1992, p.63 e 200).

As antigas ruas, construídas para a circulação lenta de pessoas, carruagens e mesmo bondes, não se adequavam aos constantes ganhos de velocidade dos automóveis. Trocou-se o piso: asfalto e concreto daqui por diante. Alargaram-se as ruas e avenidas com a consequente destruição do que estava ao lado das antigas e estreitas vias.

Mas isso não bastou. Além do aumento da velocidade houve o aumento do número de veículos automotores que passaram a circular por todo o espaço urbanizado. Viadutos, túneis, ruas sobrepostas, garagens e estacionamentos, imensos entroncamentos nas interligações de importantes vias-expressas e rodovias.

O automóvel - e seus correlatos dedicados à massa de pessoas e produtos: ônibus e caminhões - meio de transporte mais adaptável às mais diversas estruturas urbanas, começa a moldar a cidade. Ao invés de se adaptar à cidade, é ela que deve se adaptar a ele. Antes a estrada era vinculada aos fluxos de um lugar para outro. Ela ia até os lugares. Agora vem antes, ela é o lugar por excelência, o resto vem até ela. É o domínio do móvel sobre o imóvel.

A cidade, antigo local de encontro, de parada, passa a ser local de passagem, de desencontro. A estrada invade a cidade trazendo consigo tudo o que lhe é característico: drive-in, arquitetura pré-fabricada, descartável, out-door, etc. "À beira das autopistas erguem-se lanchonetes, motéis e postos de gasolina identificáveis, de longe, através de formas já conhecidas." (Peixoto, 1989, p.35 e 78). Tudo para servir a quem passa, para ser visto de passagem. E cada vez mais rápido!

Virilio diz que a velocidade é que define a paisagem (1990a, p. 15) ou mesmo que "nós somos velocidade" (idem, p.42). E ele diz isso com cem anos de aceleração desenfreada nos meios de transporte.

Atualmente trens-bala cruzam o território a mais de 200 quilômetros por hora, aviões cruzam os ares ultrapassando a velocidade do som. Também os automóveis ganharam velocidade. Há vias-expressas em que se exige uma velocidade mínima.

Como fica a paisagem observada a velocidades tão grandes? Vira filme. Passa diante de nós como um monte de imagens que se sucedem rapidamente uma após outra, sem a

terceira dimensão da profundidade (Virilio, 1990a, p.17). Detalhes? Poucos. Isto quando não somos nós que dirigimos.

Ao volante o motorista olha para a estrada, para as placas de sinalização. Para Couto ele "está condenado a olhar sempre em frente, o retrovisor é o sinal de que tudo rapidamente ficou para trás e desapareceu, enquanto ele segue adiante" (1990, p.111). Para quem dirige os elementos da paisagem não têm uma dimensão única, variando à medida que nos aproximamos ou distanciamos deles; há uma "ilusão de crescimento com os objetos se aproximando" (Appleyard, 1967, p.77). "Os marcos (*landmarks*) podem se mover no horizonte, rodando em torno do caminho, desaparecer e reaparecer mais próximos ou dispersos uns dos outros" (idem, p.78). Virilio diz que a paisagem tem mesmo uma natureza ondulatória (1990a, p.14).

Para quem dirige um automóvel numa via-expressa, os marcos mais importantes da paisagem são o prédio ou entroncamento onde se quer chegar, o próprio fluxo de carros ao seu redor e as placas de trânsito (Appleyard, 1967, p.75-88).

Mas não só quem dirige tem outro olhar para a paisagem. O fato de se estar dentro de um veículo diminui nossos ângulos de visão, mas nos oferece outros pontos de vista: olhar para cima e ver o topo dos prédios passando, olhar para trás e ver as coisas se afastando, indo embora, diminuindo, ao invés de se aproximarem à nossa frente ...

Mesmo os transportes coletivos - ponto a ponto e com trajeto único - redimensionam nossa observação da cidade. Não é preciso olhar para fora para não "perder o ponto": ou a estação é anunciada ou calculamos o tempo que demora - e normalmente ele é grande - e só pouco antes passamos a prestar na paisagem exterior, buscando o ponto certo para descer. Durante a maior parte do percurso estaremos voltados ao nosso interior ou a uma conversa, revista... A paisagem "desaparece", perde a importância.

A velocidade também traz a desvalorização do trajeto. Ficam somente partida e chegada. O "entre" da viagem, perde a importância (Virilio, 1990a, p.33-4).

A paisagem vista a grandes velocidades perde sua profundidade, torna-se superficial e nebulosa. Baudrillard diz mesmo que a velocidade é o triunfo da superficialidade sobre a

profundidade, é o triunfo do esquecimento sobre a memória (1986, p.11) e que é preciso "a velocidade para eliminar o pitoresco natural do percurso" (p.13). De tudo o que vemos ficam apenas migalhas...

A paisagem urbana passa a não ter definições precisas. "A desfocagem (...) é típica de um olhar de relance, de alguém que está passando rapidamente pelos lugares" (Peixoto, 1989b, p.45).

Apenas nos lugares de onde se parte ou onde se chega a cidade se faz presente em suas três dimensões. Com isso eliminam-se partes dela. Passa a ser possível viver apenas o início e o fim. O que está no meio, o intervalo espacial entre a partida e a chegada, praticamente inexistente. "Tudo se perde na monotonia de uma paisagem em que cada elemento é diferente e sempre igual" (idem, p.38).

Sabemos, no entanto, que o intervalo existe, afinal demoramos algum tempo cruzando-o. Ele será um espaço-fantasma, sem nome, sem paisagem, sem marcos referenciais.

Concomitante a esse acréscimo de velocidade e redução da profundidade há a transformação da arquitetura. "No mundo do movimento, as construções são feitas para serem vistas por quem passa na estrada, em alta velocidade." (ibidem, p.78)

A arquitetura modernista dos arranha-céus tem no tamanho seu instrumento de sedução. É a monumentalidade que atrai o olhar. As grandes estruturas tomaram conta de nossas cidades como monumentos à onipotência do homem. Mesmo elas estão correndo perigo, também essas grandes estruturas foram perdendo o sentido.

A cidade foi se transformando em lugar de comunicação; não mais de produção, mas de consumo. A nova arquitetura pós-moderna constrói cenários, "as construções são apenas fachadas decoradas, com galpões atrás" (Peixoto, 1989b, p.78). Muitas vezes, por trás das lisas fachadas que exibem propagandas, as construções estão em péssimo estado de conservação, verdadeiras ruínas de algo que perdeu sua importância para a moderna economia consumista.

É preciso informar e estar informado. Esse é o lema de uma sociedade que tem no consumo o seu principal fim. Não mais a produção determina a sociedade contemporânea

- como o era há 50 anos atrás - mas o consumo em massa. É preciso atrair os consumidores! Placas... placas maiores e mais altas... luminosos... néons que piscam... etc. Estas propagandas é que atraem nossos olhares atualmente. Pelo menos em tese.

O excesso de informações veio saturar a paisagem, impedindo-nos de ver algo significativo. Quando tudo é brilho, nada nos chama a atenção. Couto diz que "a familiaridade que cercava as coisas, a paisagem, que garantia a identificação e o reconhecimento dos lugares desaparece neste mundo, autêntica floresta de símbolos, sinais magnéticos (...) onde o excesso apaga tudo e se transforma num deserto" (1990, p.161).

Nesta segunda parte busquei identificar mais dois processos que têm levado à destruição da cidade: excesso de velocidade e saturação de informações.

Estes não ocorrem desvinculados dos demais movimentos que alteram a paisagem e a imagem urbanas.

Nestas duas partes iniciais nos prendemos à implosão da cidade por excesso dela mesma, do tridimensionalmente construído. Uma destruição pelo excessivo uso do espaço.

Nas demais partes o foco será na destruição deste urbano, a partir de sua transformação em objeto de consumo e em imagem. Mas antes será preciso identificar como nosso olhar foi direcionado, comandado, ensinado a ver apenas uma parte de cada cidade.

### Parte 3

#### O MIRANTE E A MÁQUINA FOTOGRÁFICA

Além da vida na cidade transformar a própria cidade, é bom lembrar que esta passou a ser consumida por e distribuída para um número cada vez maior de pessoas através do turismo e dos *media*. Um processo de "esfacelamento" da cidade que ocorre paralelamente ao aumento da complexidade e da fragmentação urbanas. Esta última sendo fruto da escolha ou imposição dos "recortes" na cidade, que se conservarão na memória, na medida em que o excesso de detalhes e lugares torna difícil a lembrança generalizada do espaço ocupado por ela.

O morador observa a cidade, encontrando nela referenciais para vivê-la no dia-a-dia. Ela é, por ele, apropriada aos poucos. Seus elementos que se destacam estão vinculados ao uso que cada morador faz dela, na localização dos lugares e nos deslocamentos. Os elementos presentes nas imagens que o morador faz de sua cidade são muitos, pois múltiplas são nossas atividades dentro do espaço urbanizado em que vivemos. Eles variam de acordo com a idade, o sexo ou a profissão do habitante, já que serão diferentes os usos que se farão da cidade em cada um desses grupos.

Já o turista está de passagem, ficará pouco tempo, e por isso não espera que a cidade se ofereça aos poucos ao seu olhar; ele tem gula de conhecê-la. Observa a paisagem e a vida urbana em busca de referenciais para sua memória, que o lembrará de lugares não mais presentes quando voltar para casa. Busca, portanto, marcos especiais que o façam lembrar.

É o turismo, com sua origem burguesa em meados do século XIX (Barretto, 1994b, p.7), que, num primeiro momento, começou a direcionar os nossos olhos. Olhar especificamente algumas coisas numa cidade - quando a visitamos ou nela chegamos pela primeira vez - criando marcos referenciais que virão a situar este espaço urbano em nossas memórias.

Com tudo o que lhe é peculiar e característico, esse tipo de viagem, com seus guias e roteiros... depois cartões postais e fotografias... e finalmente filmagens..., estabeleceu os primeiras "focalizações em massa" nas cidades. Aquilo que era para ser visto e aquilo que deveria ser negligenciado não mais está a cargo do indivíduo ou grupo, mas do agente de viagens. Os lugares belos, pitorescos ou singulares são salientados, "pinçados" da massa urbana envolvente e, pelo menos para os turistas, se tornam "a cidade".

Não serão mais elementos vinculados à história de vida e ao processo de experimentação do espaço que identificarão uma cidade, mas o que nos foi mostrado por outra pessoa.

Este modo de apreensão da cidade pelo turismo pode ser facilmente identificado nos cartões postais. Antigos lembretes das cidades, vendidos no mesmo local que aparece na fotografia, na imagem impressa.

Em geral eles mostram fragmentos. São uma forma de "picar" e selecionar o contraditório espaço urbano para o consumo em massa, refletindo a lógica industrial capitalista: rapidez e facilidade no uso e consumo, superficialidade nas vivências.

É certo que o mundo vem mudando bastante, e que isto certamente influi no turismo e no que ele propõe ao seu usuário. As críticas à miséria urbana e a luta por cidadania dos desfavorecidos ganhou o domínio público nas duas últimas décadas. Há algum tempo as agências já incluem o "conhecimento da dinâmica e dos agentes sociais" nos pacotes e roteiros. Favelas e meninos de rua ganharam os *media* e a curiosidade dos turistas, aqui no Brasil.

Talvez isso tenha sido provocado pelo próprio esgotamento do modelo antigo, onde só a beleza era mostrada. A cidade como conto de fadas cede lugar a uma cidade mais real,

contraditória. Ela deixa de ser observada de cima, dos mirantes, e passa a ser olhada mais de perto. Mas não tão de perto, para que não se corra o risco de estar nela.

As favelas do Rio de Janeiro oferecem o melhor exemplo do que digo. Transformou-se o feio em uma espetáculo de luz, procurou-se um ângulo mais *in* e a pobreza foi transformada em lucro. Quando não foi mais possível esconder a miséria e sua forma urbana resultante, estetizou-se-as.

Mas isso não acontece em todos os lugares onde as favelas existem. Tem todo um vínculo com as lutas sociais: os desfavorecidos querendo ser vistos e notados enquanto os privilegiados e o poder público tenta escondê-los.

Arnaldo Jabor tem um bom trecho sobre isto:

"No Rio, a favela é mais arejada, sobe os morros, canta, faz música. O que choca em São Paulo é a favela acachapada, casa de ratos, sem paisagem, sem música. Em São Paulo a miséria se oculta, não é comunidade. No Rio ela respira, tem alguma vida própria.

Na favela de São Paulo ninguém existe; a favela do Rio tem desejos. A favela de São Paulo se esconde atrás dos viadutos, envergonhada. No Rio a favela se avulta, tem tradição, cresce no florescente mundo dos narcóticos e novas violências. Em São Paulo é em volta; no Rio é dentro. No Rio a favela é em cima; em São Paulo é embaixo." (1993, p.161)

Nos finais do século passado, com a libertação dos escravos, elas apareciam enquanto local de moradia e tristeza, "a favela é a nova senzala" na música de Lobão. Mas é como se elas não existissem, nunca apareciam para ilustrar as imagens da "Cidade Maravilhosa".

Por um misto de localização nos morros e participação no jogo social carioca, a favela surge como parte integrante da cidade do Rio de Janeiro na década de 80. Cem anos para atingir o seu reconhecimento.

Se nesta cidade as favelas viraram parte do cenário urbano, nas demais cidades brasileiras isso não ocorreu ainda, como fica claro, com relação a São Paulo, no trecho acima.

Os agentes do turismo sempre agiram como padronizadores da cidade, redutores dela aos "lugares turísticos". Primeiramente a indústria do turismo explorou as belezas dos lugares - praias, monumentos, igrejas, vistas panorâmicas, etc, depois suas feiúras - ruínas, miséria, etc, tendo sempre o pitoresco como norma. E é esse pitoresco que tem se expandido de importância desde então. Por ser o único que é mostrado, é o único que é visto, que se destaca na memória, que se torna a única lembrança.

Antes mesmo do turismo eram as singularidades dos lugares que os marcavam, que os tornavam memoráveis aos viajantes. No entanto, elas estavam pelo menos embebidas pela cidade ao seu redor, pois aquilo que chamava a atenção de um viajante nem sempre era o mesmo que despertava o olhar de outros. Eram as experiências individuais que determinavam as lembranças. Isto proporcionava muitas e variadas recordações e marcas de um mesmo lugar. Cada um "escolhia" o que lhe era marcante ou pitoresco o suficiente para que guardasse na memória.

Com isto não quero dizer que as recordações dos lugares eram sempre muito diferentes e com poucos elementos comuns. O morro do Pão de Açúcar no Rio de Janeiro, certamente foi uma lembrança para quase todos os que por ali passaram, mesmo que ninguém tenha lhes chamado a atenção para sua forma. Ele é um elemento por demais marcante na paisagem para que passe despercebido.

O direcionamento do olhar proposto pelos agentes de turismo, e acatado pelo turista, termina por homogeneizar o que é visto, gerando uma memória coletiva muito mais massificada que antes, e que vai ser aproveitada e aperfeiçoada pela televisão. Esta vai nos oferecer uma espécie de turismo televisivo, com preocupação exclusiva de garantir uma outra necessidade: manter o telespectador preso à tela.

Bachelard já disse que a primeira coisa que fazemos, ao nos lembrar ou imaginar um fato ou momento do passado, é espacializá-lo, ou seja, localizar no espaço essa lembrança ou imaginação (1972, p.24-6).

Para lembrar de bons momentos vividos recordamos algum lugar. Para isto buscamos guardar esse lugar de alguma maneira, para podermos presentificá-lo em momentos futuros.

É essa uma das funções dos *souvenirs*, tanto que a indústria destes se desenvolve "dedicada a fabricar réplicas dos monumentos mais chamativos, a imprimir postais com as paisagens preferidas pelos visitantes, e a confeccionar todo tipo de objetos que levassem a inscrição "lembrança de" (Schlüter, 1993, p.240).

Termos conosco a paisagem do lugar onde bons momentos passamos é uma maneira fácil e rápida de retornarmos àqueles dias.

As artes plásticas, como pintura e gravura, tiveram grande importância até o século XIX como reprodutoras dos lugares e suas paisagens. A subjetividade do artista estava presente em cada pincelada. Ao final o quadro, a obra, era um nítido encontro entre a paisagem exterior e paisagem interior (Pessoa, 1976, p.73-4). A reprodução daquele lugar estava vinculada à forma de ver o mundo do artista e à sua técnica.

Essas imagens, no entanto, se restringiam a um pequeno grupo de privilegiados. À grande maioria restava construir a imagem de um lugar por meio da imaginação, balizada pelos relatos de viajantes e canções, e para os letrados - outra minoria - fontes impressas, tais como livros e jornais.

A imagem que se tinha de um lugar era marcada por uma profunda subjetividade, bem como uma ampla abertura para a imaginação. As imagens formadas a partir de tais procedimentos eram, sem dúvida, bastante diversificadas.

A fotografia sobrepujou as artes gráficas na função de representação dos lugares, e passou a mostrar os campos e cidades como eles "realmente" eram.

As fotos se instituem como a reprodução fiel da realidade, e já em fins do século passado se tornam a possibilidade de lembrança instantânea dos lugares e daquilo que ali se viveu.

Os cartões postais são corolários da máquina fotográfica e da fotografia como lembrança. Correspondem à apropriação pelo turismo de uma nova técnica de produção de *souvenirs*.

Mais importante que a recordação da cidade, através da imagem fotográfica, foi a sua generalização, numa época de rápido enriquecimento das sociedades europeias e norte-americanas. O número de pessoas que fotografava por onde passava era grande e o número de cartões postais enviados também. Isso tornava possível, pela primeira vez na história da humanidade, que um número crescente de pessoas pudesse vislumbrar uma cidade e sua paisagem sem precisar estar presente nela ou em suas proximidades.

Por volta dos anos 1900 os jornais começam a ilustrar suas reportagens com fotos. Elas levam seu *status* de veracidade para a imprensa escrita.

A fotografia permite que as experiências e as admirações das paisagens sejam registradas e socializadas entre as pessoas que partilham o mesmo círculo afetivo. Com isto passamos a nos apropriar de muitas paisagens e cidades que nos chegaram indiretamente. Passamos a ter em nossa memória visual imagens que tiveram origem não no real, mas na sua reprodução técnica, fotográfica.

Mas para que essa socialização fosse possível foi necessário que a obra de arte perdesse sua aura (Benjamin, 1985a, p.169-70) o que fez com que "uma cópia ou muitas de um filme ou de uma fotografia executadas por máquinas e mãos que não as do artista parece-nos algo normal, aceitável, esperável" (Almeida, 1994b, p.1).

Além disso, com a fotografia "nasce uma nova maneira de ver o mundo: a natureza reproduzida em cópias" (Couto, 1990, p.29).

Peixoto (1989b) relata que, nas décadas de 40 e 50 deste século, a cidade de Nova York foi intensamente fotografada, e completa: "tiradas no período em que ela se firmava como metrópole do mundo (...) esta série de fotografias acabaria constituindo a própria matriz da imagem de Nova York. Tornaram-se tão familiares, reproduzidas em incontáveis posters, que passaram a ser o modo dos próprios americanos reconhecerem o seu lugar" (p.17).

A imagem da cidade, impressa nas fotografias de viagem e nos cartões postais, iniciou a circulação dos lugares. Esta circulação será posteriormente potencializada pelas imagens

do cinema e da televisão, quando enfim, a circulação dos lugares ultrapassará a circulação de pessoas.

Além de se tornar uma forma de lembrança dos lugares por onde passamos, a fotografia vai se transformar num meio de presentificar os lugares da própria grande cidade onde moramos. Na impossibilidade de ir a todos os lugares que nos são caros na cidade, buscamos eternizá-los em fotos. Assim, em meio à imensidão de lugares das metrópoles - mais a outra imensidão de imagens de lugares que recebemos via *media* - conseguimos guardar e relembrar de alguns lugares específicos onde vivemos momentos memoráveis. Voltar a um lugar onde namorávamos é namorar de novo. Ver uma fotografia daquele lugar assumiu o mesmo valor afetivo.

Mas essas fotos, mesmo as mais pessoais, nos mostram pedaços da cidade. Serão, algum tempo depois de tiradas, fragmentos de vários tempos de uma mesma cidade, ou mesmo de várias cidades. E a ordenação dos lugares será no tempo e não no espaço: "primeiro fomos até aqui e depois ali", e assim por diante. Não importa se um lugar fotografado fica próximo ao outro, ou se fica a vários quilômetros deste. O que está entre estes lugares também pouco importa.

Essa ordenação temporal, no entanto, permanecerá subjetiva e pessoal, sujeita às modificações de ordem e prioridade da memória e do esquecimento.

A fotografia capta um instante só. É dado ao fotógrafo a necessidade de buscar a síntese, o mais expressivo. É preciso observar primeiro. Mirar...

A cidade se oferece inteira para quem a admira de um mirante, e se abre para que os homens escolham o seu "melhor pedaço". Aquele que será levado para casa e arquivado no museu das paisagens mortas. A fotografia irá nos re-ensinar a olhar - novos ângulos, novas formas, outras focalizações, outras imagens, outra cidade. Trará no entanto, um outro sentido a este olhar, que não será mais o olhar presente da admiração, mas o olhar futuro da recordação.

A fotografia abre a dissolução da cidade real em sua imagem, torna o tridimensional em bidimensional, iniciando os nossos olhos às duas dimensões da tela. Mas sua imagem estática ainda impede que a "representação se torne o real".

Com o cinema haverá o "equilíbrio" entre esses dois. O vídeo e a televisão darão o primeiro passo para além do real, criando uma hiper-realidade nas telas e mentes.

Vídeo, cinema e fotografia atualmente se interpenetram continuamente, e se apropriam rapidamente do arsenal de recursos que a computação gráfica oferece.

Mas foram as fotografias que iniciaram essa profusão de imagens, simulacros da realidade, legitimadas pela neutralidade da técnica. Serão as fotos, filmes e vídeos que tornarão a contemporaneidade a época das imagens. Época na qual existem mais imagens produzidas mecânica ou eletronicamente, do que nos seria possível captar naturalmente, observando a realidade.

#### Parte 4

### A TELA E A CÂMERA CINEMATOGRAFICA

Foi com as fotografias e sua circulação, através dos cartões postais e das revistas e jornais ilustrados, que se iniciou a bidimensionalização da paisagem, da cidade, do mundo das coisas reais tridimensionais. A tela dará mais um passo, decisivo, na equiparação e confusão destas imagens bidimensionais com as tradicionalmente percebidas em três dimensões. Em grande medida isso se deveu à incorporação, no cinema, do movimento dentro da imagem.

Com as cenas movimentadas poder-se-á dizer que "o filme circunscreve um espaço de tempo e ilusão em que as categorias mentais que utilizamos em nossa interação com a realidade lá estarão confinadas e transformadas pelos códigos da realidade cinematográfica (televisiva). É dessa co-fusão que nasce a verossimilhança e sua conseqüente absorção como realidade, verdade". (Almeida, 1994a, p.47). É este *status* de verdade que foi sendo instituído às imagens em movimento, a tal ponto delas se confundirem com o real, ou mesmo negá-lo.

Mas isso não se deve apenas à presença do movimento nas imagens. Xavier escreve que "a falta de interioridade, e sua objetividade de instrumento, é que dá à câmera, ao cinema, a sua revelação da verdade" (1988, p.373). Almeida completa, dizendo que "esse olhar-real da câmera, quase que indiferenciado, quase que igual ao nosso, é o que vai dar a ilusão de realismo aos signos da realidade projetados na tela do cinema" (1994a, p.85). É, portanto, também devido à pretensa neutralidade da máquina-câmera, e à aparente naturalidade da mesma, que as imagens do cinema se estabelecem como "reproduções fiéis"

da realidade. No entanto, se inicialmente ele, o cinema, se manteve vinculado a esse desejo imperioso de reproduzir o real, logo desvencilhou-se dessa amarra e pôde se lançar às aventuras de criação, inventando um mundo próprio.

Inventados nos mesmos anos finais do século passado, o cinema e a fotografia nos colocam diante de uma outra forma de olhar o que nos rodeia. Com a busca de captar o mais significativo o fotógrafo primeiramente, e depois o cineasta, passam a observar o que há de singular, de peculiar, o que há de mais marcante e belo - esteticamente - para ser registrado.

A câmera capta o cotidiano - objetos, gestos, etc - e o expõe ante olhos admirados de nunca tê-lo reparado anteriormente. Na tela aparecerão ampliados pequenos objetos, que por serem diminutos, passavam despercebidos por nós.

Pelo fato da câmera ser criadora de ilusões e fantasias ela passa a modificar o nosso olhar. Se o olhar da câmera foi inicialmente, e ainda o é, influenciado pela maneira como os seres humanos observam o mundo e a si mesmos, podemos dizer que, após cem anos de cinema, o olhar da câmera também nos influencia em nossa maneira de ver o mundo, tanto nos ângulos quanto nos sentidos. Olhamos para alguns lugares como se tivéssemos uma câmera no lugar dos olhos!

Numa sociedade onde tudo se acelera e se superficializa, ele, o cinema, reabre-nos a possibilidade dos detalhes. A focalização traz os mais escondidos à mostra. A câmera descobre outros ângulos em nossos espaços de rotina, outros ritmos em nossos tempos corriqueiros.

A aceleração da imagem torna possível acompanharmos, em questão de segundos, todo o processo de desabrochar de uma rosa; caso isto não fosse possível demoraríamos dias e dias observando a rosa para que o botão se abrisse por completo. Com a câmera lenta conseguimos acompanhar toda a movimentação dos muitos músculos das pernas dos atletas durante uma corrida...

Assim como a fotografia, o cinema nos permite a observação detalhada de um objeto, de um lugar. Mas há diferenças marcantes entre as possibilidades de nos deter diante algo

fotografado e algo filmado. Nas fotos a imagem é estática e podemos fitá-las o tempo que for necessário ou prazeroso; o ritmo de observação é pessoal. As imagens que brilham na tela têm seu próprio ritmo de aparição/desaparição; é o diretor do filme que determina o tempo de exposição das coisas ante nossos olhares, impondo-nos uma rapidez ou lentidão vinculadas ao conteúdo da estória e à sua forma particular de contá-la.

O ritmo do cinema é o ritmo do mundo urbano; um movimento rápido, uma profusão de informações. A negação disto é a negação, pelo diretor, da própria cidade enquanto palco da invenção e do incentivo; neste caso, o ritmo lento já é linguagem, já traz um sentido. Digo que a opção é do diretor porque o cinema é uma "arte industrial", já que se realiza a partir da ação conjunta de inúmeros profissionais especializados em suas funções, mas que não conhecem todo o processo de fabricação do filme e, portanto, raramente intervêm em sua produção. O diretor no cinema é como o diretor da fábrica (Almeida, 1994a, p.31).

No cinema o ritmo e os costumes industriais estão estabelecidos. Produção em série. A reprodutibilidade dos filmes é um imperativo financeiro; as técnicas de produção são caras e variadas exigindo, para que haja ganhos de capital, a sua reprodução seriada (Benjamin, 1985, p.172).

Não só o tempo, ou o ritmo, é uma opção do diretor. No cinema também o espaço é construído para que o filme tenha sentido. No entanto, "o espaço filmico não é fundamentalmente diferente do espaço real, ainda que o cinema nos permita uma ubiquidade que somos incapazes de realizar na vida normal" (Martin, 1990, p.201). Quando nos tornamos câmera, ao nos encontramos frente à tela, podemos viajar com ela, estarmos em vários lugares e vermos de vários ângulos um mesmo acontecimento. Atrás da câmera, circulamos como se vivêssemos um sonho, onde a imaginação nos remete para a onipresença. Quando estou na sala escura meus olhos se identificam com a objetiva da câmera e, deste modo, atinjo uma ubiquidade impossível no espaço real: "estou em toda parte e em nenhum lugar (...) sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida (...) vejo muito mais e melhor" (Xavier, 1988, p.370).

Não só nossa experimentação do sentido de espaço fica fluida, como também o próprio espaço-conjunto de lugares perde sua rigidez de localização. "A partir de imagens de esquinas, fachadas e avenidas, o cinema cria uma nova geografia" (idem, p.369), uma outra cidade é mostrada na tela. Os lugares mostrados como pertencentes a uma mesma cidade podem ter sido filmados em cidades muito diferentes e distantes no espaço tradicional. No entanto aparecem próximas no espaço-tempo do filme.

O cinema cria a construção do espaço cujo sentido é temporal, ou seja, os lugares que aparecem como sendo as partes de um espaço maior são mostrados um após o outro - no tempo, numa sequência de tomadas. Raramente a câmera passeia pelo espaço como nós o fazemos, deixando os lugares se encadearem um ao lado do outro - no espaço, numa sequência de distâncias. Essa é, sem dúvida, uma das mais profundas transformações da noção de espaço: a substituição da contiguidade espacial dos lugares, pela contiguidade temporal na ordenação deles.

Os pedaços urbanos significativos para a trama são condensados e aproximados, pela montagem, na sequência cinematográfica. A montagem da (imagem da) cidade passa a se dar no tempo, quadro a quadro, e não mais no espaço, mapa a mapa.

Não há demora. Elimina-se o atrito. É o domínio da instantaneidade. O "entre" os lugares deixa de existir. As casas, ruas, monumentos, etc, que estão localizados entre dois lugares, mostrados um após o outro, na tela grande ou na telinha, nenhum espectador é capaz de saber. Portanto, deixa de existir.

Apesar desta total e aparente indiferença à realidade tradicional, as imagens cinematográficas se ligam diretamente a ela. Segundo Couchot elas são imagens da lógica figurativa, ou seja, têm sua morfogênese por projeção, o que "implica sempre a presença de um objeto real preexistente à imagem" (1993, p.39). Neste caso "representar é poder passar de um ponto qualquer de um espaço em três dimensões a seu análogo (seu 'transformador') num espaço de duas dimensões" (idem, p.40).

"A imagem do cinema não é indiferente e por isso é ainda imagem, compreendida como outro, sonho, espelho fantasia, duplo... No cinema a imagem imagina. O cinema silencia, cria ausência, segredo, suportes para a imaginação... para a relação entre dois. É nesse sentido que o cinema é a última imagem, porque ainda é relação." (Maciel, 1993, p.254) O cinema mantém, portanto, uma troca com a cidade filmada. Ele se apossa das coisas urbanas para produzir suas imagens, mas abre espaço para que este urbano se esconda, ofereça dificuldades em ser mostrado.

Constituído de fragmentos captados no mundo real, ele - o filme, o cinema - não mostra a realidade, afinal "as técnicas figurativas não são apenas meios para criar imagens de um tipo específico, são também meios de perceber e de interpretar o mundo" (Couchot, 1993, p.41).

Para Maciel as imagens digitalizadas, concebidas através de cálculos matemáticos de computadores não devem ser assim chamadas por não apresentarem um outro, ou seja, serem elas mesmas o seu suporte. "A imagem que tem como suporte o próprio corpo é este corpo." (1993, p.255) Não mais representam, mas simulam. Seriam as "imagens de síntese" da videografia, da holografia e da computação gráfica.

O cinema, é certo, foi um precursor. Atualmente perdeu seu poder e sua importância apenas em termos. Mantém-se como arte e indústria inovadoras, de tal forma que ainda "ficamos mais comovidos com a representação que o filme nos oferece dos acontecimentos do que pelos próprios acontecimentos" (Martin, 1990, p.26). Não mais têm público cativo e aos milhões; as salas de cinema atuais disputam com as nossas salas de tevê. O trecho citado abaixo resume estas transformações.

"A aventura do cinema, quando do seu surgimento, era revestida de magia e deslumbre tecnológico. A sétima arte era ponto de partida, crucial e iniciático para a etapa visual dos *mass media* e momento/movimento de elevação do seu papel de transformação social. Hoje tudo mudou. As razões que conduziam o curioso espectador auroral às salas de exibição são distintas das que conduzem hoje os homens inseridos numa sociedade do espetáculo. O mundo tornou-se imagem, codificação dos gestos, representação dos sentidos. A TV tomou

conta de tudo, expandiu suas redes, invadiu os lares, fixou residência na sala de estar detonando uma gramática universal e publicitária para todos os gostos. A cultura telemétrica transformou o mundo em aldeia global criando canais de escoamento de sentido de Xapuri a Paris." (Ahmed, 1994, p.68)

Há entre a televisão e o cinema uma diferença fundamental. O espectador de cinema é por escolha pessoal e deliberada, se "aconchega" na cadeira da sala escura em busca - de estórias, lugares, tempos - ou em fuga - de sua estória, lugar, tempo... Senta-se e se dispõe a ver o que a projeção oferece. Ele optou, e pagou, para se embeber, se esquecer, nas imagens. Ir ao cinema significa uma parada ou desvio na rotina do dia-a-dia.

O telespectador é um outro tipo, mesmo sendo, muitas vezes, o mesmo homem ou mulher que vai ao cinema. Ele passa pelo aparelho de tevê. Olha distraidamente até que vê algo que lhe interessa o suficiente para que se detenha em frente à tela. "A atitude do espectador em relação à mensagem videográfica é não apenas eventual e acidental como também, na maioria das vezes, dispersiva e distraída." (Machado, 1993, p.15) A televisão faz parte do cotidiano, e estar com ela ligada não significa estar assistindo a algum programa, mas sim estar à espera de que alguma imagem o atraia até ela. Certamente de algo espetacular, fora do normal.

Enquanto o espectador se imobiliza para assistir ao filme no cinema, o telespectador é imobilizado pelas imagens da telinha.

## Parte 5

### A TELEVISÃO E A SOCIEDADE DO CONSUMO E DA ORALIDADE

*"Da cidade de Zirma, os viajantes retornam com memórias bastante diferentes: um negro cego que grita na multidão, um louco debruçado na cornija de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira. Na realidade, muitos dos cegos que batem as bengalas nas calçadas de Zirma são negros, em cada arranha-céu há alguém que enlouquece, todos os loucos passam horas nas cornijas, não há puma que não seja criado pelo capricho de uma moça. A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente."*

*Ítalo Calvino*

Ao cinema sucede a televisão. Aliás não há bem uma sucessão, mas uma apropriação. A impressão que se tem é que houve uma adaptação das conquistas cinematográficas, no campo da produção de imagens, à veiculação eletrônica da tevê. Apesar dessa semelhança intrínseca, serem meios de comunicação baseados em imagens e sons, cinema e televisão se diferem bastante, tanto no que se refere ao tipo de imagens produzidas quanto aos objetivos de suas existências e persistências.

Ao contrário da imagem impressa no filme cinematográfico, a imagem televisiva possui baixa definição. Essa limitação, fundada na qualidade do meio técnico de produção-emissão-recepção, bem como no próprio tamanho da tela, determina um quadro de imagem "menos complexo" e mais "fechado" nas imagens eletrônicas. Machado diz que "a baixa definição e a precariedade da profundidade de campo impedem o aproveitamento de quadros abertos e a ocorrência de paisagens amplas" (1993, p.11). Caso eles ocorram tendem a desmaterializar as figuras, as coisas, representadas. Também "os cenários não podem (...) ostentar preenchimentos minuciosos; eles devem apontar para a síntese ou para o esquema".

Conclui que, a partir disso, "o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por consequência, bem menos realista que seus ancestrais, os quadro fotográfico e cinematográfico" (idem, p.11). Mas a aura de verdade paira sobre a televisão...

Essa estilização acaba, muitas vezes, levando à simplificação. As coisas e os objetos são depurados, padronizados, para serem mais facilmente reconhecidos, mais facilmente consumidos. Assim o é com as cidades, expostas como se fossem constituídas de alguns lugares particularmente elucidativos delas mesmas. Desta forma a tevê se apropria daqueles locais já reconhecidos socialmente como sendo os símbolos, ou ícones, daquela cidade, reforçando essa idéia. Outras vezes são colocados "novos" lugares e monumentos para espelharem a cidade na telinha.

Neste processo de estilização se produz os chamados "objetos hiper-reais". São aqueles que, para parecerem reais, eliminam todas as "impurezas" que eles apresentam, e que comprometeriam o significado da mensagem que se quer dar. Exemplos disto são abundantes no mundo de hoje: a garrafa de cerveja utilizada na propaganda de cerveja não é uma garrafa comum, mas uma outra mais brilhante e clara, a espuma da cerveja também não é espuma... Com relação às cidades os melhores exemplos ficam nos cenários em estúdio que simulam uma vila ou uma favela: as casas são todas estereotipadas com aquilo que a massa reconhece como sendo típicas daquele ambiente, raramente se identifica a diferença de época de construção, parecem todas novas - ou velhas - colocadas ali no mesmo dia...

Essa produção e veiculação - principalmente pela televisão - de imagens que parecem mais reais que o real, mas que na verdade são menos que ele - são sua síntese estilizada - cria uma ilusão ainda mais forte e marcante. Essa simplicidade hiper-real passa a ser almejada e tida como parâmetro e referência. Essas hiper-realidades criadas no mundo das imagens e da propaganda vêm colocando o real tradicional em xeque, destruindo-o aos poucos. Os modernos *shoppings centers* são o reflexo de uma tentativa de dar realidade à hiper-realidade das imagens (ver p.41). Este é um reflexo material da superação da realidade experimentada pelos sentidos pela simulação deste real presente nas imagens. Passamos a ter como referente o estilizado, o esquematizado, o "puro", para avaliarmos a cidade impura,

suja e cheia de - outras - possibilidades de sentido e significado que não o presente na imagem.

Retorno aqui à baixa definição e às limitações daí advindas. Devido a elas as produções videográfico-televisivas têm que dar sentido e significação ao seu produto fora, ou melhor, além do quadro da imagem. "Se o quadro se esvazia, se o seu conteúdo tende à estilização ou à abstração, a significação migra necessariamente para fora dos seus limites, ou seja, para a relação entre um quadro e outro, para os processos de articulação de sentido." (Machado, 1993, p.11) É preciso levar o telespectador a estabelecer um sentido àquela sequência de imagens. É, com relação ao conhecimento dos lugares, em certa medida, um retorno às histórias dos viajantes, nas quais a imaginação pessoal completava os vazios e indefinições. A falta de precisão, de definição, pode ser uma abertura ao outro, para a relação.

No vídeo a montagem, proposta por Eisenstein (1990) como a "alma" da linguagem cinematográfica, ganha papel fundamental. É na justaposição dos quadros que o sentido se faz presente. E essa montagem normalmente é rápida, as trocas de quadros se dão em questão de segundos.

Se na arte videográfica esta rapidez pode ser uma limitação, para a televisão, enquanto veículo de comunicação, não é um problema. Em verdade acredito que há nela uma necessidade de rapidez cada vez maior. Há a ânsia de ampliar a velocidade das informações passadas. Quanto menos tempo demorar para informar que a cena se passa no Rio de Janeiro mais tempo terá para o desenvolvimento da história... ou para anunciar.

Aliás anunciar é o objetivo da televisão, pelo menos da maioria delas. Os programas preenchem o tempo disponível e atraem as pessoas para a frente da tela. Esse meio de comunicação se desenvolveu numa época de consumo em ascensão; tornou-se objeto desse consumo. "O olho crocodílico da televisão cola e bricola. Tudo consome, tendo em vista o consumo. Há uma grande empatia ambiental entre a televisão e o supermercado." (Pignatari, 1988, p.488)

Para o consumo de massa é preciso simplificar o produto, e a propaganda dele. Almeida escreve que "para grupos grandes, massas de consumidores, a produção é mais simples, estereotipada, sem dificuldades intelectuais que não possam ser solucionadas, sem questionamentos morais conflitantes que não possam ser dicotomizados" (1994a, p.14). Para este tipo de consumidor o importante é dar a impressão da livre escolha, mas "ajudá-lo" a decidir. Direciona-se o consumo, direciona-se o olhar.

A baixa definição do quadro televisual impõe um direcionamento: o que está no primeiro plano - ou em foco - é o que está nítido; o embaçamento daquilo que está em torno do objeto-pessoa mais importante na imagem pode ser proposital. Algumas vezes, mais do que um imperativo técnico, essa perda de informação gerada pela imagem na tevê é uma desculpa para o direcionamento, para a redução da realidade àquilo que se quer mostrar.

A lógica da compressão rege essa profusão de informações a que estamos submetidos hoje em dia. Um monte de imagens, de palavras, de sons diversos, são recebidos diariamente. Em nós tudo isso é comprimido, tudo se resume no último som, na última imagem. Um fenômeno típico das situações orais.

A oralidade é uma característica de qualquer grupo humano. A língua materna é sua mais destacada fonte de comunicação e de história, mas é acompanhada sempre do gestual dos corpos e do ambiente em torno. Ela, a oralidade, é alguma coisa complexa e contraditória. É histórica mas se perde nela. Suas falas e verdades se reduzem ao último falante, à última frase, que, de certa forma, engloba o todo. Torna o movimento do tempo um ir e vir constante, totalmente possível e necessário: a oralidade permite que se diga de outra forma algo já dito anteriormente, mudando o sentido daquilo que se havia dito; no entanto a fala anterior fica perdida no ar, não pode ser mais recuperada.

Nesta forma cultural o passado é revivido nas histórias contadas. Certamente mutantes, visto que, presentificadas sob a influência de outra realidade e de outros acontecimentos, sofrerá adaptações e controvérsias. História instável e frequentemente reconstruída, junção de todos os significados, de todos os que contaram. "É essa totalidade feita de

concomitâncias de significações, essa corporalidade radical que faz com que a oralidade possua a coesão, a força, a persuasão, a auto-imposição como discurso verdadeiro e se apresente como discurso real, potencialmente envolvente, principalmente frente a pessoas que, alfabetizadas ou não, estão longe da leitura e da escrita como práticas cotidianas, ou apenas delas participando em sua dimensão técnica, profissional, burocrática, instrumental" (Almeida, 1994a, p.44).

Mesmo em grupos muito envolvidos na prática da língua escrita a oralidade permanece. Mas, nestes grupos, o conhecimento e a história impressos agem sobre os relatos orais, transformando-os, construindo verdades aceitas por um futuro indefinido, estabilizando as descobertas e favorecendo os diálogos entre gerações separadas por séculos de fatos e acontecimentos.

Outra diferença fundamental existente entre grupos de cultura oral e grupos de cultura basicamente escrita é sua forma de refletir sobre o mundo. A escrita favorece o vagar, as pausas, o pensamento sobre. O livro se manterá idêntico caso eu o abandone por minutos ou horas em divagações provocadas pela sua leitura: aprofunda-se o texto sem modificá-lo. A leitura exige uma construção intelectual do fato ou conhecimento, pois parte de uma decodificação constante, em busca de sentidos e significados, daqueles signos ali impressos. A leitura abre espaço para a crítica, o posicionamento favorável ou não.

Se já se acreditou que esta cultura, relacionada à escrita, se tornaria a dominante assim que a maioria tivesse acesso às suas regras, isto não é mais possível. Atualmente presenciamos a ascensão de uma nova cultura oral, vinculada às imagens e sons que inundam a sociedade contemporânea. Para Almeida essa nova oralidade "implica uma inteligência reflexa, especular, mecânica; o que se vê e se ouve é o que é, uma verdade, mesmo que esta seja substituída por outra em seguida" *grifo do autor* (1994a, p.45). Em seguida esse autor afirma que "dela compartilham de maneira fundamental as produções de imagens e sons do cinema e principalmente da televisão. (...) Imagens e sons que são simulações do real, que se tornam reais devido a suas identificações com a oralidade da fala, com a simultaneidade dos tempos do espectador e das imagens, naquela continuidade e

sequencialidade sem retorno em que o significado vai se fazendo como na cadeia sonora da fala" (idem, p.45).

As histórias mostradas no cinema são como se fossem um prolongamento das histórias faladas; acrescentam o aspecto visual-imagético aos gestos das conversas. Esse acréscimo pode ser redutor, já que o filme não mostra um conceito abstrato a ser preenchido pela imaginação, mas sim um objeto, uma pessoa, um lugar específico. Não há esforço mental significativo, há deslumbramento e aceitação. O impacto é emocional, afetivo, global. Não passa pela construção racional e encadeada exigida pela leitura.

A diferença entre essa nova oralidade e a tradicional é que a moderna se faz na tela e, por isso, não há possibilidade de intervenção do espectador na história contada, como pode ocorrer numa conversa. Pasolini diz que "a verdadeira linguagem da televisão (...) não admite réplicas, alternativas, resistência" (1990, p.128).

Discorrendo sobre as diferenças entre uma situação oral tradicional e uma envolvendo essa nova oralidade, Almeida diz que "a diferença fundamental, que caracteriza o poder e a persuasão dos meios de comunicação em imagens e sons, é que estes e os espectadores não se estabelece nenhum diálogo, nenhum jogo característico da situação de uma conversa, não há possibilidade de divergência nem intervenção do discurso do outro, há somente a possibilidade de uma fala-reflexão, discussão *após* sua exibição, e sem sua presença" *grifo do autor* (Almeida, 1994a, 46).

Essa nova cultura oral é, portanto, fruto da forte penetração e influência dos *mass media* imagéticos em nossas vidas.

Se a televisão é a grande dispersora de imagens na atualidade, não foi ela que iniciou essa propagação. Ela se escorou e ainda se escora na linguagem cinematográfica para uma boa parte de suas produções de imagens. É certo que existem características técnicas e estilísticas diferentes, mas não há como negar a responsabilidade do cinema na instauração dessa nova oralidade.

Mas se as origens dela estão no cinema - Pignatari diz que "foi o rádio que começou tudo" (1990, p.487) -, foi com a disseminação desenfreada da televisão, e sua consequente

cotidianização, que essas imagens e sons produzidos por terceiros passaram a fazer parte de nossas rotinas familiares, nos moldando em uma nova forma de ver e pensar o mundo.

A massiva utilização da televisão como fonte, muitas vezes única, de informação é que tornará nossas sociedades ocidentais numa cultura mais baseada na oralidade; no Brasil "nós fomos da voz à imagem, passando por cima do jornal e do livro, *software* básico das sociedades avançadas" (idem, 488).

Então, neste "retorno avançado" a televisão assume papel principal. Ela também é a principal responsável pela grande quantidade de informações e imagens que recebemos diariamente. Recebidas corpo-oralmente elas são estruturadas para isto: se resumirem na última, no último momento da propaganda, na última propaganda-produto visto.

Essa grande quantidade de imagens, verossimilhantes da realidade, nos impõe uma necessidade cada vez maior de seleção, da dialética do lembrar-esquecer-lembrar, para termos uma imagem estável sobre alguma coisa, sobre algum lugar. "São tantas informações e em tal rapidez, que o telespectador não tem tempo de digerir e analisar informações e imagens, que muitas vezes até se contrapõem." (Alves, 1992, p.30) Por isso essa estabilidade está constantemente ameaçada pelas outras dezenas de imagens e informações que recebemos e que se sobrepõem. "Em meio a uma profusão de imagens emitidas pela tv fica difícil olhar. Ocorre um 'achatamento da paisagem', (...) que dificulta a distinção das coisas, onde até as imagens eliminam-se por seu excesso." (idem, p.14) Por isso mesmo é preciso repetir. Repetir infinitamente que "Sempre Coca-cola", que "Hollywood é o sucesso", porque é preciso ser o último! É preciso mostrar sempre a mesma imagem, do mesmo lugar, em cada cidade, para que ele se torne uma referência imediata, para que ele resuma esse lugar, para que, em última análise, essa cidade se sintetize nele.

Recebidas instantaneamente, via satélite, as imagens televisadas nos dão a impressão de presença em tempo real, nos lugares onde o fato ocorre. Acompanhamos a Guerra do Golfo - ao vivo - como se acompanhássemos um acontecimento nas vizinhanças de nossa casa. O envolvimento e a veracidade certamente estão mais carregados aqui do que no

*videotape*. Passamos a viver o mundo todo como se tudo fosse igual, intercambiável; mesmos homens, cheiros, lágrimas e crianças.

Com as dificuldades e perigos que - sustentados pela preguiça e desejo de sobrevivência humanas - expulsam as pessoas das ruas e as aprisiona dentro de casa, conjugados com as facilidades e a "diversidade" das diversões e passatempos oferecidos pelas programações, a televisão será uma solução e um aparelho-instrumento fundamental para a vida urbana moderna. Ela se torna o centro de horas e horas paradas diante da telinha. Nos deliciamos com as notícias, novelas e desenhos animados, esportes variados e filmes diversos. Tudo está e aparece na tevê. Ela faz, insistentemente, a propaganda dela mesma; do que vai passar às oito da noite de hoje, do que vai passar no sábado às duas da tarde, ou no domingo das quatorze às vinte horas. Tudo vai passar na telinha; quem pára, somos nós!

As viagens são feitas com os olhos e os ouvidos boquiabertos. As paisagens são deslumbrantes, os ângulos belíssimos, os "furos" e as coisas "mostradas pela primeira vez" são um sucesso. Não há mais necessidade de sair de casa para ir aos lugares. Eles vêm até nós . Com o advento e a difusão da televisão, cada vez mais as viagens são realizadas em estado de inércia corporal (Virilio, 1990a, p.33-4). A televisão "nos dá a sensação de deslocamento do lugar" (Meyrowitz, 1989, p.63). Ela "quebra a ligação antiga entre os lugares em que estamos e o que podemos experimentar e ver com nossos próprios olhos" (idem, p.58).

"Diferentemente das imagens fotográficas e cinematográficas, rígidas e resistentes em sua fatalidade figurativa, a imagem eletrônica resulta muito mais elástica, diluível e manipulável como uma massa de moldar." (Machado, 1993, p.16) Formada a partir de milhões de pontos de luz a imagem eletrônica tem em cada uma dessas partes o seu elo fundamental. Não mais o quadro - a figura - constitui a imagem, mas essa é construída a partir das várias linhas de varredura, compostas por esses *pixels* acesos... e cada um deles pode ser modificado - de cor, de brilho, etc - sem que a imagem se desfaça e se perca. Eles permanecem abertos e tornam a imagem reversível.

No futuro, com a televisão interativa, o diálogo, entre os meios de comunicação e seus usuários-assistentes, poderá ser reestabelecido, nos remetendo para um passado oral perdido.

Essa nova "espécie" de televisão será a herdeira dessa "enciclopédia digital" (Bentes, 1994) que ora se anuncia. A imagem digitalizada dos computadores e tevês é o centro de um redemoinho que a tudo suga, redefinindo, tornando manipulável. Ao mesmo tempo "a produção de imagens deixa de ser um efeito de duplicação e representação para tornar-se um processo de construção e simulação desde o seu nascimento (a simulação numérica de fenômenos naturais, por exemplo - imagens simuladas de montanhas, nuvens, rios, etc, que mobilizam uma série de conhecimentos científicos)" (idem, p113). Ou seja, o diálogo a ser reestabelecido será entre pessoas e instituições humanas; a relação entre nós e o meio exterior, a realidade, parece estar ainda mais comprometido nesta perspectiva.

Não há mais a necessidade de um real referente, anterior à imagem. Ela é produzida a partir da imaginação do operador e da capacidade da máquina-computador.

Nestas duas últimas partes busquei demonstrar como a realidade tridimensional, já enfraquecida pela própria maneira de viver e perceber dos homens, é superada pelo poder das projeções e transmissões em imagens e sons.

A cidade é tornada imagem. Daqui para frente modificar a cidade é transformar a sua imagem.

## Parte 6

### O COMPUTADOR E A CIDADE VIRTUAL

Aos poucos vai sendo implantado um tipo novo de trabalho. Este não mais necessita do deslocamento e do encontro num único local. As discussões e trocas de informações se desenvolvem na tela dos terminais de computador. Essa modalidade de tele-trabalho permite que coreanos e americanos trabalhem juntos, em tempo real, no mesmo projeto de um novo automóvel ou freezer.

Não é mais necessário sair de casa para ir ao escritório. O escritório vem até nós, trazendo as informações necessárias para nosso trabalho. Esse "escritório" se reduz ao cérebro eletrônico de um computador central, que emite e recebe informações instantaneamente. "Desde o final da década de 80 muitas empresas adotaram o tele-trabalho a domicílio, viabilizado pela existência das redes; com um terminal instalado em casa o profissional vai enviando os produtos do seu trabalho ao computador central da empresa, quantas vezes for necessário." (Barretto, 1994a, p.6)

Com isto o encontro entre as pessoas, que antes ocorria no espaço, passa a acontecer no tempo. "Hoje, trata-se menos de *deslocar* no espaço de um percurso do que de *defasar* no tempo de uma disjunção-conjunção" (Virilio, 1993a, p.62), ou seja, "o 'povoamento do tempo' das telecomunicações substitui o das antigas coabitações, o povoamento do espaço, a proximidade urbana real" (idem, p.61).

Além disso, com a televisão interativa "logo estaremos escolhendo roupa (e outros produtos) pela tevê" (Ponte Aérea, 1993, p.13, citado por Barretto, 1994a, p.14), o que torna lojas, bem como supermercados, supérfluos. Com isto ruas, estradas, avenidas, túneis e

viadutos que facilitavam as idas e vindas aos shoppings e áreas comerciais virarão verdadeiros "elefantes brancos" no espaço. Mesmo bares e restaurantes perderão parte de seus clientes. O tempo que ficariam nos bares, ficarão em frente às telas, "conversando".

É o encontro no não-lugar e o advento da tele-cidade, um lugar onde as distâncias espaciais, o intervalo que separa dois locais, não terá a menor influência nas relações pessoais.

Ao lado da destruição do espaço - da cidade real - há a criação de um novo espaço, um *cyberspace*. Este se "define como a tecnologia completa que possibilita a vivência da realidade virtual: capacete com óculos tridimensionais com visão de 360 graus, luvas e trajes completos, equipados com sensores e programas que permitem a interação" (Barretto, 1994a, p.8).

O computador e suas realidades virtuais, não mais se limitam a eliminar partes do espaço da cidade ou manter alguma relação, mesmo que distante, com a real, tradicionalmente concebida. Ele faz uma criação total e completa. O espaço, cidade, onde ocorre o fato ou cena, não mais é criado a partir de um lugar tridimensional, como o faz a câmera e a montagem do cinema e da televisão, mas ele já é criado como bidimensional; ele é uma simulação, não mais uma representação.

No entanto, essa tela bidimensional do computador pode, com os conhecimentos da computação gráfica, apresentar um objeto tridimensional, podendo este ser manipulado em suas três dimensões pelo operador. "A interatividade, que opera em tempo real, permite o nascimento (e a modificação) de formas imagéticas diante dos olhos do operador, de forma rápida, versátil e fluida." (Plaza, 1993, p.74)

Até bem pouco tempo atrás esses espaços, criados nas memórias do computador, se restringiam ao fundo de alguma ação mostrada na tela da televisão ou do cinema, como efeitos especiais.

Atualmente já é possível percorrer estes espaços como se percorrêssemos as ruas tradicionais. "A verdadeira revolução reside nas possibilidades específicas da infografia

(computação gráfica), notadamente na sua capacidade de interação com o espectador e na sua possibilidade de geração em tempo real, dando o sentimento de uma 'imersão' na imagem." (Quéau, 1993, p.93)

Em breve, portanto, teremos a *cybercity*, na qual poderemos viver outras experiências espaciais, que a cidade tradicional onde vivemos não nos permite. Essa cidade da era cibernética poderá existir em qualquer lugar, afinal ela não estará em nenhum lugar espacialmente determinado, estará num *software* ou na memória de algum computador ligado a uma rede.

Este talvez seja o mais duro golpe no espaço real, o golpe fatal. Ele será substituído por um outro, totalmente artificial, criado pelos homens, sem que se perceba a diferença entre ele e o anterior, tanto em termos de formas quanto de estruturas. Cada um criará a sua realidade, a sua cidade... Deixa-se para trás a reprodução do real, para assumir, por completo, a sua simulação.

Será possível irmos a lugares que estão situados a dezenas de quilômetros de nós a hora que quisermos, bastará para isso acessá-lo da memória eletrônica e digitalizada do computador. Poderemos "andar" por lugares perigosos sem o menor risco. Lugares belíssimos chegarão até nós para que possamos desfrutar de suas delícias. Serão infinitas as possibilidades de viver seus sonhos.

Inventar-se-ão experiências espaciais com lugares impossíveis em nossa realidade. Essas serão incorporadas em nossas vidas como qualquer outro tipo de vivência.

As alterações em nosso modo de sentir, viver e pensar o espaço serão profundamente marcantes.

As capacidades de definição dos computadores, e demais equipamentos necessários para se entrar neste espaço virtual, ainda não são capazes de fazer com que esta realidade produzida se confunda com a realidade por nós vivenciada cotidianamente. Mas acredito que isto será atingido em breve, e então as realidades virtuais literalmente invadirão a realidade objetiva a que estamos acostumados, confundindo-se com ela.

O espaço virtual, no entanto, terá uma diferença crucial: enquanto na realidade comum estamos subordinados às leis naturais e sócio-culturais, exteriores a nós, nas realidades virtuais as leis serão inteiramente determinadas por nós mesmos, mediadas apenas pela capacidade e pela qualidade tecnológica de cada equipamento e do *software* utilizado.

Até aqui falei da cidade que desaparece, que se transforma em imagem na tela. Ela poderá ser penetrada por nós, seres humanos, desde que também nós nos tornemos imagem.

Tecerei breves comentários sobre esse processo, correlato ao vivido pela cidade. A transformação do homem em imagem, a substituição da presença física pela telepresença imagética.

É a telemática que vem a permitir isso. Ela designa "sistemas de comunicação que utilizam simultaneamente a tecnologia de telecomunicação e a tecnologia da informática" (Parente, 1993, p.289). "Este casamento entre telecomunicação e computação está transformando o nosso teclado no veículo mais veloz; com ele, podemos 'estar' do outro lado do mundo, de forma quase instantânea. Estamos, de forma virtual, projetados; nas redes domésticas - por enquanto - apenas em mensagens escritas, mas nos equipamentos de teleconferências, podemos ser vistos de corpo inteiro e em tamanho natural." (Barretto, 1994a, p.5)

Paradoxalmente eu vejo nisto a "salvação" da cidade. Não mais como lugar de encontro, mas enquanto lugar de moradia. E é nesse sentido que penso nas chamadas tele-cidades. Com o avanço da telemática, a partir da televisão digital e interativa, não serão as cidades que se tornarão imagens, mas os homens. As cidades, então, tornar-se-ão a interseção entre esse velho espaço geográfico, fonte dos produtos materiais, e o novo espaço - ou não-espaço - cronogeográfico, para usar um conceito de Virilio (1990b, p.16) fonte dos produtos informacionais.

A cidade já não é mais a mesma, já não é mais "a cidade".

**EM BUSCA DA CIDADE:  
FRAGMENTOS REPRESENTADOS**

A cidade é algo objetivo, real. Mas será que ela é a mesma para todos os que nela vivem? Para todos que a contemplam? Claro que não.

A imagem que fazemos das coisas reais, objetivas, é sempre vinculada às nossas subjetividades, às nossas experiências no espaço-tempo em que vivemos. Portanto ao construirmos a imagem de alguma coisa, de algum lugar, isto será mediado pelos nossos sentidos, pela nossa cultura, pela nossa história de vida, etc. Eu as chamaria de mediações primárias, vinculadas que estão ao meu estar no mundo, às minhas experimentações diretas das coisas e pessoas. Outras mediações poderão existir: como os livros, as artes plásticas, as histórias ouvidas, as imagens do cinema e da televisão, etc. Eu as chamaria de secundárias, já que são escritos, falas e imagens sobre as coisas e pessoas, filtradas de antemão pela subjetividade de seu autor. Não há dúvidas de que a separação entre essas duas maneiras de construir as imagens das coisas, pessoas, lugares, etc, se torna praticamente impossível nos dias atuais, dada a ampla penetração dos veículos de comunicação em nossas vidas.

Seja qual for a origem das imagens e concepções que temos de uma cidade, essa imagem será sempre provisória e estará vinculada às presentificações que fazemos ao retirá-la da memória para dela fazer uso, mesmo que momentâneo. Portanto, há um elo subjetivo e pessoal que se liga às imagens e informações objetivas na formação do imaginário urbano.

A cidade tornou-se, acima de tudo, um discurso, uma opinião (Bresciani, 1991, p.13). Opinião esta formada por lembranças, imagens, vivências... um discurso fragmentado, uma opinião difusa. "Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles." (Calvino, 1990, p.59)

Um caos de traços e linhas. É essa a primeira impressão que fica da observação dos mais de 180 desenhos; feitos acerca das três cidades envolvidas nesta pesquisa: Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Uma miríade de formas desconexas. Mas esse foi um olhar de relance, de quem passa rápido...

Observados mais lentamente saltam deste caos alguns elementos que têm alguma ordem, que dão um certo sentido a estas representações das cidades. Sinais, que podem ser muitas vezes, de uma nova concepção de espaço, originada da tele-realidade. Esta forma que se está misturando à realidade tradicional, contaminando-a pelo fascínio da imagem e do espetáculo.

Lembro que duas mediações foram significativas e levadas em consideração, senão explícita, implicitamente, nas análises e interpretações realizadas.

A primeira delas diz respeito à idade dos desenhistas ou desenhadores, entrevistados. A adolescência-juventude é uma fase aberta, onde se encontram desejos e restrições, possibilidades e constrangimentos, negações e afirmações. Ela é um cadinho onde tudo é possível. A nossa passagem por ela exige decisões; decisões que são tomadas e logo após abandonadas, com uma naturalidade que surpreende aos "adultos" que já se esqueceram de sua própria juventude.

Nesta etapa de nossas vidas tudo é contingente: pessoas, idéias, imagens ...

A segunda delas seria a minha função como professor de Geografia desses jovens. O vínculo é claro entre os desenhos de cidades - lugares, espaços, dinâmicas sociais - e o objeto-objetivo da disciplina, da ciência geográfica.

Os alunos, pelo menos uma parte deles, desenharam para mim, para que eu os olhasse e analisasse; buscaram me mostrar algo. Os desenhos foram, portanto, comunicativos. Certamente almejavam estar certos, atingirem meus objetivos.

Meu relacionamento com esses alunos sempre foi muito afetivo e próximo, o que só vem ampliar a possibilidade acima exposta.

Nas próximas páginas, primeiramente descreverei o processo de pesquisa - baseado, em grande medida, na proposta metodológica presente em Marcondes F<sup>o</sup>. (1994), em que ele se desenvolve numa relação individual-coletiva com o material coletado, daí a importância dos *work-shops* e do grupo de pesquisadores que o compunham - e seus resultados: interpretações pessoais e insuficientes, por vezes contraditórias e incoerentes.

Por fim me soltarei em meio aos desenhos, e a partir de suas linhas e curvas, cores e formas, e somente delas - se isso é possível - descreverei as cidades que eles contêm e representam.

## Parte 1

### O ENCONTRO DO MATERIAL PESQUISADO

Os primeiros desenhos foram feitos em abril de 1993. Tinham como objetivo verificar a pertinência das minhas preocupações, bem como fazer um pré-teste acerca da adequação do método de abordagem dos alunos, para que o desenho realizado fosse o menos sugestionado possível por mim.

À época pretendia pesquisar apenas sobre as metrópoles do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, por isso escolhi Brasília para ser desenhada. Os alunos escolhidos para participar deste pré-teste também não seriam aqueles que se tornariam os sujeitos pesquisados. Eles foram escolhidos segundo um critério: não estarem na 1ª série do 2º grau, já que nesta série estavam os alunos que seriam os sujeitos da pesquisa propriamente dita. Para selecionar poucos alunos, escolhi dois que nunca haviam estado na cidade de Brasília e outros três que lá haviam estado - uma tinha morado quando criança e os outros dois a haviam visitado uma vez em anos recentes.

Com a observação desses primeiros desenhos, tanto as minhas preocupações iniciais se confirmaram, quanto foram incorporadas outras perspectivas de pesquisa. Os alunos que, voluntariamente, realizaram o pré-teste foram incluídos como sujeitos pesquisados, e, em momentos posteriores, fizeram os demais desenhos.

Após essa mudança de rumo, as cidades a serem desenhadas passaram a ser Brasília e Rio de Janeiro. São Paulo foi escolhida posteriormente, para ser o contraponto à

telepercepção - por ser uma cidade conhecida pessoalmente pelos alunos - e à apropriação pelos *media*, em especial pela televisão, das outras duas.

Em setembro de 1993 foram feitos os desenhos. Sessenta e quatro alunos que cursavam o 1º colegial participaram desta etapa. Utilizei para este fim 3 de minhas aulas neste mês, uma em cada semana. O único pedido que fiz em cada início de aula foi: "Desenhe a cidade de ...". Primeiro Brasília, depois o Rio de Janeiro e, por fim, São Paulo.

Os alunos se dispuseram, anteriormente, a fazer os desenhos, mas não sabiam do que se tratava, nem mesmo que seriam cidades os desenhos a serem realizados. Só quando foram realizar o último desenho é que alguns deles presumiram que seria São Paulo a cidade a ser desenhada naquele dia. E era.

No final obtive 65 desenhos de Brasília, 62 do Rio de Janeiro e 60 de São Paulo. Um total de 187 desenhos.

Alguns alunos terminavam mais rapidamente que outros. A partir do segundo dia, ou seja, de quando eles desenharam o Rio de Janeiro, pedi que, aqueles que terminassem antes do final dos 50 minutos de aula, fizessem um desenho de Belo Horizonte ou do Recife.

Apenas 3 alunos fizeram estas cidades: 2 deles desenharam Belo Horizonte e apenas 1 a cidade do Recife. Os três conheciam as cidades desenhadas pessoalmente.

A despeito de ficarem sem nada a fazer até o final das aulas, os demais alunos que terminavam seus desenhos do Rio de Janeiro ou de São Paulo, não fizeram os desenhos das cidades acima citadas. Alguns - muitos, talvez - por preguiça, mas um número a meu ver significativo, dizia não ter a menor idéia do que fazer, pois não tinham nenhuma referência de como eram essas duas cidades. Uma das alunas chegou a me dizer: "Se você pedisse para desenhar Nova York era possível, mas Belo Horizonte...!" (Luana)

Gostaria de dizer que, ao pedido de desenhar as três cidades diretamente envolvidas na pesquisa, nenhum dos alunos fez comentário semelhante. Pelo contrário, ao pedido de "desenhe a cidade de Brasília (Rio de Janeiro ou São Paulo)", a maioria se punha imediatamente a realizar os primeiros traços no papel. Ou seja, alguma referência do espaço urbano dessas cidades eles tinham.

Dessa maneira pude inferir sobre a presença decisiva dos *media* na imagem que os alunos têm dos lugares não vivenciados pessoalmente, ou mesmo daqueles em que isto já ocorreu.

Uma segunda etapa desta pesquisa foram as entrevistas. Realizadas entre outubro e novembro de 1993, elas se dividiram em conversas individuais ou em grupos - de dois, três ou quatro alunos. O objetivo de realizá-las em grupo foi desinibi-los frente ao gravador, além de utilizar da fala de um aluno para desencadear relações, ainda não pensadas, nos demais.

Num primeiro momento aleatória, a escolha dos alunos a serem entrevistados foi balizada pela observação dos desenhos; pela identificação neles dos possíveis sinais de uma "nova cidade".

As primeiras foram realizadas com alguns alunos que voluntariamente se dispuseram a falar acerca dos seus próprios desenhos. Tinham como objetivo testar a adequação das perguntas-base aos objetivos da dissertação. Apenas três entrevistas individuais foram realizadas nesta fase.

As perguntas eram:

1. Olhando para os seus desenhos você mudaria alguma coisa, lembrando que eu pedi para que desenhasse a cidade de Brasília (Rio de Janeiro ou São Paulo)?
2. Onde você foi/ficou quando conheceu Brasília (Rio de Janeiro ou São Paulo)?
3. Tudo o que você colocou no desenho você o fez por que viu por lá?
4. Como é que você sabe que em Brasília (Rio de Janeiro ou São Paulo) têm estas coisas que você colocou no desenho? Como sabe que elas são assim? Lembra de onde tirou estas informações?
5. Por que deu esta distribuição para as coisas em seu desenho?
6. Você assiste muito tevê? Quais programas?
7. Lê jornais constantemente? Qual parte? Quais jornais?
8. Por que (não) fez o mapa da cidade?

9. Por que desenhou em perspectiva ou como se visse de frente?

10. Onde estão as pessoas? Os shoppings? Os out-doors? Os viadutos? Os entroncamentos? Etc.

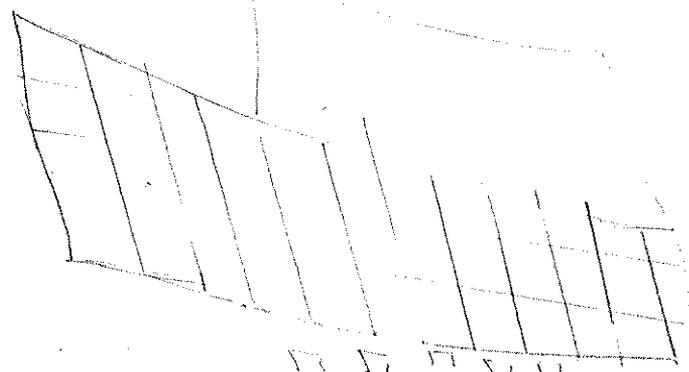
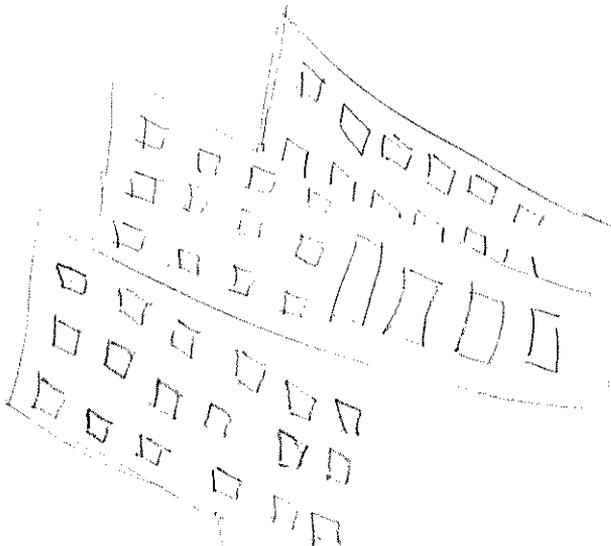
As perguntas de números 2 e 3 eram feitas sobre os desenhos das cidades que o aluno havia conhecido pessoalmente, enquanto a de número 4 somente sobre os desenhos das cidades que ele não conhecia pessoalmente. As demais perguntas eram feitas indistintamente.

As outras entrevistas tiveram mais ou menos a mesma estrutura. Realizadas com os objetivos mais claramente definidos elas se tornaram mais objetivas. Algumas perguntas foram incluídas, tendo em vista buscar explicações para características específicas de cada desenho. Um bom exemplo seria a pergunta feita ao aluno Bruno - entre outros - sobre a aglutinação do Cristo Redentor, do Pão de Açúcar e do Bondinho num mesmo morro (página 79): "Por que você desenhou assim? Essas coisas estão no mesmo lugar? É esta a distribuição espacial delas, uma em relação às outras, lá no Rio de Janeiro?"

Outro exemplo seria a pergunta feita à aluna Fernanda - entre outros - sobre seu desenho da cidade de São Paulo (página 80): "Por que você desenhou isto? Seu desenho identifica a cidade?"

No final foram 16 entrevistas, num total de 30 alunos entrevistados.



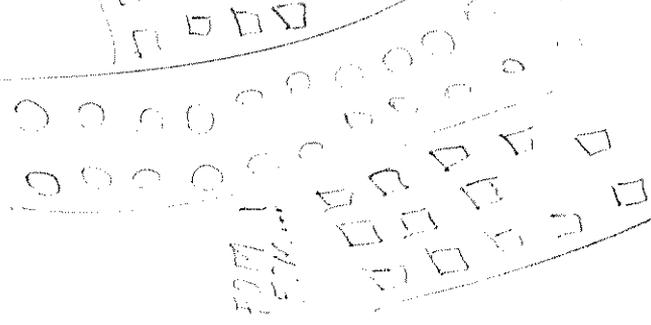


BISHOP



ENCLOSURE

ENCLOSURE



## Parte 2

### MONTAGEM DE UM QUADRO INTERPRETATIVO

Nesta parte terei Kevin Lynch como principal interlocutor, notadamente seu livro "A imagem da cidade", publicado originalmente no início da década de 60. Boston, Los Angeles e Jersey City foram objeto de sua pesquisa, na qual os moradores desenhavam a cidade onde residiam.

Este autor aponta, ao final de seu estudo, para a possibilidade de que "um vasto ambiente urbano *pode* ter uma forma perceptível" *grifo do autor* (1982, p.132). Nas próximas páginas desta dissertação, em meio a um emaranhado de desenhos, entrevistas e perspectivas, essa possibilidade se apresenta remota.

Para que minhas observações sobre os desenhos não fossem totalmente aleatórias e me levassem a uma impossibilidade interpretativa - tal a pluralidade dos mesmos - me escorei em certos objetivos e buscas. Se num primeiro momento, estes foram deliberadamente estabelecidos por mim, tendo como mediação os primeiros objetivos deste trabalho, outras possibilidades me foram mostradas pelos próprios desenhos.

A observação dos desenhos teve sete focos. O primeiro deles como norteador geral. Os demais como parceiros na busca das semelhanças e diferenças entre a imagem construída a partir da percepção direta pelos sentidos - a cidade vivida - e aquela mediada, por outros meios de comunicação, indo desde as conversas com conhecidos até a televisão, passando por livros, filmes e os conhecimentos geográficos. Uma cidade que venho chamando de tele-percebida por ter como principal influência as imagens vistas na telinha da tevê. Esses

focos é que serão apresentados a seguir. Apesar de estarem separados nesta exposição, se inter-influenciam nas representações.

Vamos aos desenhos e às interpretações que fiz a partir deles.

## A. OS QUE CONHECEM E OS QUE NÃO CONHECEM

*"Por um longo tempo, Pirra foi para mim uma cidade encastelada nas costas de um golfo, com amplas janelas e torres, fechada como uma taça, com uma praça em seu centro profunda como um poço e com um poço em seu centro. Nunca a tinha visto. Era uma das tantas cidades que nunca visitara, que imaginava somente a partir do nome. (...)*

*Chegou o dia em que minhas viagens me conduziram a Pirra. Logo que coloquei os pés na cidade, tudo o que imaginava foi esquecido. Pirra tornou-se aquilo que é Pirra (...) as suas ruas correm em linha reta; as casas são reagrupadas em intervalos, não altas, e separadas por descampados de depósitos de madeira e serrarias (...)* Daquele momento em diante, o nome Pirra evoca essa vista, essa luz, esse zumbido, esse ar no qual paira uma poeira amarelada."

*Ítalo Calvino*

Este é o foco principal. Os alunos são agrupados entre aqueles que pelo menos visitaram esta cidade, ou seja, tiveram algum contato direto com seu espaço urbano, e aqueles que nunca tiveram nem mesmo um breve contato.

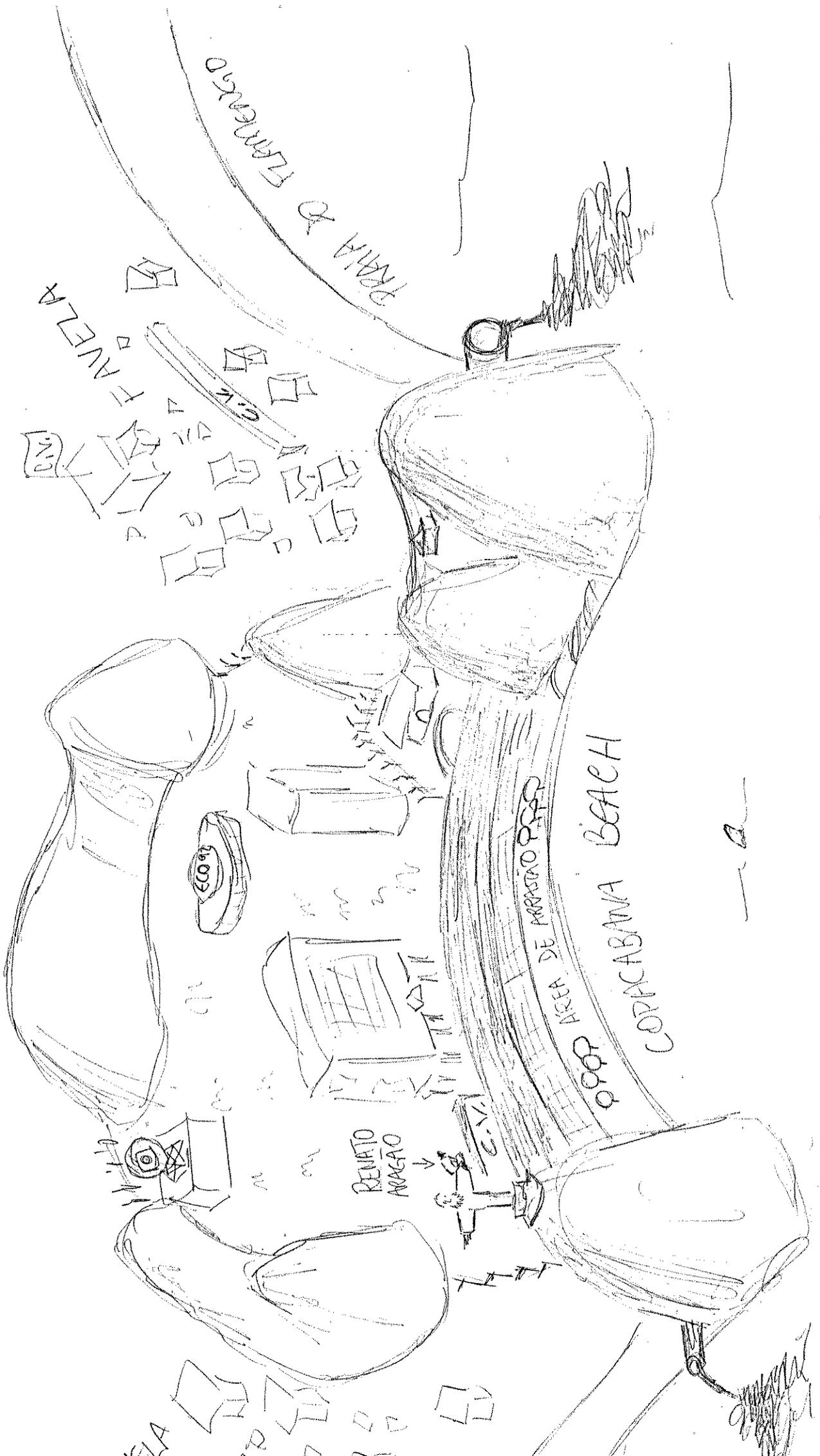
A hipótese de que havia algumas diferenças entre as imagens de uma cidade vivida para uma telepercebida foram reforçadas pelos desenhos do aluno Wolfgang (páginas 84 e 85).

No primeiro desenho, de Brasília, ele localiza os elementos - Catedral, Congresso, Rodo-ferroviária, etc - exatamente nos lugares onde realmente eles estão, na malha urbana. Ele havia conhecido esta cidade através de um *tour* de apenas algumas horas.

No segundo, do Rio de Janeiro, as localizações não conferem com as da cidade real. A imagem representada é mais um "esquema" do que um espaço habitado. No entanto, na entrevista ele afirma que, apesar de ter feito um desenho esquematizado, a parte próxima ao litoral - Corcovado, Copacabana e Pão de Açúcar - foi feita como se apresenta na realidade. Sabemos que isto não é verdade.

Acreditei que esta discrepância na localização dos elementos na cidade se devia à diferença na forma de construção dessas imagens. O conhecimento direto de Brasília, realizado por contigüidade espacial - um lugar ao lado de outro - faria com que esta característica do espaço geográfico fosse mantida na imagem da cidade que este aluno trazia.





Mas os desenhos deste aluno foram realizados como pré-teste e esta conclusão talvez tenha sido apressada. Hoje, após a observação dos demais desenhos, tenho minhas dúvidas se aquela organização é fruto apenas das diferentes formas de conhecer uma cidade, ou se ela se deve a uma característica individual ou, ainda, se está relacionada à forma regular do espaço urbano de Brasília - o "avião", que facilita as relações entre as partes da cidade e o conjunto de sua forma. Lynch já indicava essa possibilidade (1982, p.32).

Uma vez que se tem em mente a forma de avião desta capital, ela funcionará como uma estrutura, na qual serão inseridas as partes conhecidas nas "andanças" pela cidade. Assim a "rodo-ferroviária fica na parte final da 'calda'", a "Catedral fica no 'corpo' do avião, próximo a 'asa direita'", "a torre...". As relações não são estabelecidas entre os elementos - Catedral, Palácios, Torre, etc - mas sim entre o entorno regular/conhecido e os elementos particulares.

A irregularidade ou o desconhecimento da forma urbana geral da cidade do Rio de Janeiro dificulta essas relações, fazendo com que os elementos apenas se relacionem entre si, permanecendo "soltos" no espaço urbano total.

É importante notar, no entanto, que as relações entre o "todo uniforme" e as partes, é melhor estabelecido a partir da vivência do lugar, ou através de mapas - na medida em que este é um dos principais objetivos deste tipo de representação espacial. A partir apenas das imagens vistas em telas, ou formadas a partir de conversas, livros ou fotos isoladas essa relação não seria possível.

Outro motivo que me levou a manter a hipótese de diferenciação entre imagens de lugares vividos e tele-percebidos foi a disparidade entre as imagens das cidades americanas na década de sessenta descritas por Lynch e as imagens inscritas nos desenhos das cidades brasileiras neste início dos anos noventa realizadas pelos meus alunos.

Na década de 60, Lynch identificava os elementos que constituíam a cidade para as pessoas que nela viviam. Encontrou 5 tipos de elementos urbanos que davam constituição à cidade: vias, bairros, limites, marcos e nós (1982, p.57). Destes, as vias é que eram os elementos predominantes, portanto, o referencial mais importante e organizador dos demais,

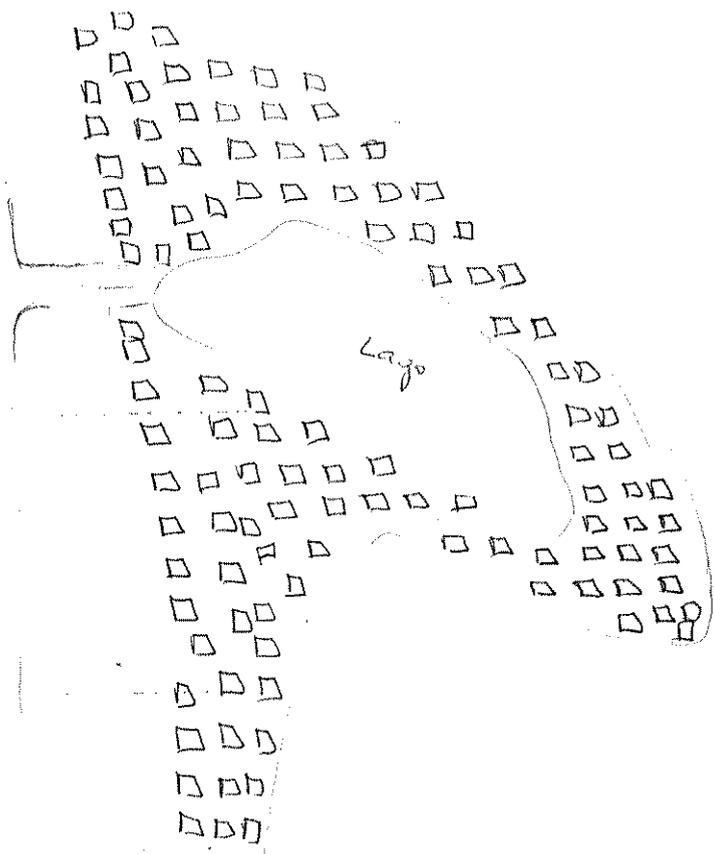
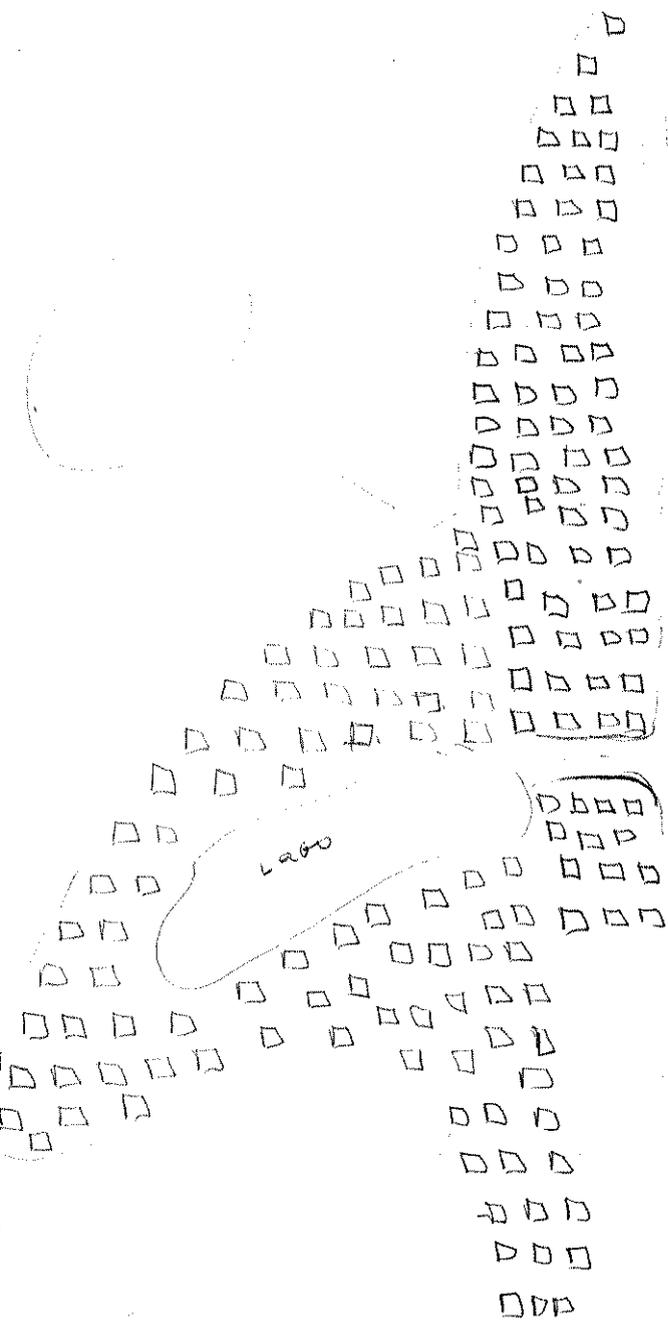
apesar dele mesmo fazer esse comentário: "aqueles que melhor conheciam a cidade dominavam, de modo geral, a estrutura de vias, pensavam em termos de vias específicas e das suas inter-relações; outros, que melhor do que ninguém a conheciam, serviam-se mais de pequenos elementos marcantes do que de regiões ou vias" (idem, p.60). Mas, de uma maneira geral eram as vias - ruas, praças e avenidas - que amarravam as cidades.

De certa forma, portanto, eram as vias a essência desta imagem da cidade. As pessoas que participaram desta pesquisa andavam por esta cidade, pelas suas ruas e avenidas. Reconheciam as cidades pisando em seu chão, olhando de baixo, de perto, de dentro. Assim construía suas imagens destes espaços urbanos. Por isso, também os nós - os cruzamentos - são importantes: "a junção ou o local de uma interrupção num deslocamento tem uma importância significativa para o observador de uma cidade. Uma vez que as decisões quanto à direção tem de ser tomadas nas junções de vias, as pessoas reforçam a sua atenção em tais locais" (Lynch, 1982, p.84). Eram imagens marcadas pelo uso que se fazia do espaço urbano.

Não foram estas, no entanto, as características das cidades na maioria dos desenhos. Não foram as vias que mais apareceram, mas os marcos. Na classificação do próprio Lynch, estes marcos - *landmarks* - são justamente caracterizados por serem os únicos em que não se entra dentro. O olhar que os capta vem de um olho externo a ele (idem, p.59 e 90), um olho que filma. Esta seria então uma cidade telepercebida, vista à distância, com uma visão mediada pela câmera.

Para ajudar nesta afirmação, a observação dos desenhos mostra que os alunos que mais ruas colocaram foram os que conheciam as cidades, principalmente aqueles que já haviam morado nelas. Os desenhos de Juliana (página 88), que morou em Brasília, e Cristiana (página 89), que morou em São Paulo são exemplos disso.

A presença da rua, e mesmo da casa, onde moraram reforçam esta característica, como nos desenhos das alunas Sulamita (página 90) e Ana Carolina (página 91), que moraram em São Paulo por algum tempo. Além das ruas, essas alunas marcaram o espaço paulistano com marcos próprios, subjetivamente importantes.

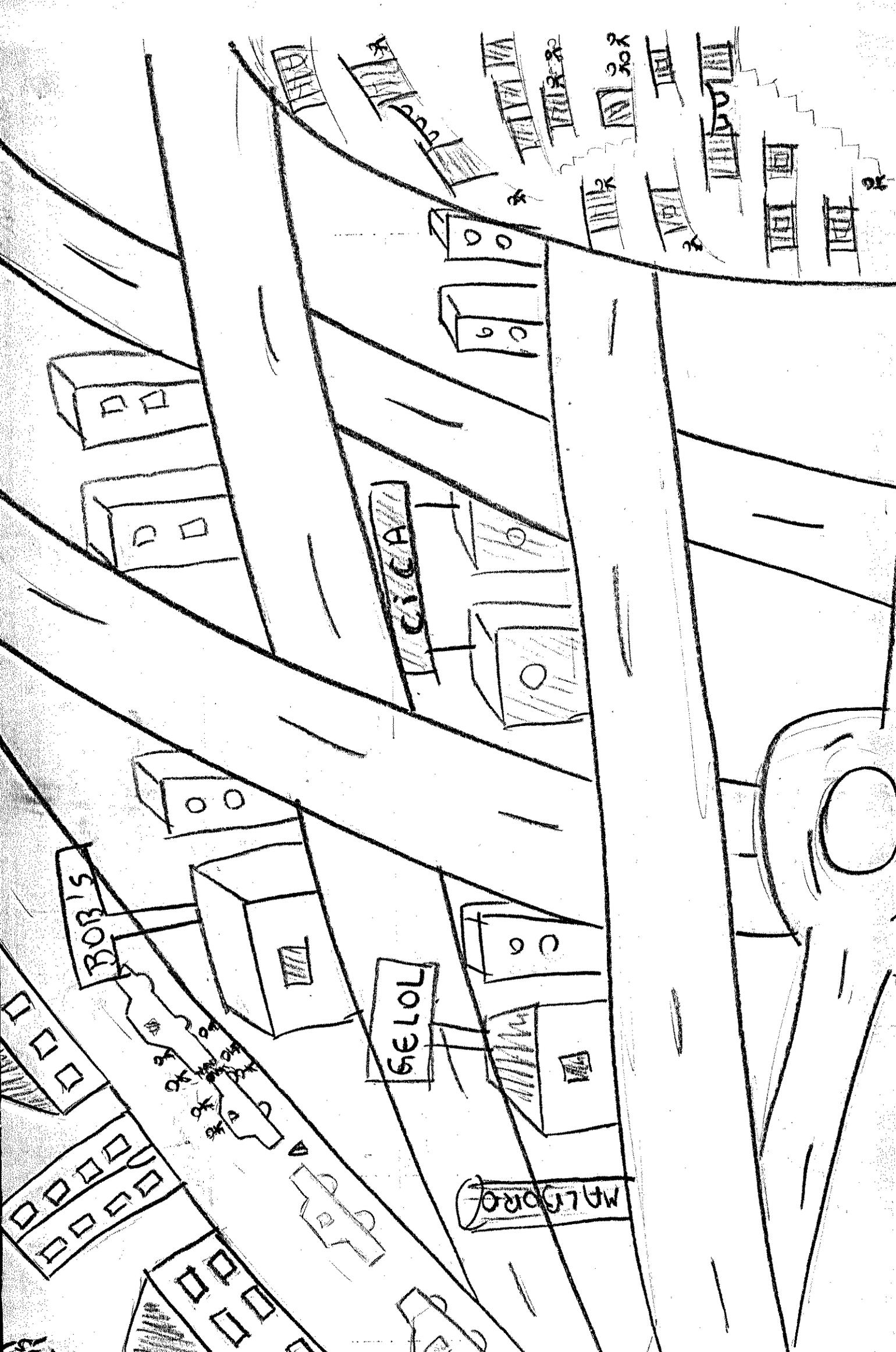


Obs. Por toda a extensão  
 do arvoredo, que demarca  
 o território do Brasil

□ □ = D. Superquadra  
 □ □ = quadras

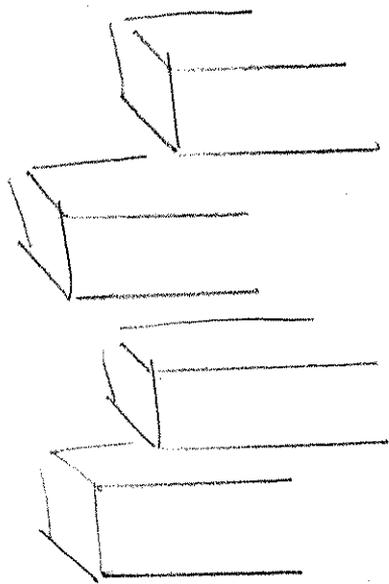
(casas, comércio, etc.)  
 L.P. Lima

coladas  
 André Lites



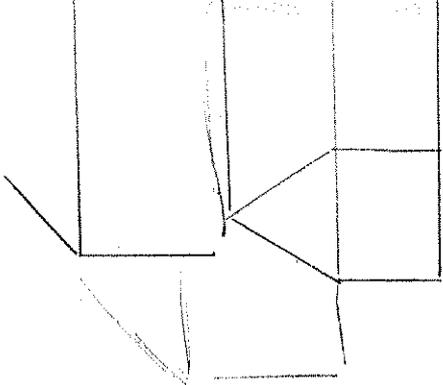
DACON

CARROS



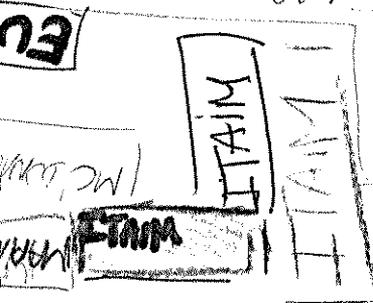
KOPENHAGEN

MORUMBI

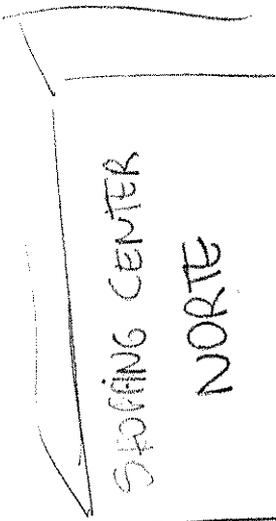


S. F. U.

CRUSSO 100

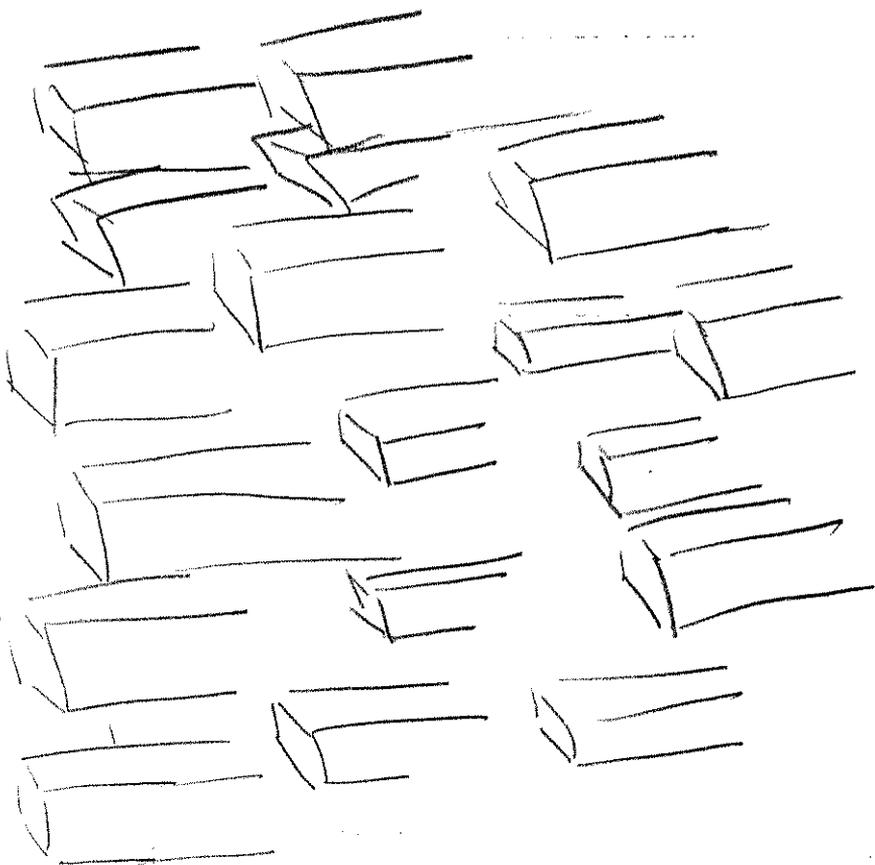


EXPRESS



MARGINAL TIETE

ARISU / ARISU / ARISU

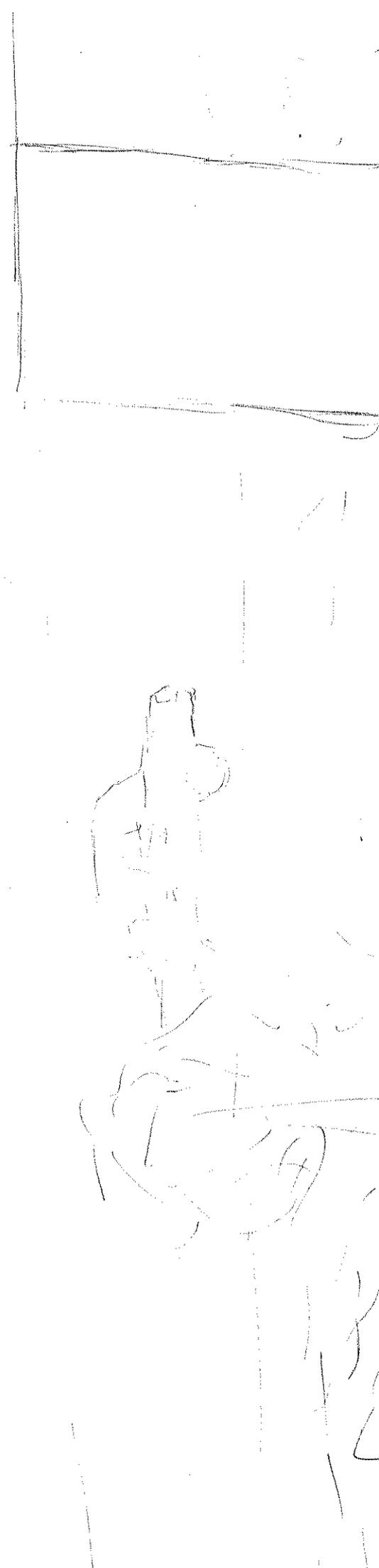


MELOW  
MELAS



6.5

17 St  
500-50



A Marginal Tietê, por onde se entra em São Paulo para quem vem de Campinas, esteve bem mais presente nos desenhos que a Avenida Paulista. Esta primeira via citada, muito utilizada pelos alunos, é um referencial tão ou mais importante que a avenida eleita recentemente como o símbolo da cidade. Isso pode ser observado nos desenhos dos alunos Patrícia (página 93) e Luis (página 94).

Os alunos que só conheciam as cidades via *media* desenharam principalmente prédios e/ou monumentos. Os desenhos de Brasília são o melhor exemplo disso. As ruas, para quem olha de fora, numa visão panorâmica, são "escondidas" pelos prédios e morros, com a exceção das avenidas litorâneas. Estas últimas se fazem presentes tanto nas imagens dos alunos que conheciam pessoalmente o Rio de Janeiro quanto aqueles cuja imagem desta cidade não foi mediada apenas pelo olhar direto. Ana Cristina (página 95) conhece bem o Rio de Janeiro, enquanto Aline (página 96) não. Neste último desenho percebe-se o olhar distanciado: poderia ser qualquer cidade litorânea!!!

No entanto, a partir dos desenhos, posso concluir, também, que estas duas cidades - a vivida e a tele-percebida - não se contrapõem na formação da imagem mental de um determinado espaço urbano. Ao contrário, elas se inter-penetraram, constituindo-se como mediadoras uma da outra.

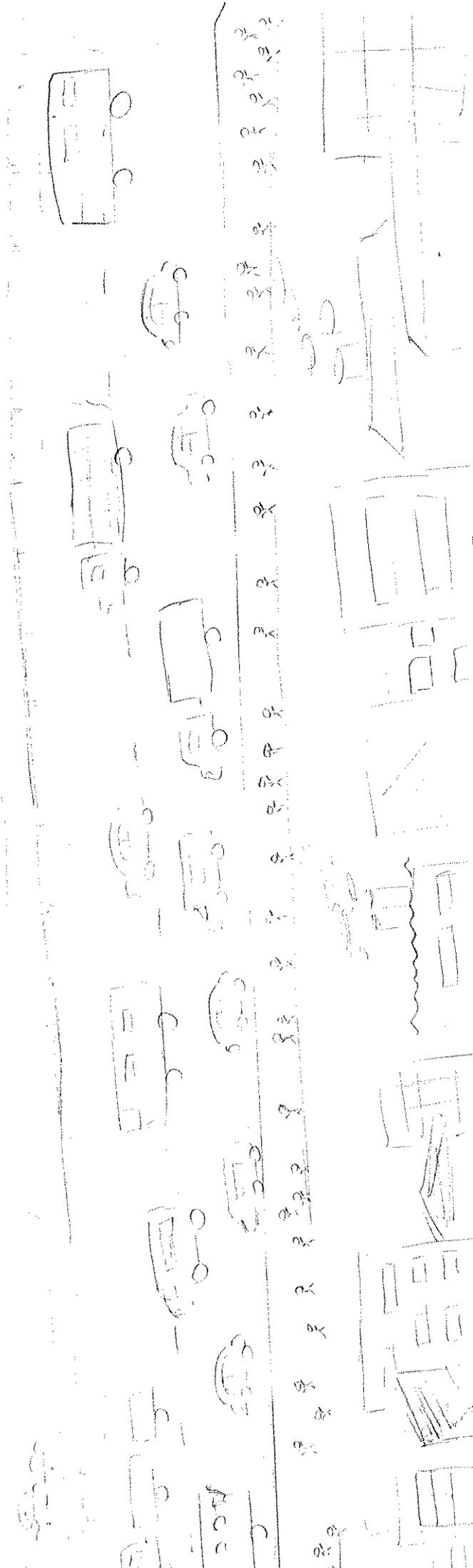
Isto pode ser verificado pela presença de elementos do imaginário, criado pelos *media*, nos desenhos de alunos que conheciam bem as cidades representadas, e que não presenciaram algum fato ligado a este imaginário em suas vivências da cidade. Na frase do aluno João Flávio, conhecedor de São Paulo, isso fica patente: "esse negócio da poluição acho que é muito mais pela televisão, de tanto falar em São Paulo poluído. E você vai lá e ela não aparece. Você sente o ar diferente, mas não é assim só chaminé e fumaça".

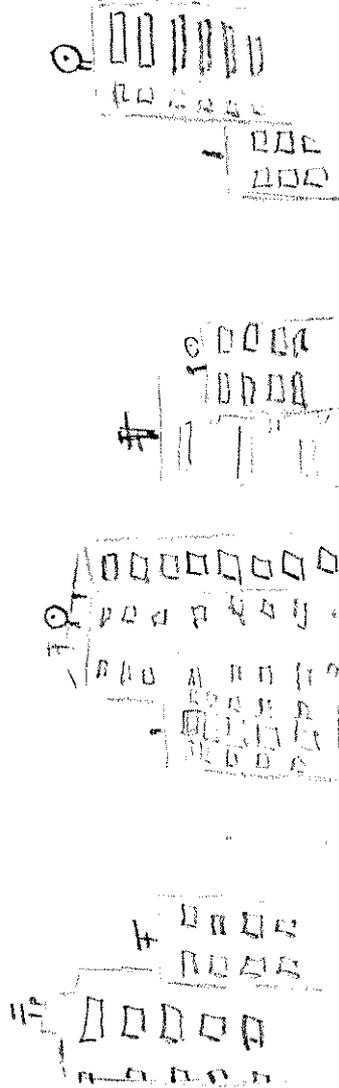
Eu poderia chegar a outra conclusão.

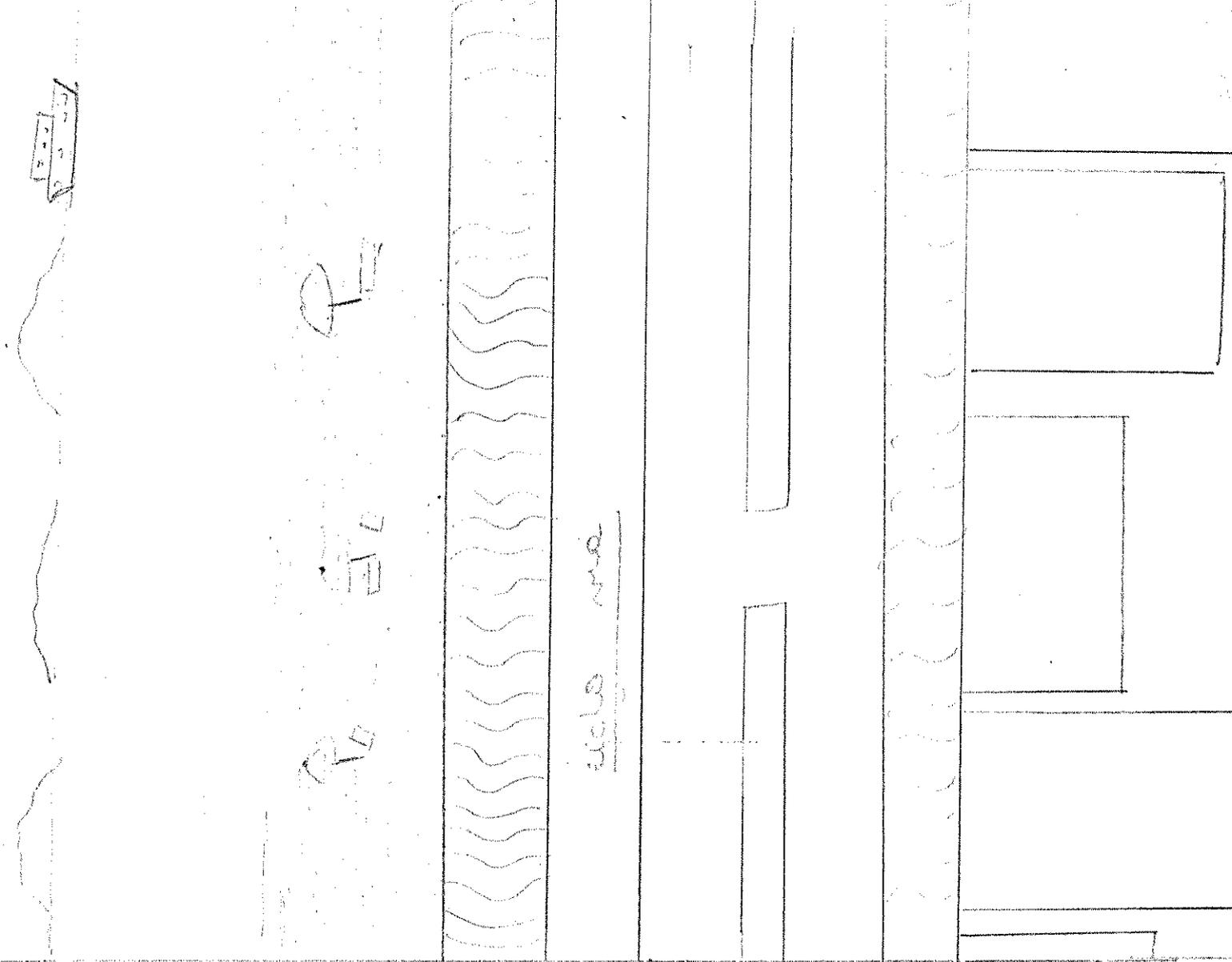
Nos anos 60 era o espaço vivido que determinava a concepção espacial do mundo e nele se colocavam as referências para os demais tipos de espaço. A cidade vivida era a matriz



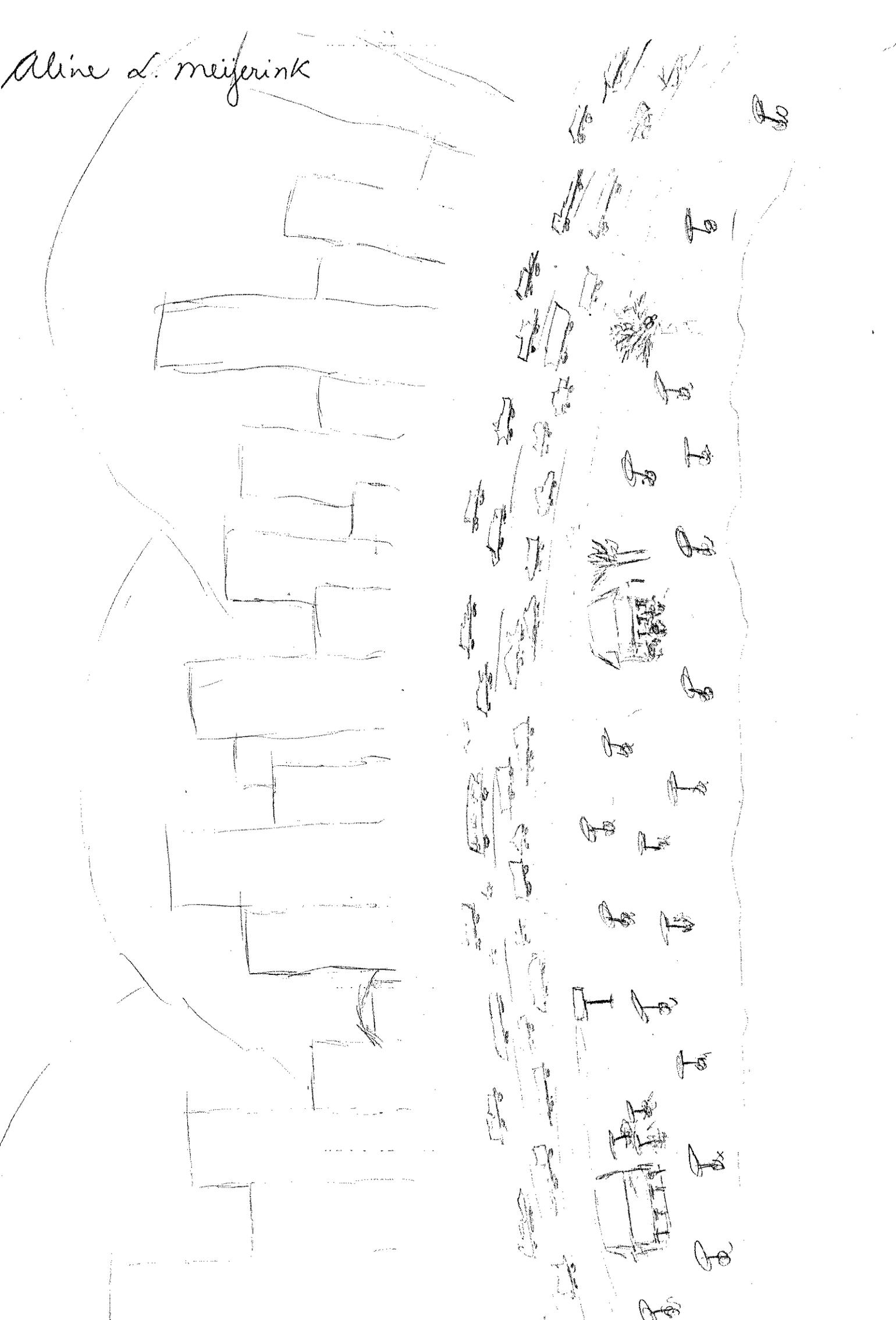
marginat - iile







Aline L. Meijerink



de onde se retiravam as outras cidades. Assim o fez Marco Pólo ao descrever suas cidades invisíveis ao grande Khan (Calvino, 1990, p.82).

Nos anos 90 seria o espaço tele-percebido que se torna a referência para os demais. Mesmo no espaço vivido cotidianamente somos influenciados pelo que vemos/vimos na televisão. Buscamos mesmo, ao conhecer uma cidade, ver os lugares que já vimos em algum *media*, chegando mesmo a só enxergarmos nela o já visto neles, como se o restante desta cidade perdesse a importância. Nas palavras da aluna Sulamita que, ao falar do seu desenho sobre São Paulo, concluiu: "a maioria das coisas eu já vi pessoalmente, mas eu as conheci pela televisão. Por exemplo, eu só notei que o West Plaza estava ali porque eu já vi a propaganda, senão teria passado reto".

Nestes termos poderia dizer que o espaço nestes últimos 30 anos já não é mais alcançado pelo caminhar do homem, mas pelo observar de seus olhos e ouvidos... na telinha ou em outras formas de produção de imagens urbanas, tais como cartões postais, fotos ou filmes. O olhar onipresente das câmeras nos traz os lugares, antes de irmos até eles.

Poderia mesmo dizer que esta tendência foi inaugurada bem antes da década de 60. Peixoto afirma que Nova York teve sua imagem formada a partir das fotografias tiradas pelos fotógrafos estrangeiros, que para ela emigraram na década de 40. Segundo este autor, a ampla divulgação destas fotos em cartões postais, posters, etc, fez delas algo tão familiar que os próprios americanos que viviam na cidade passaram a imaginá-la a partir delas (1989b, p.17).

Posso acrescentar que estas conclusões - provisórias certamente - me foram possíveis em grande parte pela "total segurança" com que os alunos se puseram a fazer os desenhos das cidades, fossem elas de seu conhecimento direto ou não. Digo total segurança pelo fato de não ter havido reclamações ou ditos do tipo: "eu não sei como é Brasília (Rio de Janeiro ou São Paulo), nunca fui lá para saber, e por isso não posso desenhá-la".

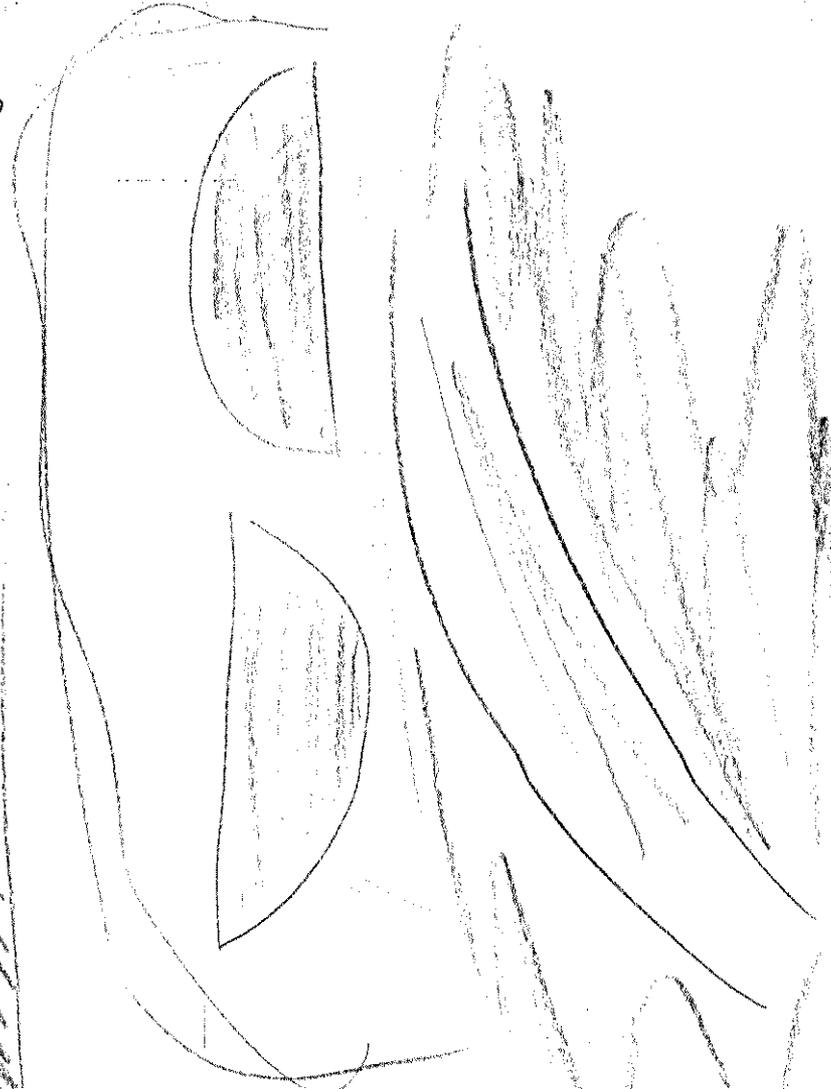
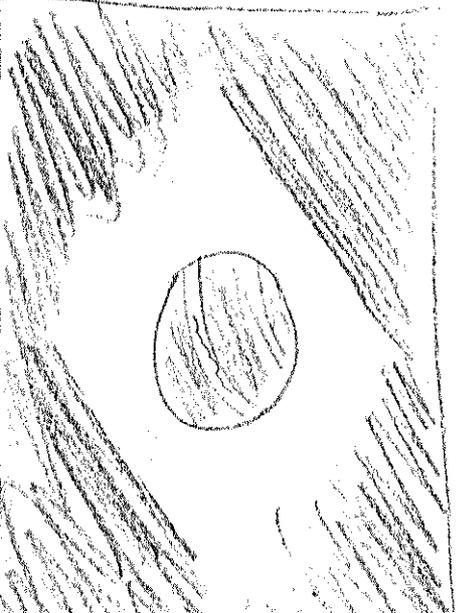
Algum conhecimento - alguma imagem - dessas cidades eles tinham. Podendo este ter-lhe chegado de inúmeras maneiras. Para Joana, foram as conversas com uma amiga que mora em Brasília (página 98); para Marina, foram os cartões postais do Rio de Janeiro

TUDO MUITO CILCO

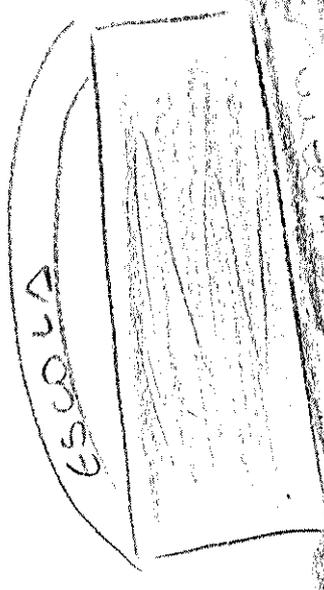


Cidade plana

muito área verde / habitantes

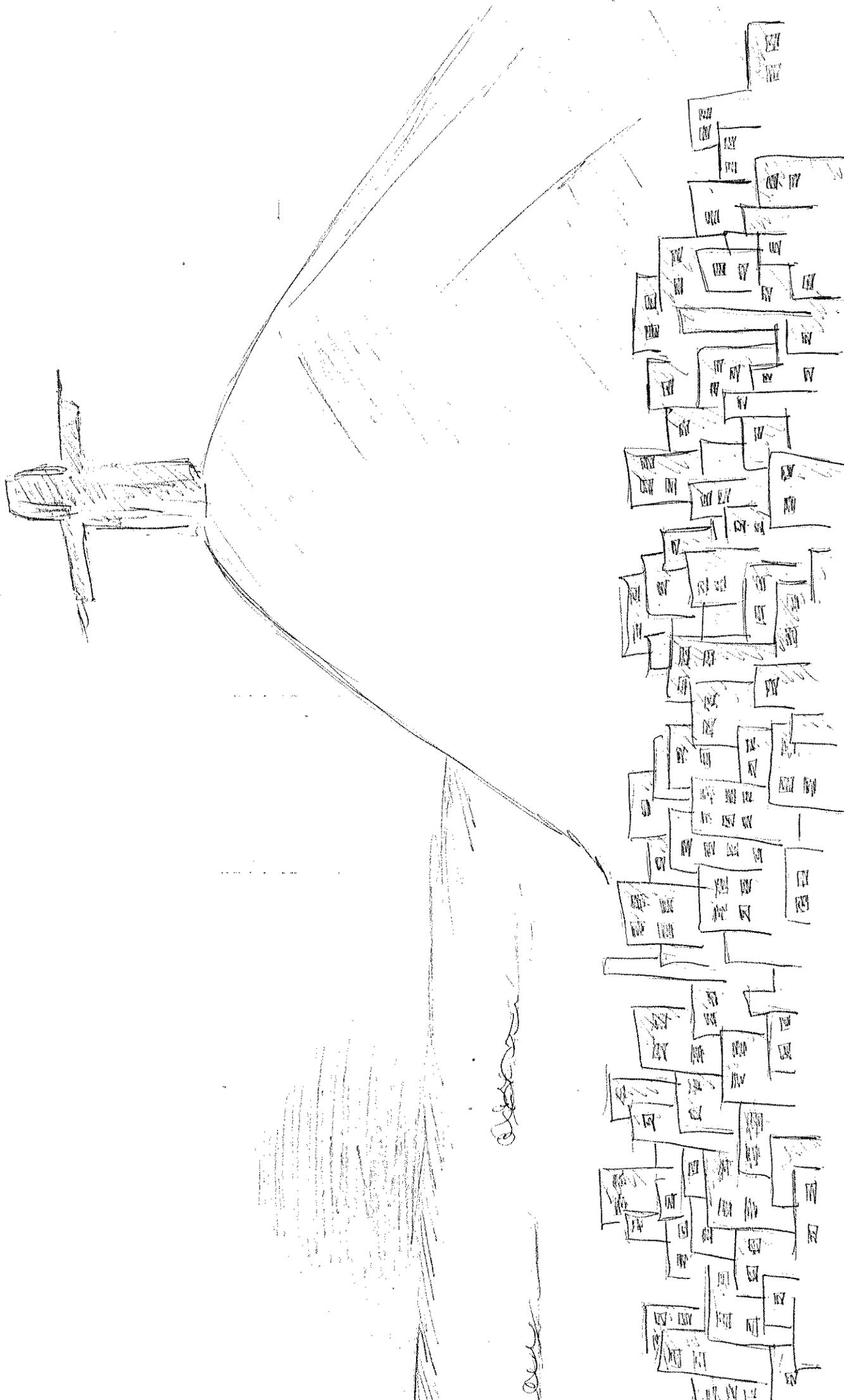


muito verde



PERSONAS ESTUDANDO NA ESCOLA

NOITE ESCURAS, POUCOS LUGARES  
P/ SAIR



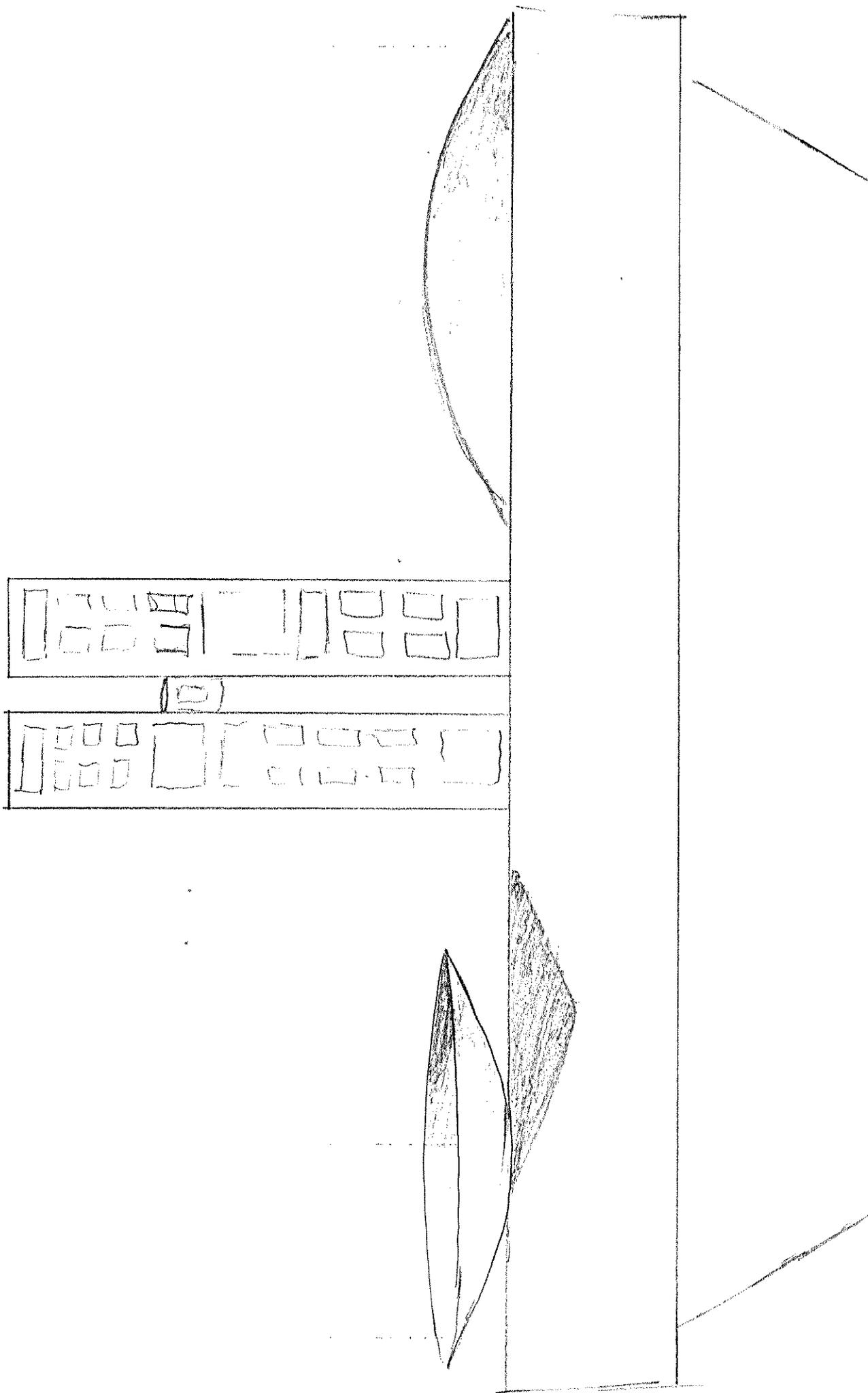
(página 99); para Francisco, foi a foto de satélite do Distrito Federal (página 101); para Tiago, foram fotos e imagens de tevê (página 102); para Rodrigo, foi o conhecimento de morador de São Paulo (página 103); para Eduardo, foi o atlas geográfico (página 104).

Muitas vezes as fontes deste conhecimento - desta imagem - são múltiplas.

Quando as informações não são acompanhadas ou adquiridas por imagens do lugar, o desenho da cidade se apresenta mais "conceitualmente". Por exemplo, o conceito de cidade organizada para o aluno Fernando é vinculado ao plano ortogonal, por isso a "sua" Brasília, por ser uma cidade planejada, tem esse traçado de ruas (página 105). Já a aluna Moara, que tem o mesmo conceito de cidade organizada, destaca dessa "organização geral envolvente" os elementos cuja imagem lhes são conhecidas (página 106). Quando a informação é somente, ou principalmente, imagética, a imagem da cidade tende a ser o conjunto dessas imagens, muitas vezes soltas no vazio. Esse é o caso da aluna Lígia, com relação à Brasília (página 107).



FIGURE 28



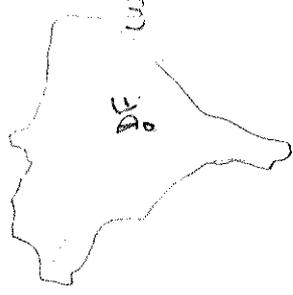
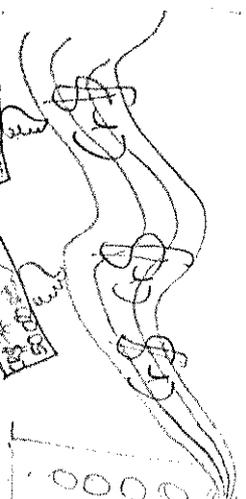


Rio tie

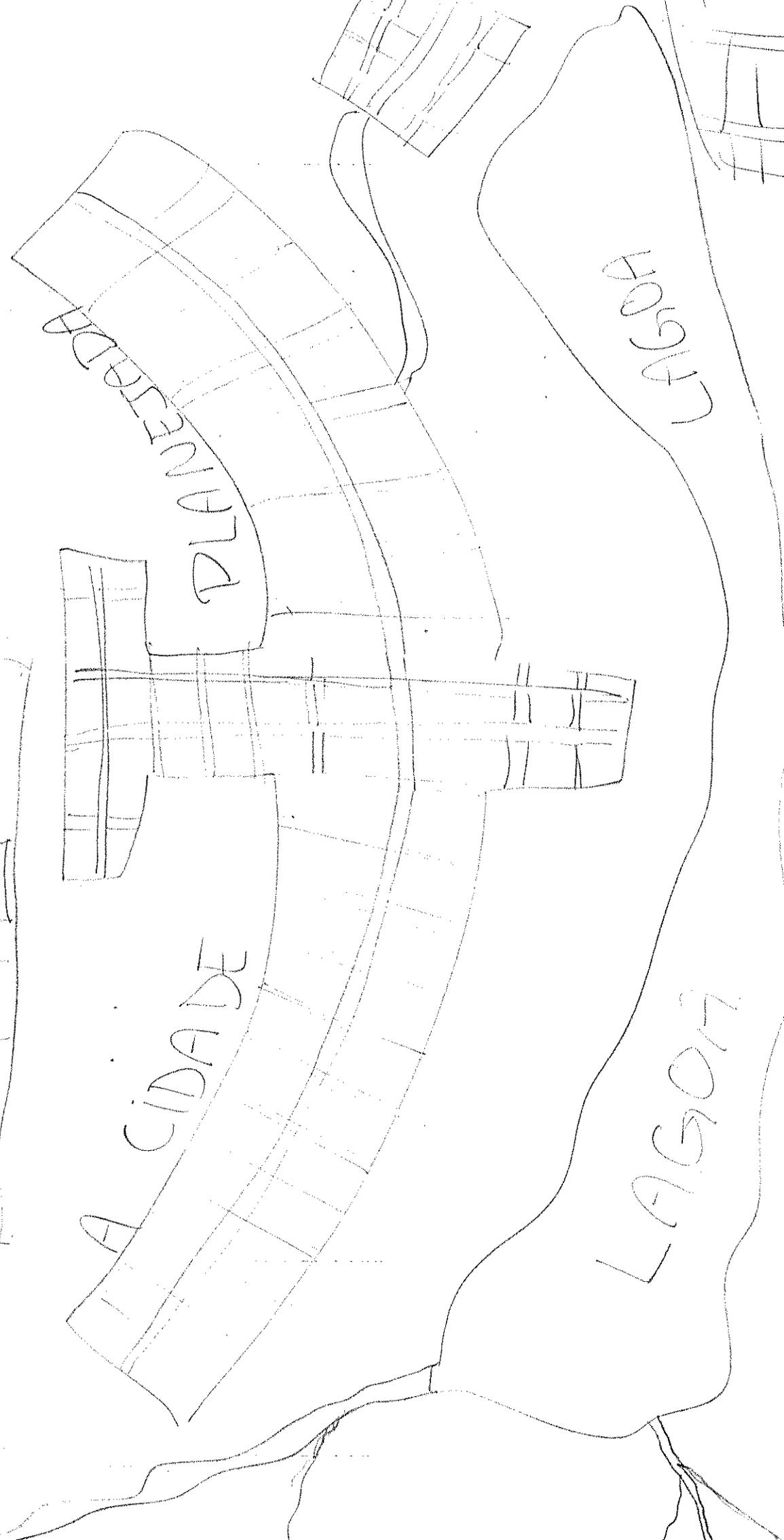
CASA DA DINDA

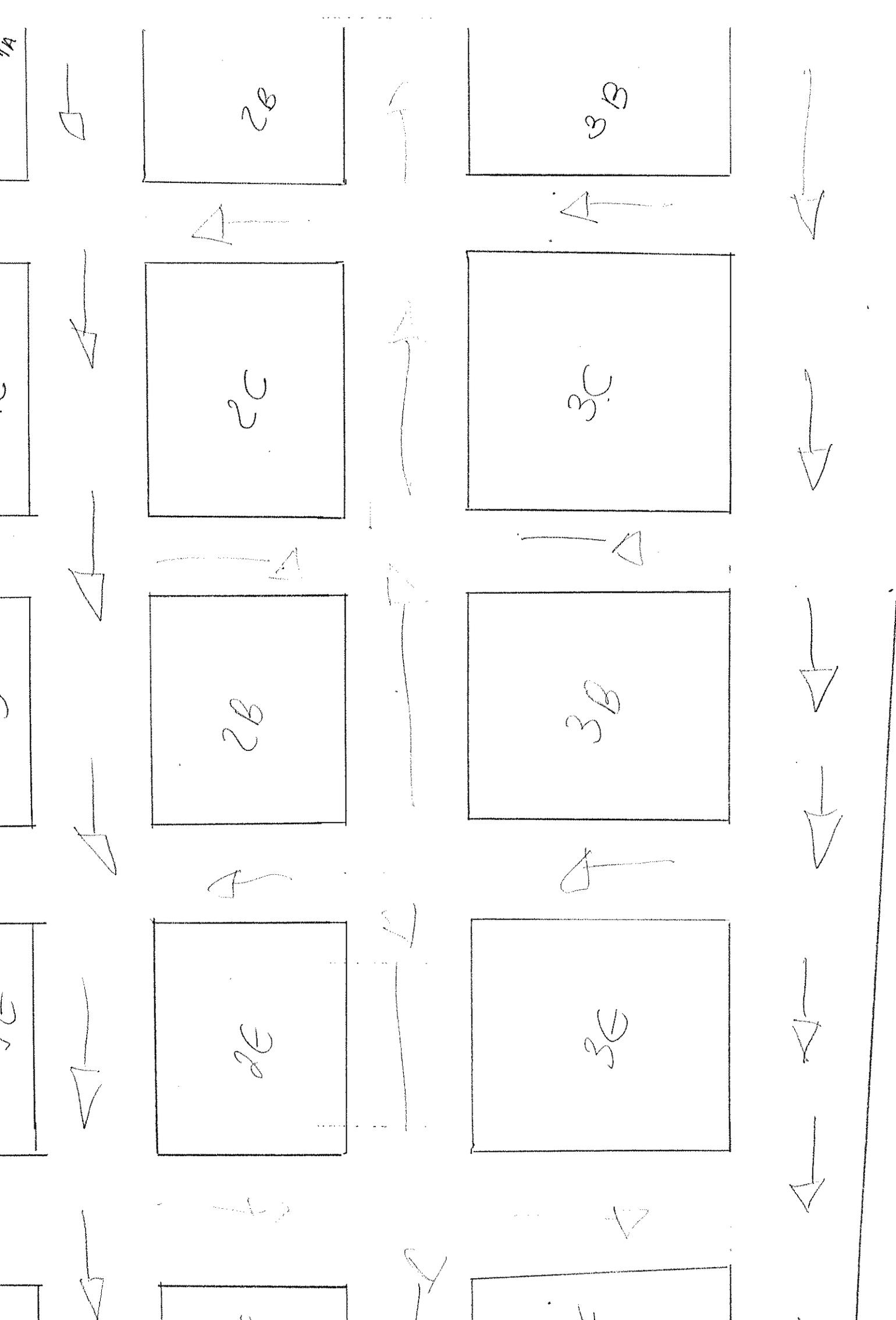
MAR

AMIGOS

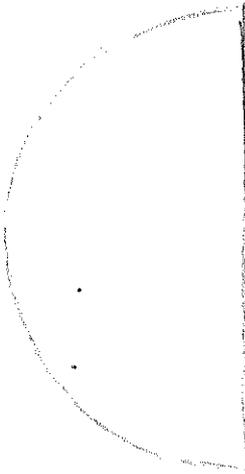
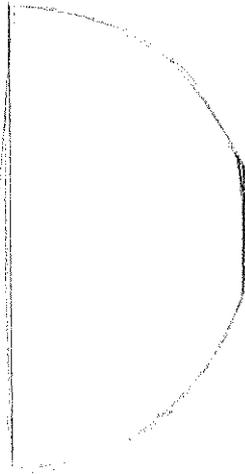


N  
L(E)  
S









## B. A FORMA DE DESENHAR

Após a realização do pré-teste participei de um *work-shop*, no qual apresentei minhas preocupações e perspectivas de pesquisa, bem como os desenhos já feitos. Esse *work-shop* ocorreu em maio de 1993 e nele foram levantadas questões que muito me auxiliaram na continuidade desta dissertação.

Foi-me colocado, nesta ocasião, a possibilidade de haver uma forma típica da televisão apresentar as partes de um lugar, principalmente seus ícones principais: a visão frontal.

Segundo Massironi "o plano de visão, e conseqüentemente o modo dos objetos se disporem numa apresentação gráfica, só pode ser de dois tipos:

a) frontal - quando os planos representados encontram perpendicularmente o eixo ótico;

b) inclinado - quando esses planos aparecem inclinados ou paralelos em relação a esse eixo" (1982 ,p.33).

Essa forma frontal de representar, de fotografar ou de filmar um objeto, monumento, etc, merece algumas considerações, tanto no que se refere à sua utilização pela televisão quanto por sua presença maciça nos desenhos.

Os elementos de uma cidade são apresentados em vários ângulos na televisão. No entanto, quando se quer salientar algum desses locais ou estruturas, estes são focalizados, em sua grande maioria, frontalmente.

Segundo o meu ponto de vista isso se deve a três fatores, certamente questionáveis. O primeiro deles é vinculado à natureza do meio audio-visual. Este tem, como uma de suas características básicas, a busca de um grande impacto emocional. Babin chega a dizer que "é pelo enfoque emocional que vamos determinar a lógica do filme" (1989, p.109). O envolvimento afetivo é maior quando o repórter ou personagem está de frente para o telespectador; é como se falasse para ele. Suponho que a apresentação frontal de uma determinada construção ou monumento dê a sensação de se estar diante dele, no local onde

se passa a cena ou reportagem, levando conseqüentemente à um maior impacto emocional, à medida que envolve mais diretamente o telespectador na ação televisada.

Um segundo fator se deve à necessidade da televisão focalizar apenas o essencial a ser mostrado, já que a baixa definição de sua imagem impede a transmissão de muitos detalhes de uma só vez. Isto, conjugado à necessidade de rápida identificação da informação, leva à focalização direta daquilo que caracteriza o local, sem mudanças significativas nos ângulos de filmagem. Essa busca de apresentar rapidamente, e para todos os grupos sociais, aquilo que caracteriza um determinado local onde se passa uma cena ou fato, leva a ângulos de tomadas que possam fazê-lo da maneira mais satisfatória. A frontalidade da imagem é, portanto, ligada ao sentido do lugar. Por isso estádios de futebol são mostrados, inicialmente, em tomadas aéreas, assim também ruas e rios, mais facilmente reconhecidos quando assim vistos. Relacionando isto com as necessidades do homem moderno Almeida afirma que "as formas em aparição frontal, mais carregadas de informação, de mais fácil identificação - aquelas que a memória antecipa sua completude com maior grau de certeza - são as que hoje caracterizam a produção cultural de imagens, do cinema, da televisão, da pintura para o consumo massificado, de pobres, médios e ricos, para uma inteligência formada por uma memória visual cíclica, que deseja sempre o mesmo, porém velozmente reciclado - a novidade - para que o tédio não se instaure em suas vidas esvaziadas pela aceleração do tempo na sociedade moderna". (1994b, p.13)

Aparecendo como mediador dos dois outros fatores existe a pretensão histórica da televisão de ser um meio de comunicação comprometido com a verdade e a realidade dos fatos e ambientes. Peixoto (1989), ao falar das fotografias de Walker Evans e Berenice Abbott nos Estados Unidos, diz que elas "buscam captar pessoas, coisas e lugares constitutivos da realidade e do espírito do país: 'tal como são'. Esse respeito quase reverente pelo objeto é que os leva a favorecer frontalidade, simetria e hierarquia dos elementos nas imagens" (p.21). Acredito que a televisão segue o mesmo caminho destes fotógrafos.

Ao observar os desenhos salta aos olhos a imensa predominância do plano frontal. Os alunos desenharam os elementos urbanos sob o ponto de vista mais comumente visto? Se

assim for eles o retiraram das imagens televisadas, em sua maioria? Posso intuir isso pois, se por um lado, o ângulo com que fizeram os ícones urbanos foi, quase sempre, o mesmo: frontal; por outro, os alunos que conhecem estes locais o fizeram em ângulos dificilmente conseguidos em observações comuns, com os pés no chão das calçadas, ou mesmo debruçados sobre janelas e sacadas. Estádios de futebol (páginas 111 e 112), rios (página 113) e ruas (página 114) demonstram isso. Só a imaginação ou as câmeras, quiçá as duas concomitantemente, nos colocam em tais pontos de vista.

É preciso, no entanto, fazer uma relativização neste momento. Esta forma de representar, o plano frontal, é certamente a maneira mais fácil de se desenhar - e muitos alunos chegaram a expor a sua dificuldade ou pouca possibilidade para o desenho. Ela, a projeção frontal, elimina a necessidade de se fazer vários lados do mesmo objeto, o que seria inevitável numa representação por plano inclinado.

Mas, devido as outras evidências já citadas, é possível vislumbrar a influência televisiva - lembrando que a tevê se apropria das conquistas e novidades da fotografia e do cinema - nas representações feitas pelos alunos. Acredito, a partir disso, poder afirmar a fundamental participação deste *media* na formação da imagem das cidades nos dias atuais.

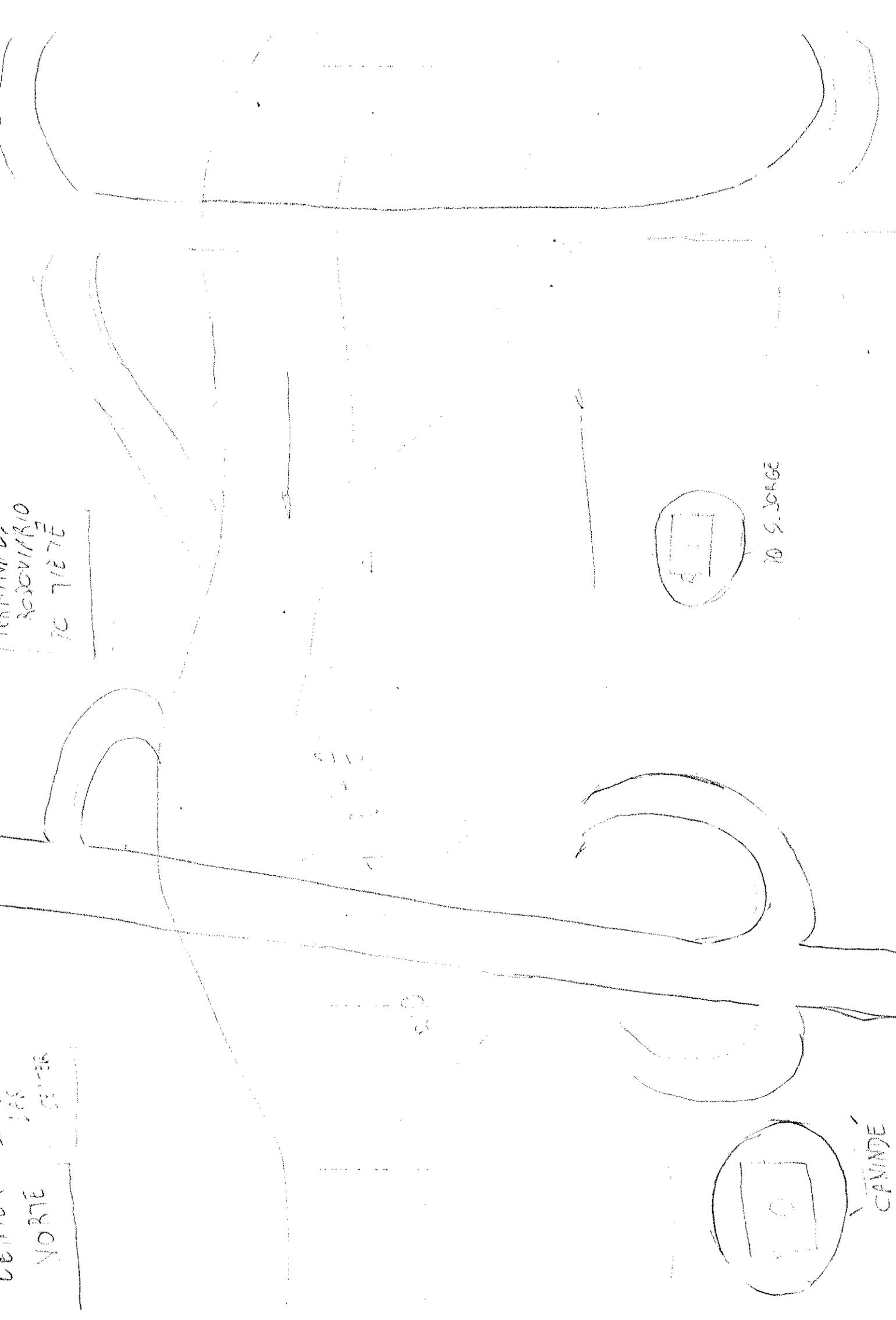


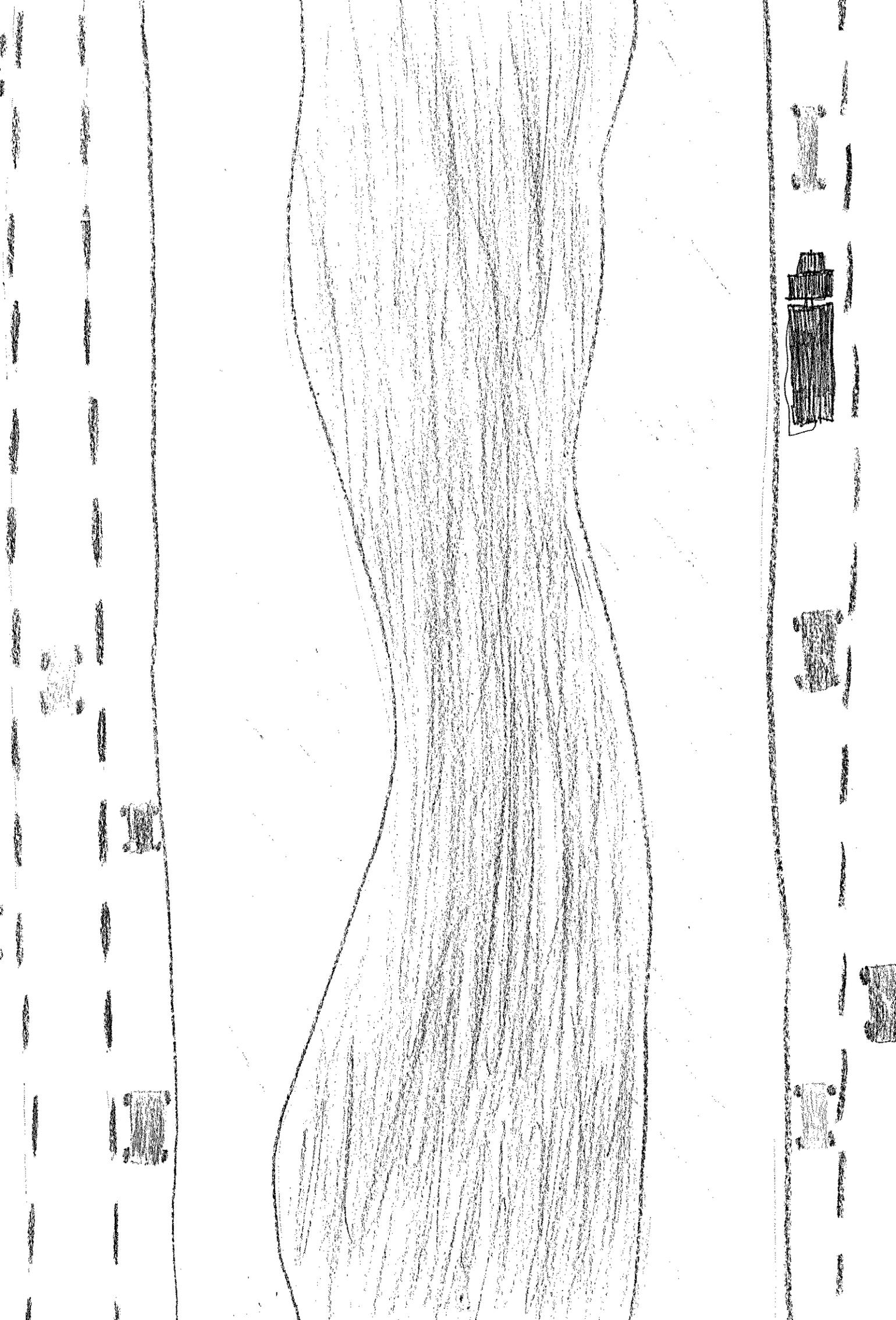
TRINIDAD  
RECONQUIBIO  
70 7127E

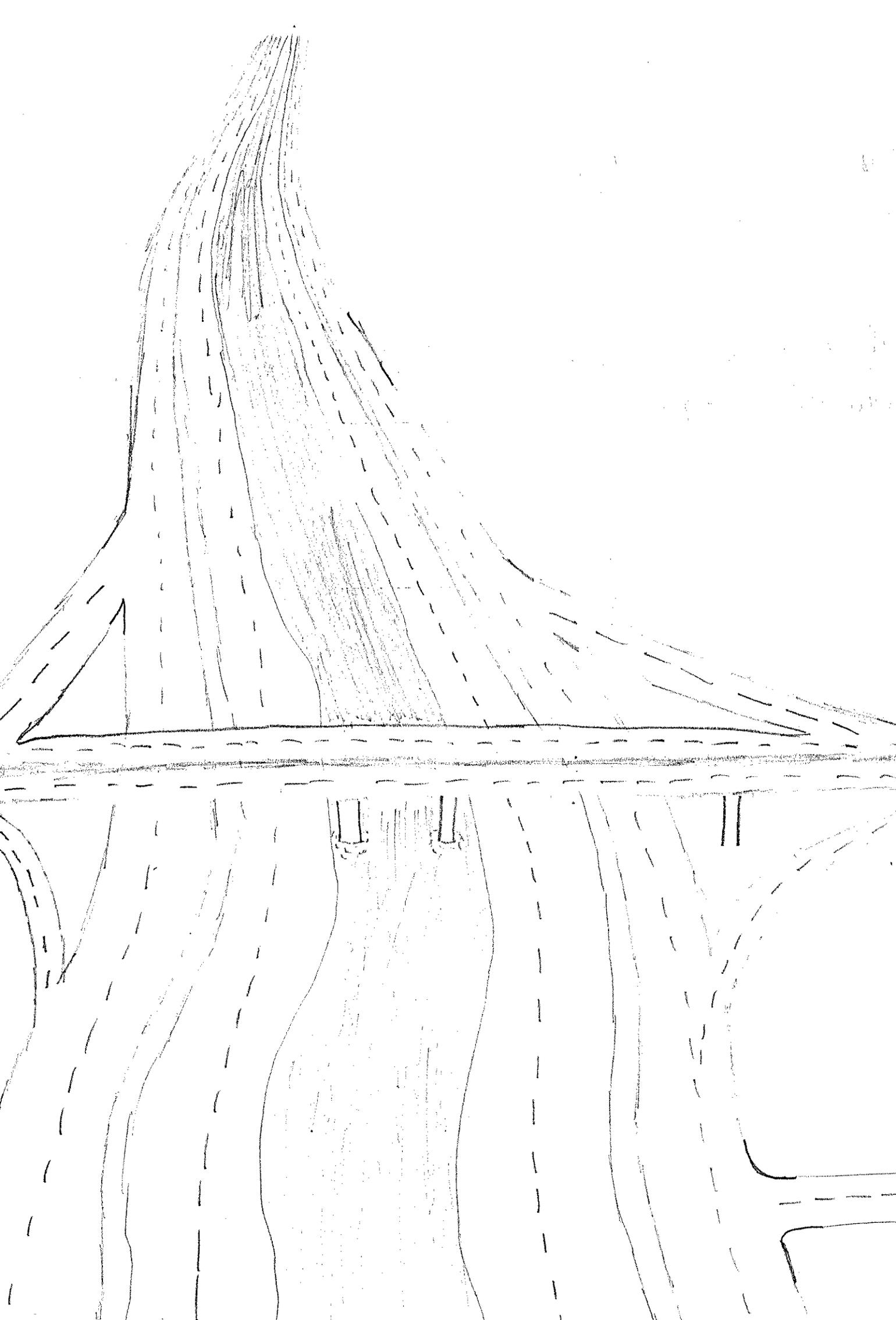
LEONARDO  
LAS  
CER  
NORTE

70 S. JORGE

CAVIANDE







## C. A CIDADE AOS PEDAÇOS

Lynch vai afirmar que, nas representações, nas imagens mentais das cidades, há quase sempre um elemento integrador. Este podendo ser uma linha circundante balisadora dos demais elementos, uma ou várias linha(s) em movimento ao longo das quais se dispõem o restante, um modelo básico inicial que se repete, um conjunto de regiões adjacentes ou um elemento inicial com o qual o restante se relaciona (1982, p.98-9).

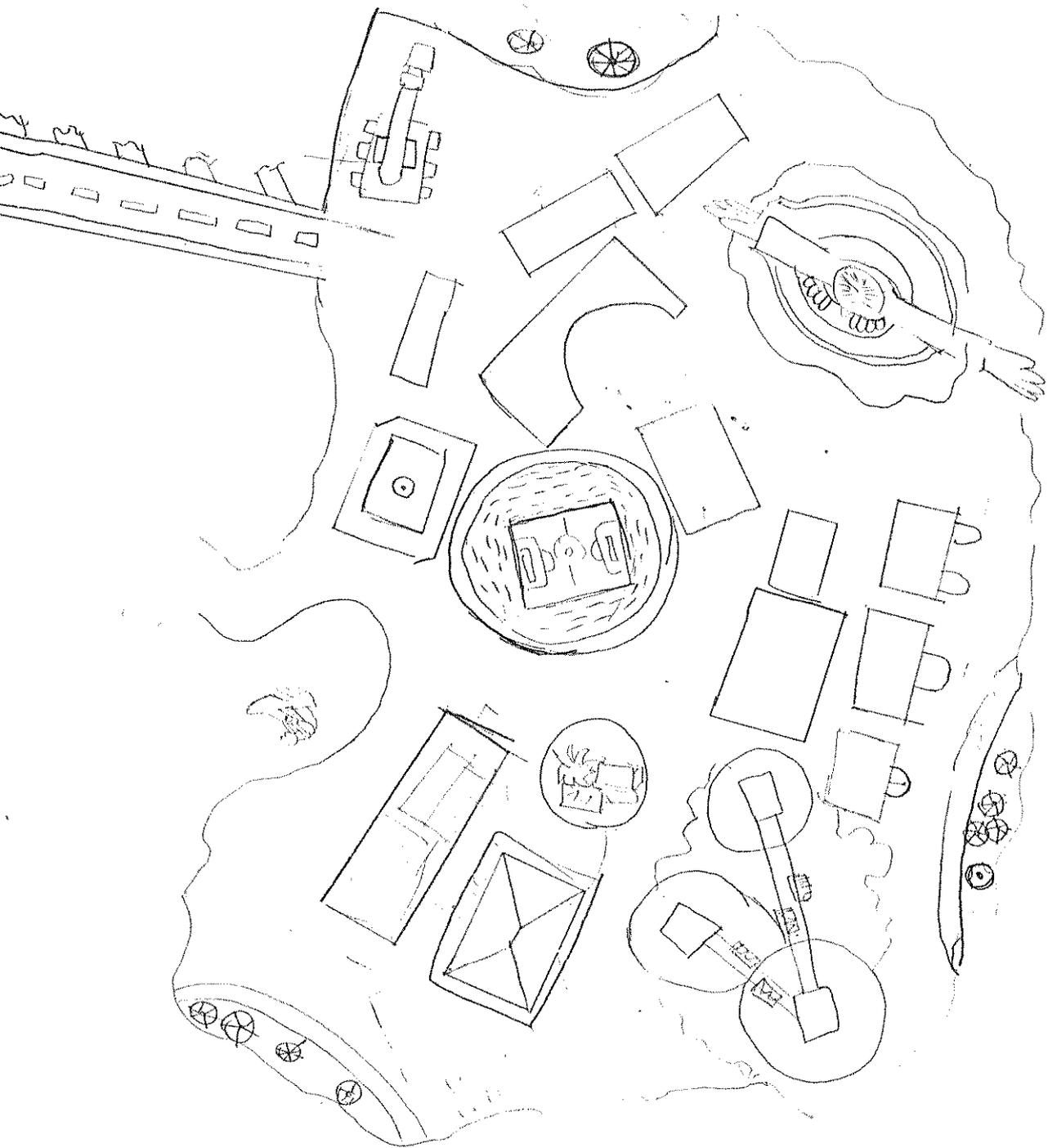
É possível identificar nos desenhos esses elementos integradores, mas somente naqueles que fizeram mapas ou pelo menos se utilizaram da projeção euclidiana, típica das representações cartográficas, ou seja, o foco localizado no infinito sobre o lugar. Os desenhos nas páginas 116 e 117 apresentam essa característica.

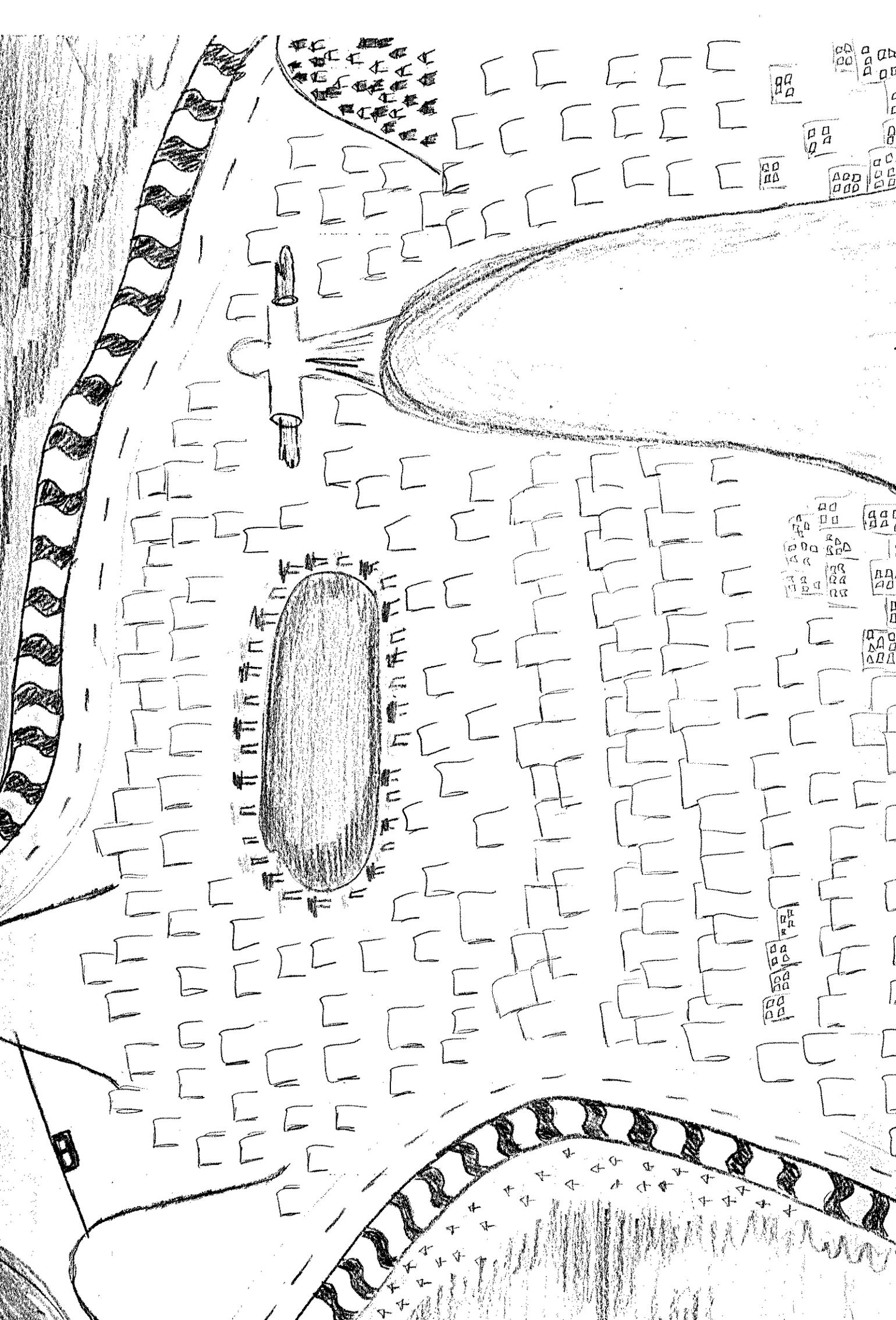
A simplicidade da forma torna mais fácil a sua memorização e representação (idem, p.32 e 118). A famosa forma de avião de Brasília facilitou certamente a presença da linha circundante balisando a localização dos outros elementos. Apesar disso muitos elementos foram colocados em posições muito distantes da sua localização real na cidade (páginas 118 e 119). Nestes casos acredito que as diversas fontes informadoras da imagem não se conectaram de forma efetiva, mas apenas como elementos isolados de uma mesma realidade.

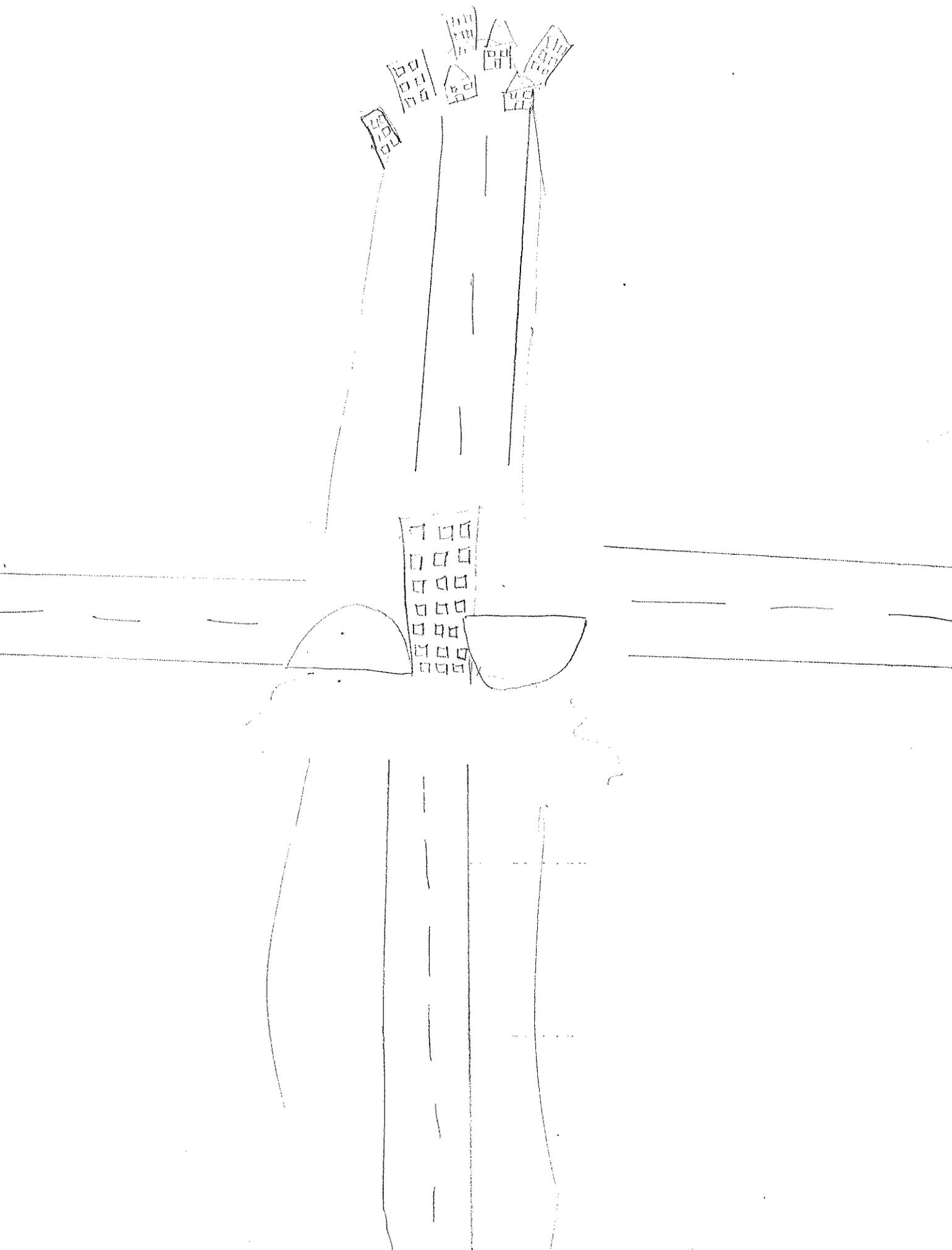
Mas a maior parte dos desenhos - praticamente 80% deles - não apresenta nenhum elemento integrador. Muito pelo contrário, a cidade é apresentada aos pedaços, um monte de elementos e formas soltos no espaço da folha (páginas 120 a 122), chegando alguns a colocar divisões claras entre esses vários pedaços (páginas 123 a 125).

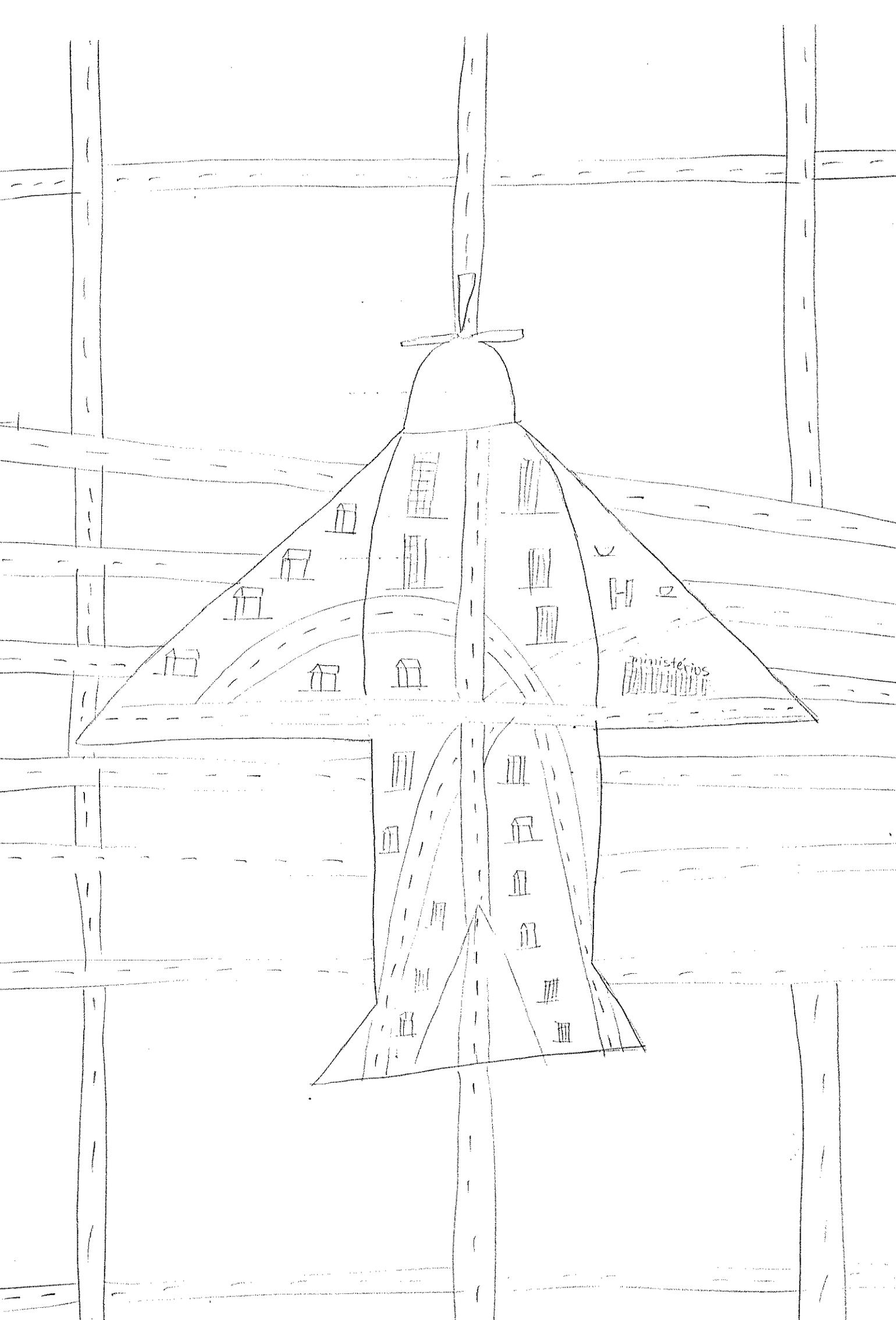
Muitos chegaram a reduzir a cidade a apenas um único elemento, ou melhor, ícone. O Congresso Nacional (página 126), em Brasília, o Cristo Redentor (página 127), o Pão de Açúcar (página 128) ou a praia (página 129), no Rio de Janeiro, e a Avenida Paulista (página 130), em São Paulo, exemplificam esse fato.

A percepção e a memória da cidade se dão, pois, aos fragmentos. Tendo uma inferência a partir disto: os elementos integradores nas imagens mentais antes se faziam muito presentes porque se ligavam ao uso da cidade, ou seja, para que se pudesse ir e vir,

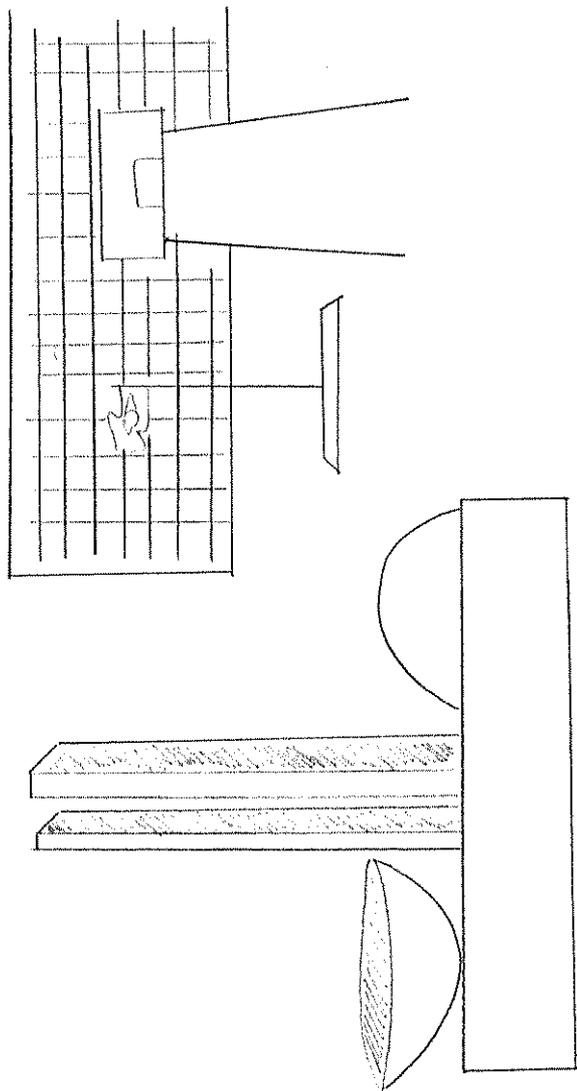
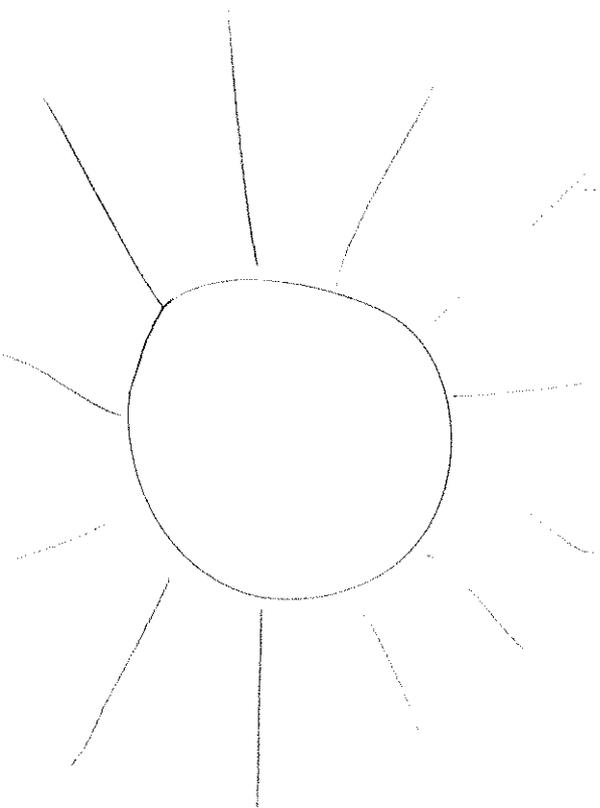




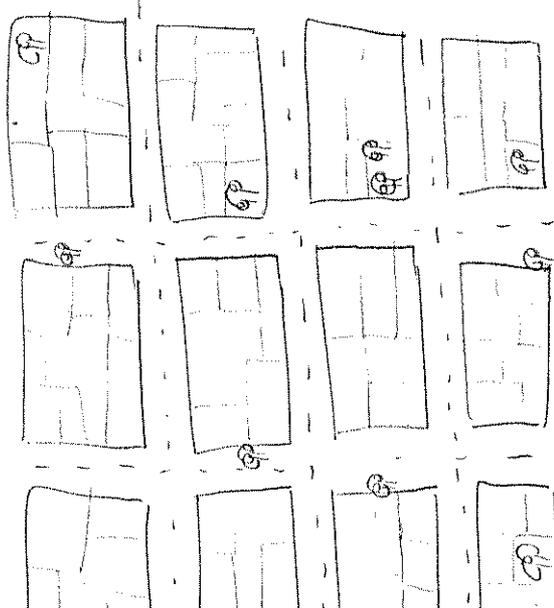




ministerios

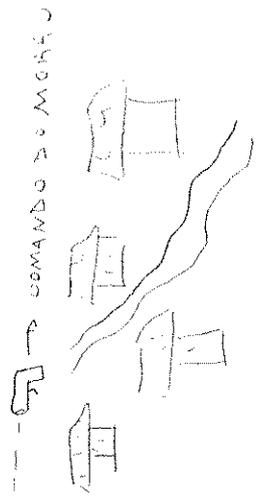


SEDE DO PODER CENTRAL

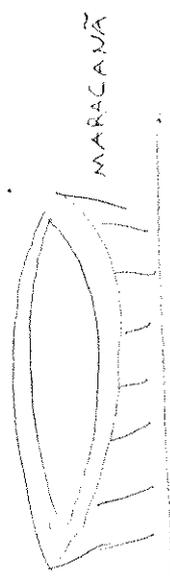




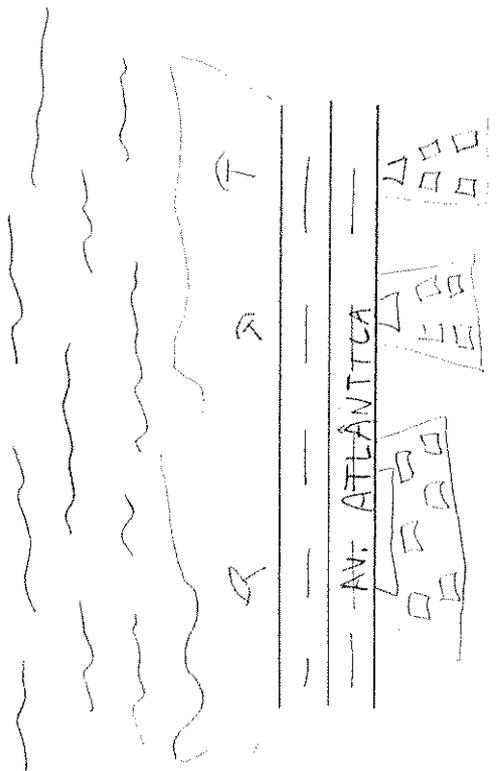
MORRO



COMANDO DO MCHÉU



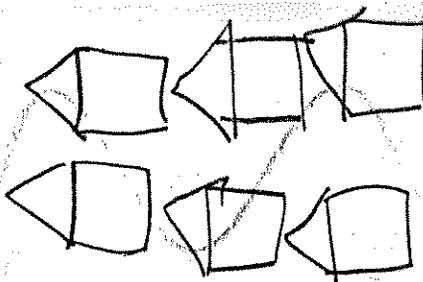
MARCANA



AV. ATLÂNTICA



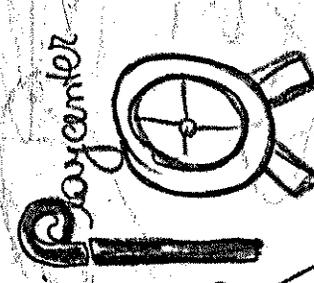
BARRA



FUNDA

IBIRAPUERA

SUMARE  
CAPA

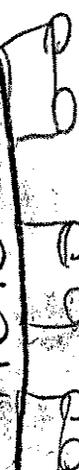


Paycenter

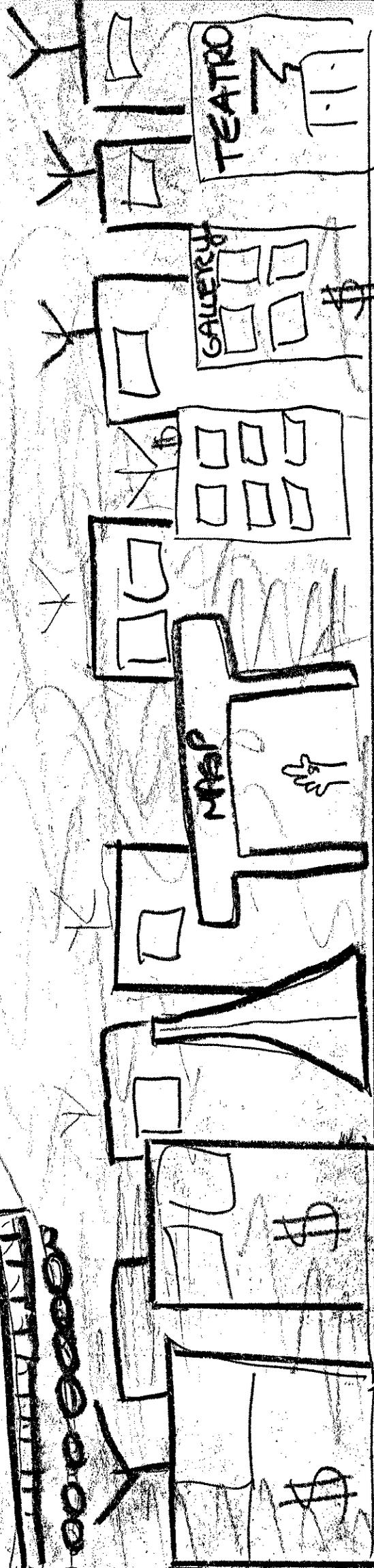
FABRICA

FABRICA

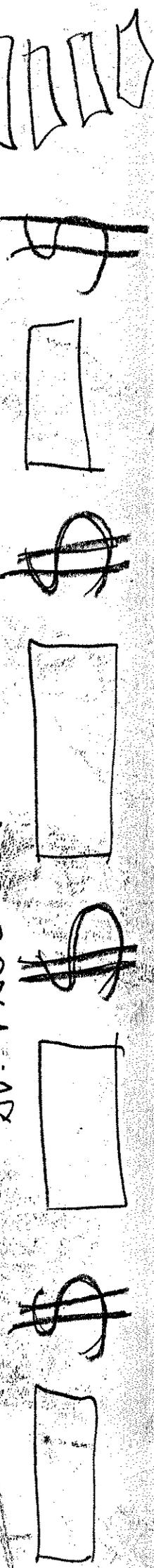
TIETE

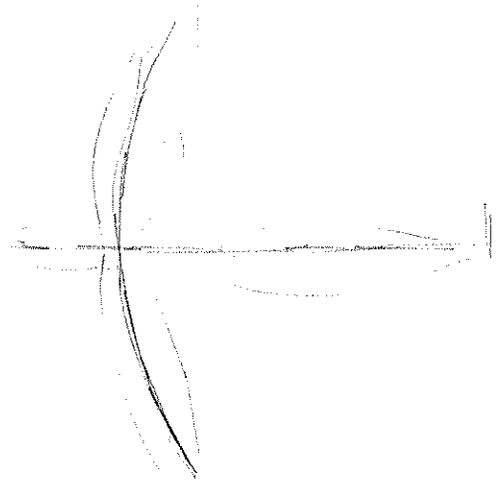
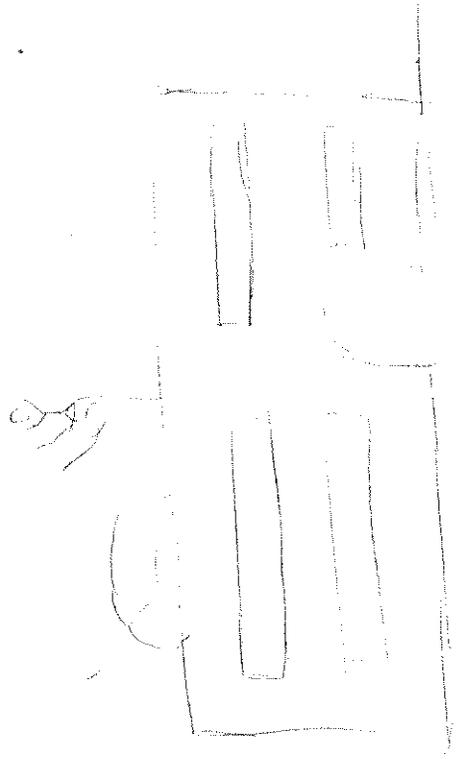


UNIVERSIDADE

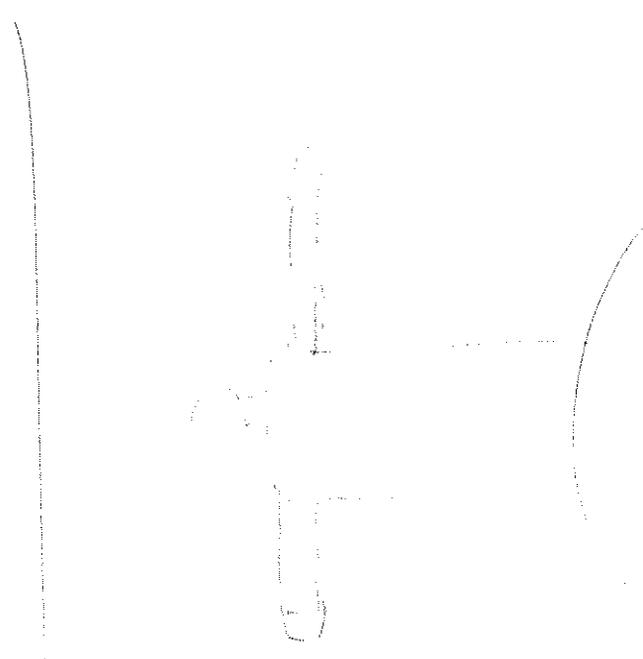
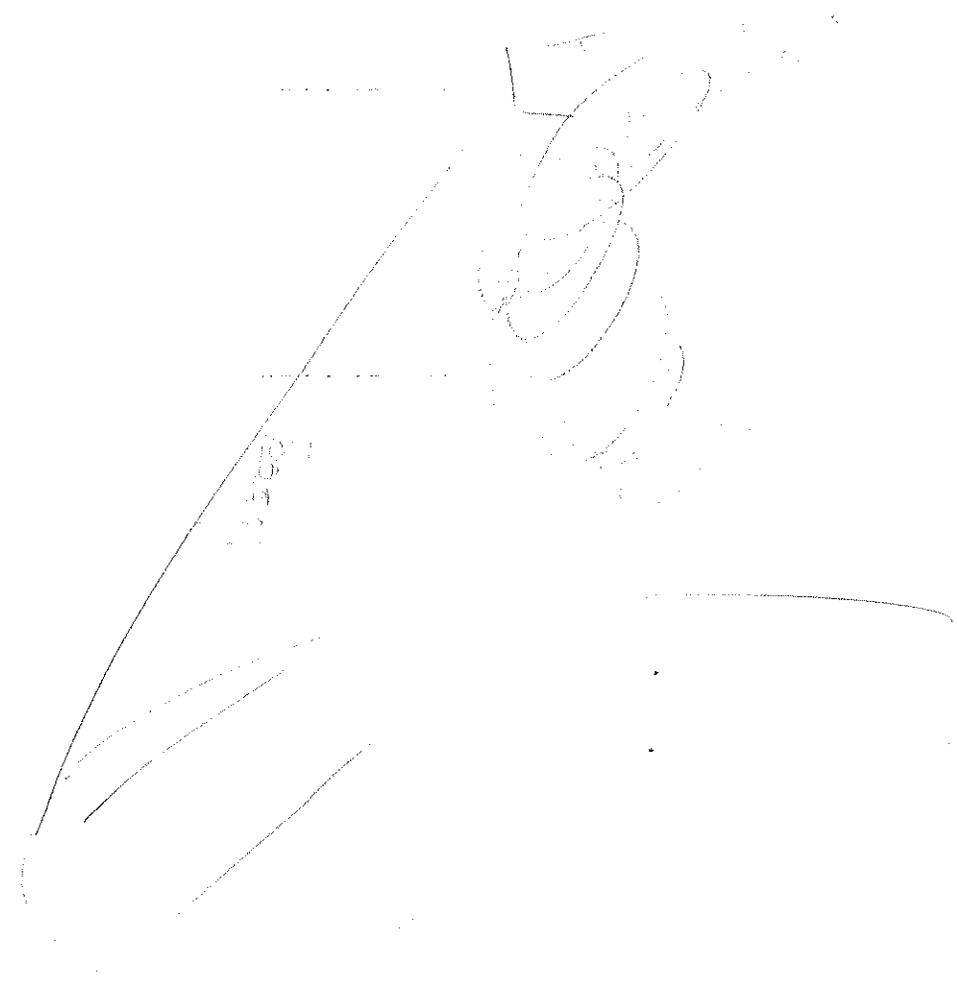


AV. PAULISTA

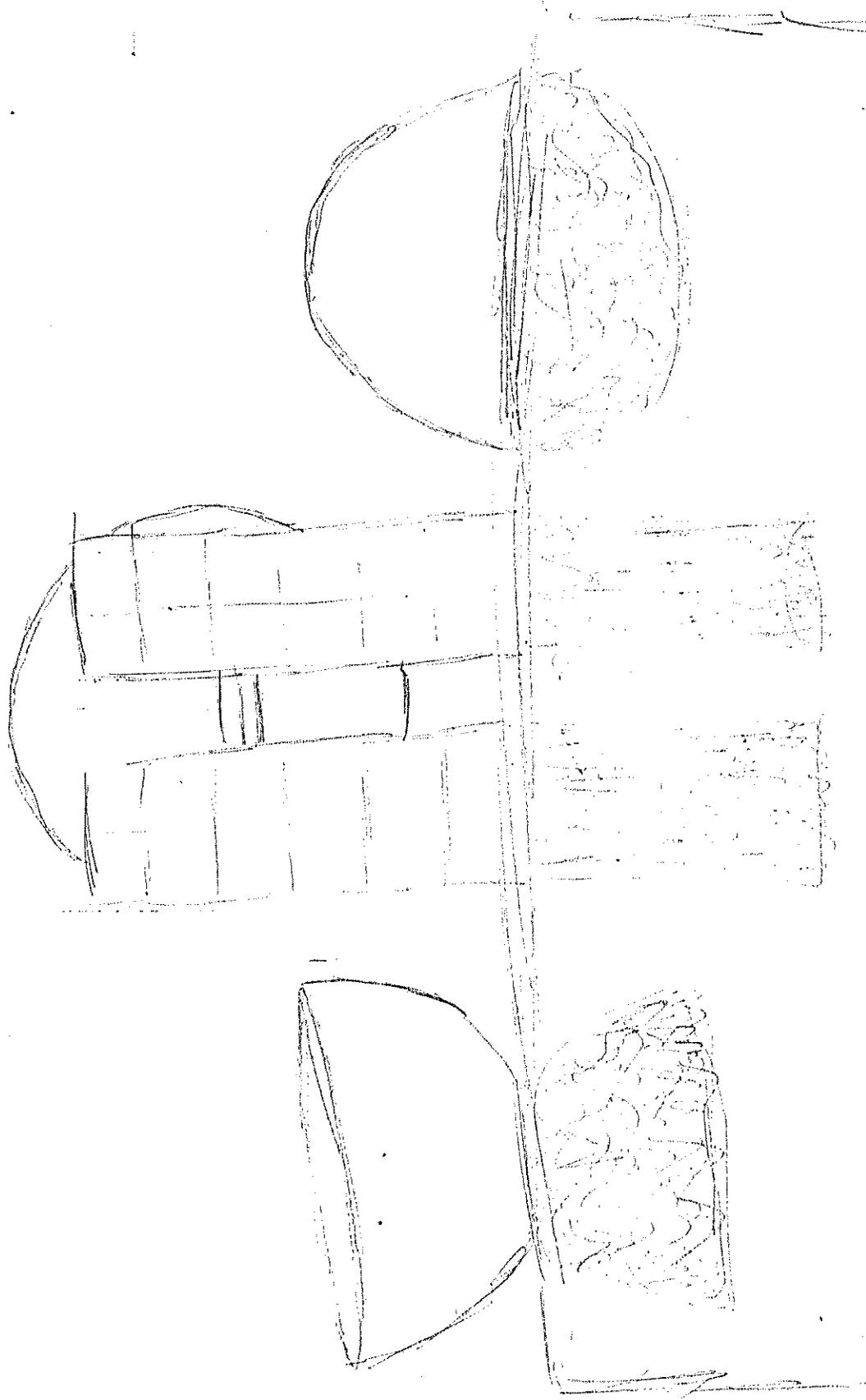


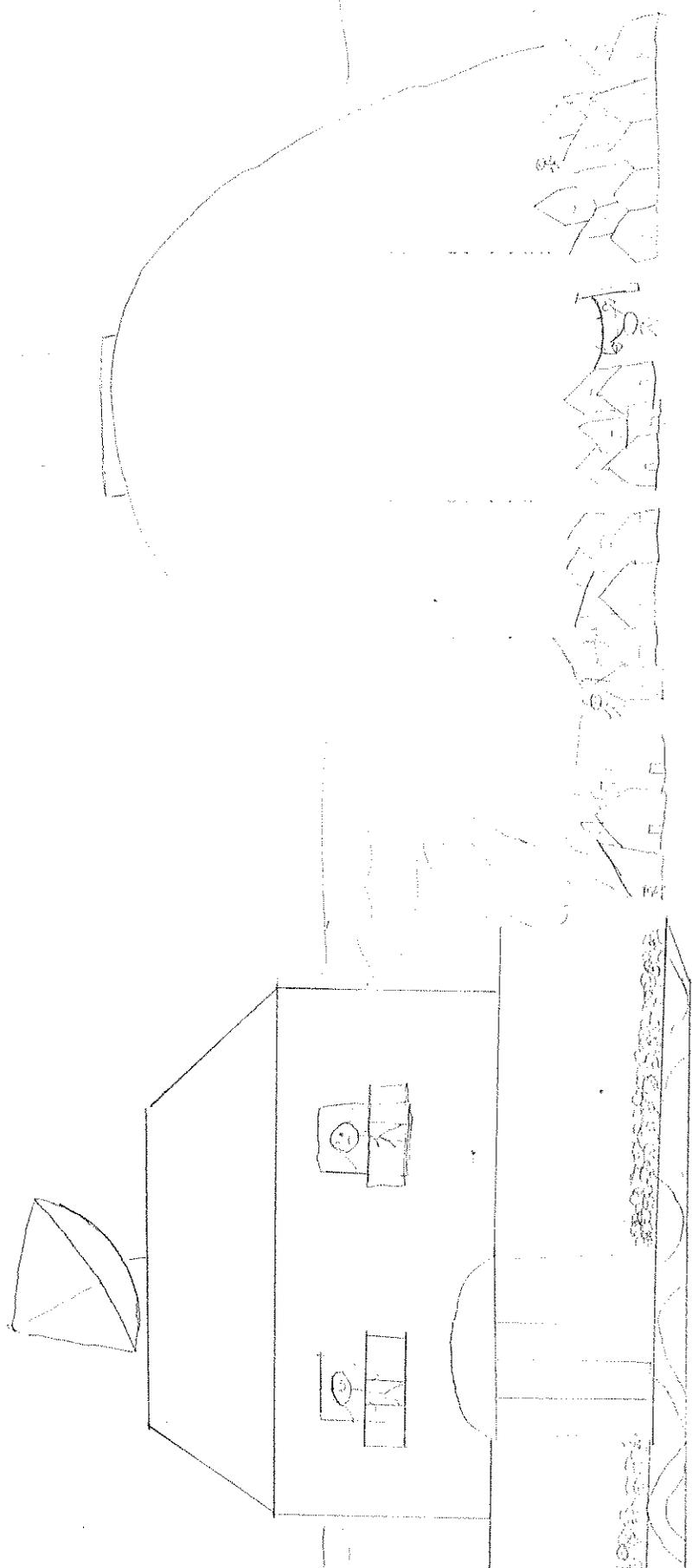


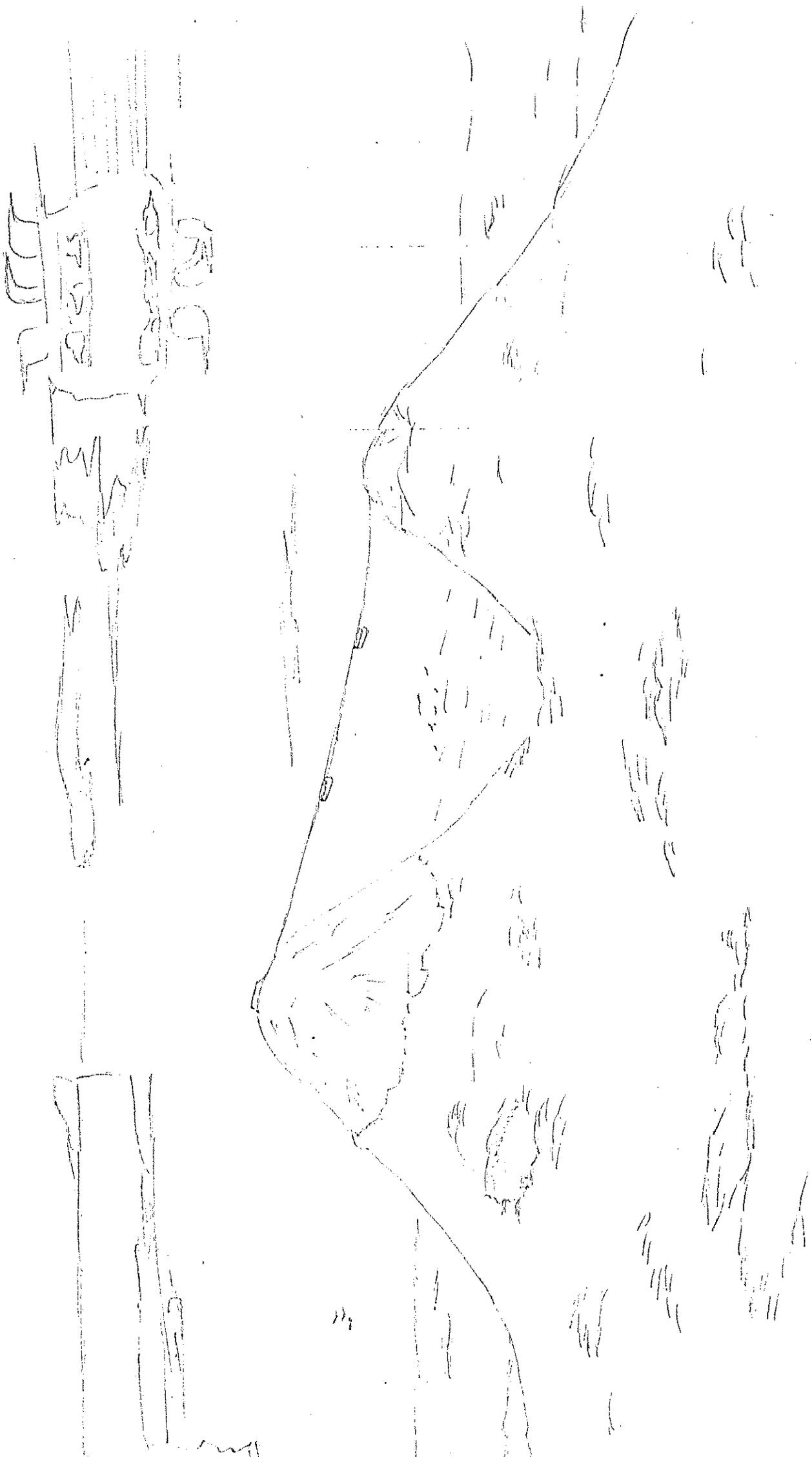
Projeto  
de J. K. (Relomba)

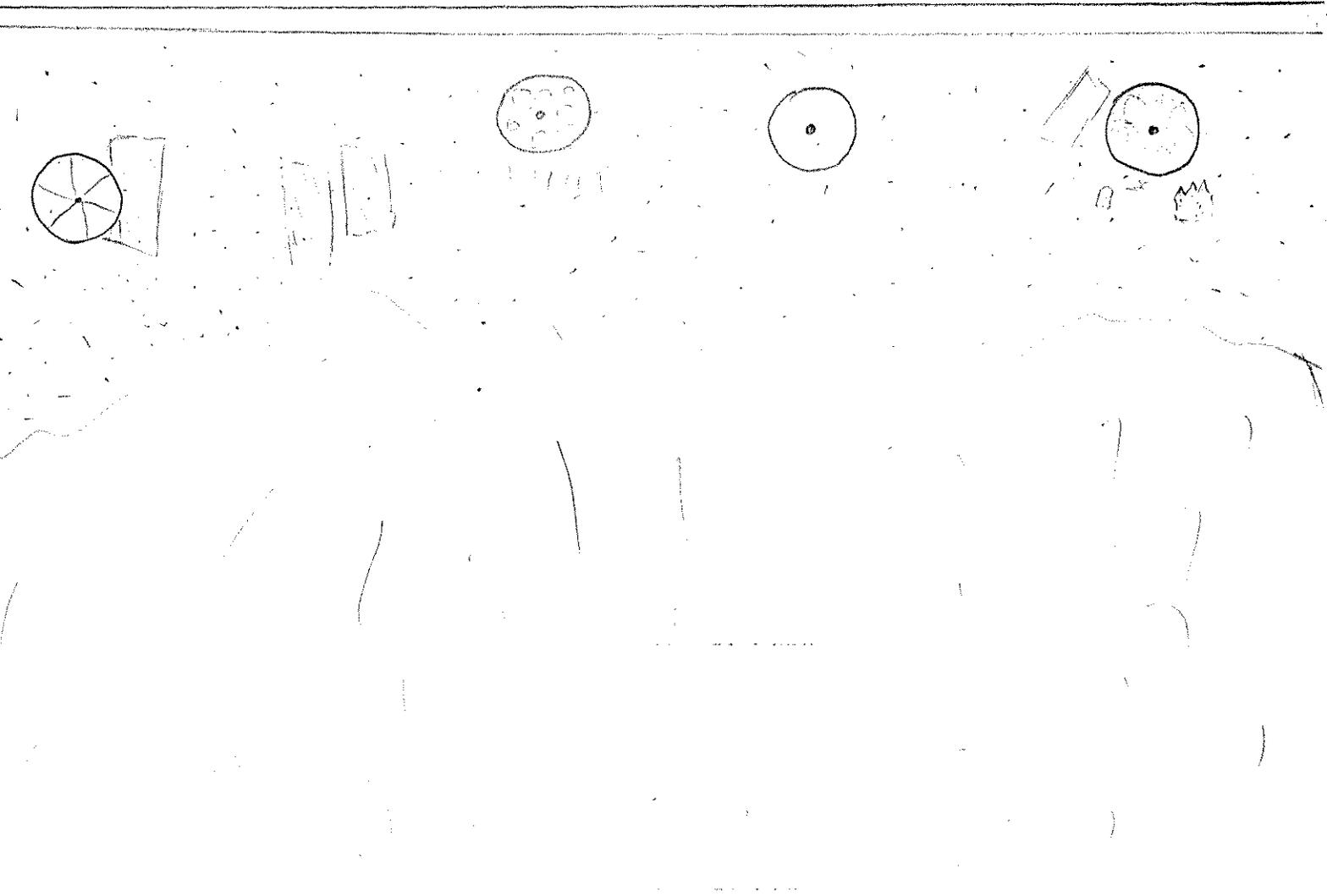
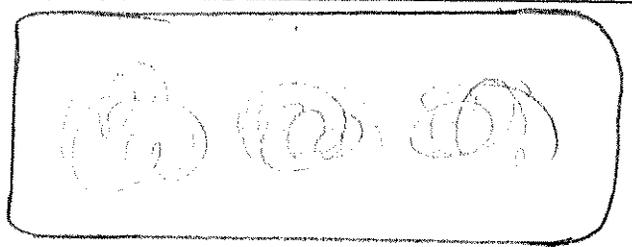
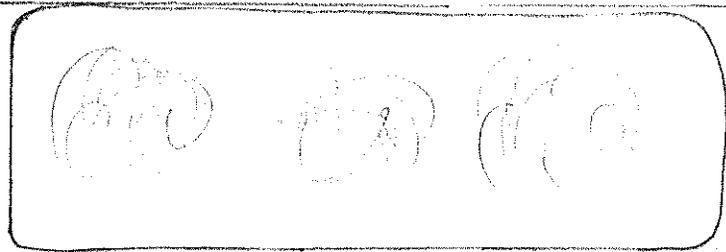


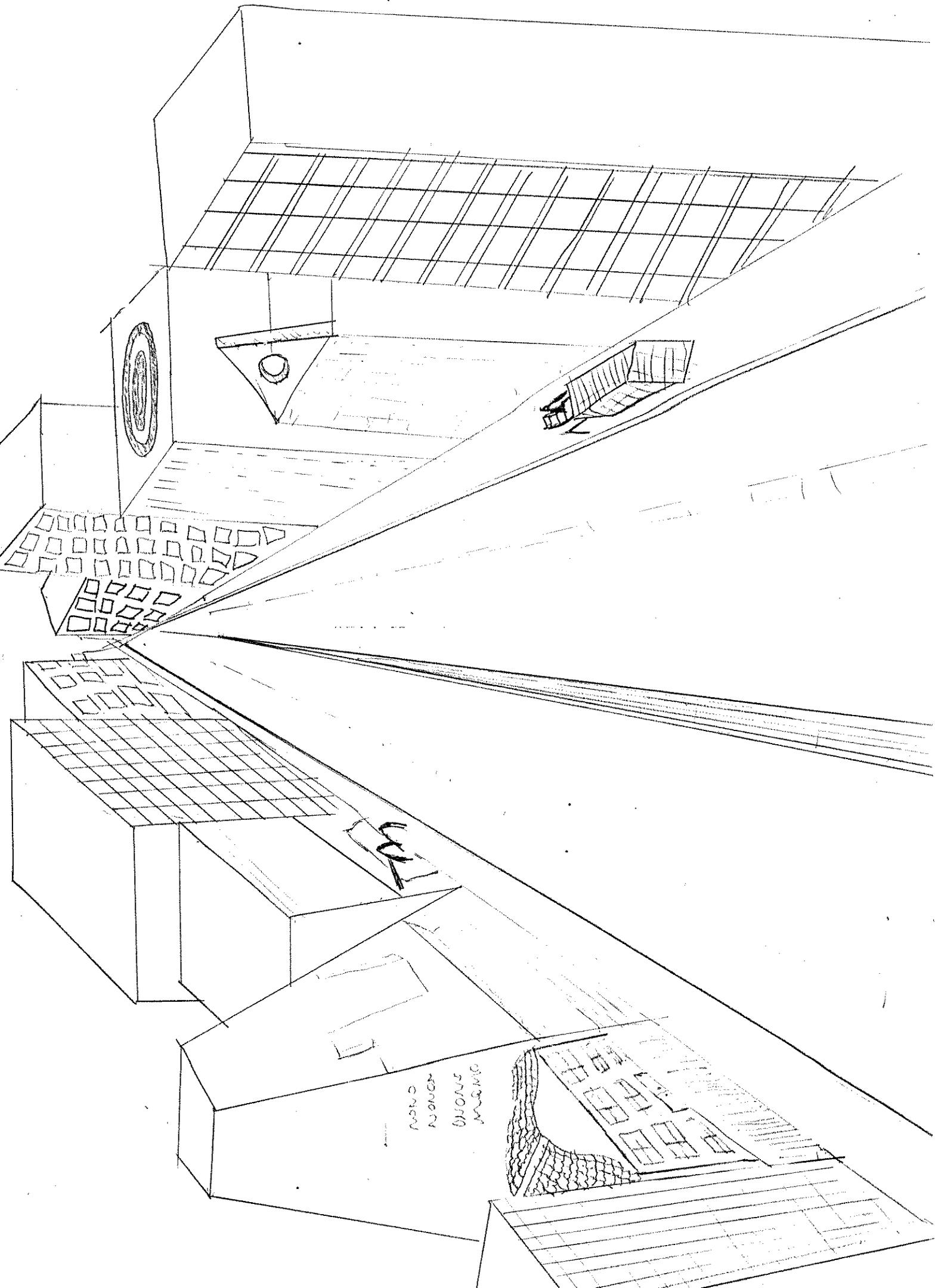












ASNO  
ASOCH  
DJONG  
MOMO

estabelecer percursos possíveis ou expansões imaginárias da malha urbana, interligavam-se os elementos da cidade. Os sentidos e significados de cada elemento urbano, de cada parte da cidade, permaneciam abertos - permitindo novas combinações segundo outros usos - e se relacionavam com o elemento integrador utilizado por cada pessoa na constituição da sua cidade.

À medida em que o espaço urbano é apropriado com fins de consumo os elementos integradores se tornam desnecessários. Cada pedaço, cada elemento, consumido não se relaciona com os demais, mas apenas com o prazer - visual ou não - daqueles que o consomem. E eles são consumidos em separado...

Apareceram alguns elementos integradores ligados ao imaginário da cidade, mas desvinculados da preocupação de amarração espacial. Os melhores exemplos disso foram dados pelos alunos Eduardo (página 132), com seu vórtice central retirado da novela "Deus nos acuda", e Carolina (página 133), com sua poluição unindo os pedaços da sua São Paulo.



7 RODRIGUEZ

300  
OFF  
OFF  
OFF

MOSCÚ



FAVELA

LIVATO

CELOSSE

1 Poluica

Poluica

ENEA  
VERTICAL

800  
800  
800

MURADA

THE WAVES

TERROGA

JARDINS

USP

IGUATEMI

CITY BANK

CESD

PAULISTA

ZOOLOGICO

#### D. A PERDA DA CONTIGUIDADE ESPACIAL

Na imagem atual, registrada nos desenhos, os elementos permanecem soltos - muitas vezes isolados - apropriados um a um, sem relações entre eles. Não importa a sua posição no contexto urbano, seu sentido e significado é dado a priori: um lugar a ser distribuído para o consumo massificado.

Como foi dito anteriormente, os alunos não se utilizaram de um elemento integrador na construção dos seus desenhos. Suponho que isso se deve a dois motivos além da já exposta contraposição entre o uso e o consumo dos lugares.

Primeiro porque nem todas as imagens de cidades têm no espaço seu elemento básico. Lowenfeld e Brittain consideram dois tipos de expressão do mundo: *visual* e *háptica*. "O indivíduo dotado de mentalidade visual estabelece contato com seu meio, primariamente, através dos olhos e sente-se como espectador" (1970, p.279). E continuam, dizendo que esse tipo de pessoa "aborda as coisas pela sua aparência. Um fator importante na observação visual é a capacidade de ver, inicialmente, o todo, sem noção consciente dos detalhes. (...) Partindo do contorno geral, as impressões visuais parciais são integradas numa imagem global" (idem, p.281). Esse tipo de mentalidade guarda uma relação mais direta e objetiva com o ambiente observado, busca nele as relações de profundidade e perspectiva, "da aparente redução do tamanho dos objetos distantes" (ibidem, p.310). Tem, portanto, uma imagem mais "espacial" da cidade. É importante o vínculo com o percebido no mundo exterior.

"A pessoa com tendências hápticas, por outro lado, está primordialmente interessada em suas próprias sensações corporais e experiências subjetivas, que a afetam emocionalmente" (Lowenfeld e Brittain, 1970, p.279). Para estas pessoas "as dimensões e formas são determinadas pela sua importância para o indivíduo. Seu pensamento relaciona-se com os detalhes de significado emocional (...) Não há tentativa de traduzir essas sensações (...) numa imagem visual" (idem, p.286). A perspectiva e a profundidade são experiências não importantes (ibidem, p.312). Neste caso o espaço, a cidade objetiva e

externa à estes indivíduos não são parâmetros da sua representação. O elo de sentido e significado é interno e subjetivo, se liga mais às emoções experimentadas.

Segundo os mesmos autores citados acima "a maioria dos indivíduos está situada entre esses dois extremos" (Lowenfeld e Brittain, 1970, p.279).

A identificação das tendências individuais de cada aluno demandaria tempo e esforço maiores dos que os disponíveis por mim e extrapolariam os objetivos dessa dissertação, por isso não foi realizada. No entanto senti necessidade da explicitação destas duas tendências para que o leitor faça as relativizações pertinentes nas conclusões deste trabalho.

O segundo fator seria que, para aquelas imagens em que o espaço é fundamental, cada vez mais, não há a necessidade de se pensar o espaço urbano como uma sequência de lugares, um ao lado do outro. Seja por influência da velocidade ou dos meios de comunicação em massa, a contiguidade espacial cede à contiguidade temporal, um depois do outro, num mesmo lugar: a tela.

A alta velocidade com que se percorre as ruas define a lembrança de poucos detalhes entre a partida e a chegada. A percepção da cidade fica reduzida a pequenas partes, sem uma definição precisa (Virilio, 1990a, p.17 e 33-4). Isso pode ser observado no desenho da aluna Fernanda (página 136), cuja avó mora em São Paulo e representa o ponto final do trajeto que ela buscou representar no papel. Na entrevista essa aluna revelou que o museu que ali está é o do Ipiranga, mas que ela não se lembrava muito bem como ele era.

Mesmo colocando genericamente "grandes avenidas", "edifícios", "poluição", ela o fez por partes; pedaço por pedaço construiu aquilo que é a sua imagem da metrópole paulistana. Esse tipo de construção do desenho, em que o espaço entre os elementos urbanos se faz desnecessário, é muito mais típico daqueles alunos que se apropriaram de uma cidade via *media*. No entanto, não é este o caso desta aluna. O estilhaçamento de sua cidade se dá, acredito eu, com certa influência da velocidade com que percorre as ruas de São Paulo.

Nos veículos eletrônicos de informação vemos imagem após imagem. A cidade nos é apresentada como uma sequência temporal. Após uma imagem da praia da Copacabana vem

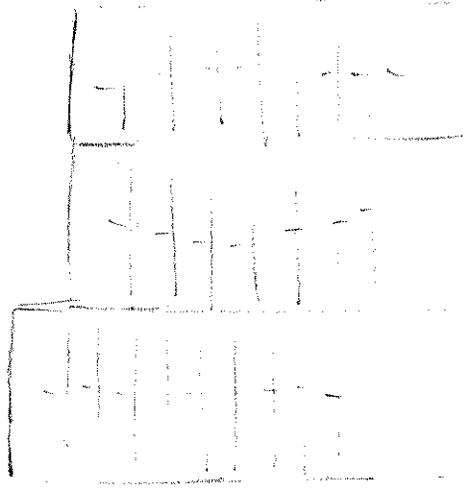


grandes avenidas  
trânsito enorme



industriais

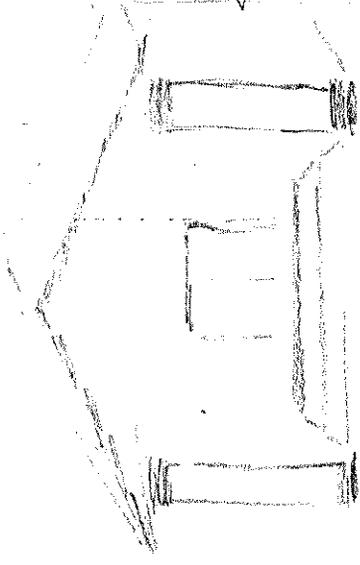
edifícios



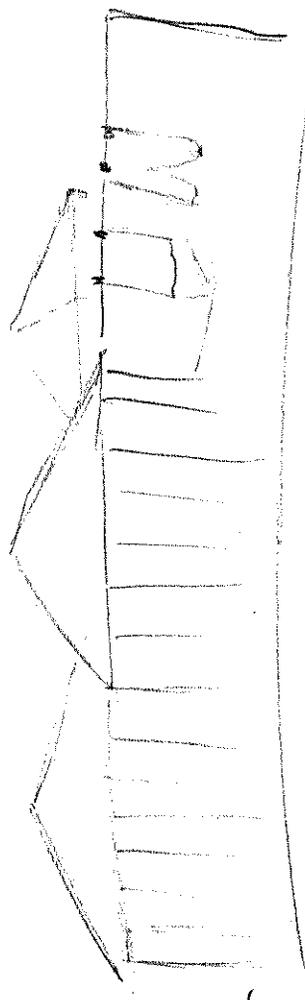
parques



mercado



cidade de  
São Paulo



favela



metro

uma imagem do Cristo Redentor. Desta forma se elimina todo o espaço que se localiza entre esses dois ícones cariocas. Como fazer para agrupá-los numa sequência espacial? Como restaurar a contigüidade espacial, típica dos mapas?

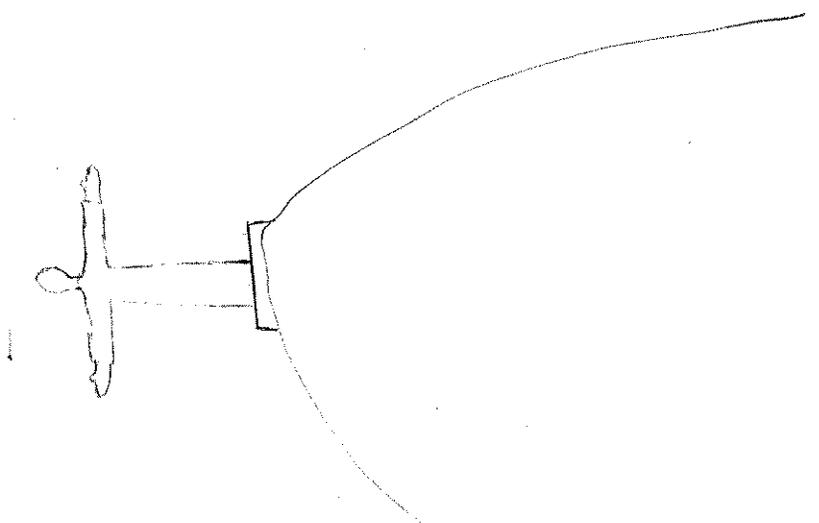
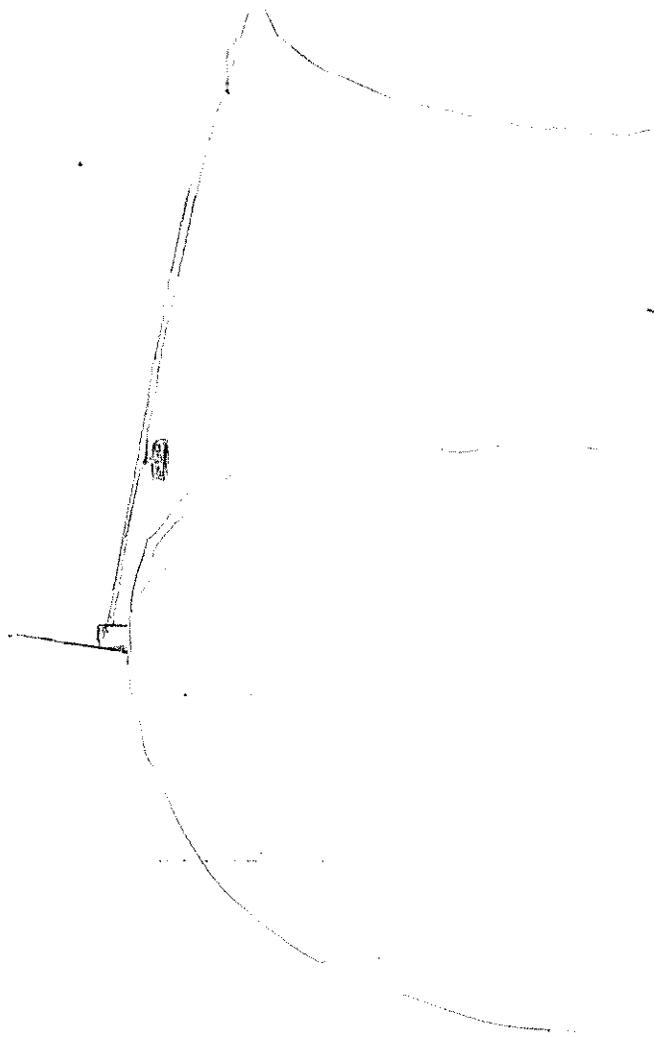
Algumas soluções foram verificadas nos desenhos. Para aqueles em que a concepção de espaço ainda requer, necessariamente, a contigüidade dos elementos, esses são aproximados uns dos outros, mas deixando algum espaço vazio entre eles (páginas 138 e 139), pois intuem, ou sabem, a existência de espaços presentes mas não mostrados.

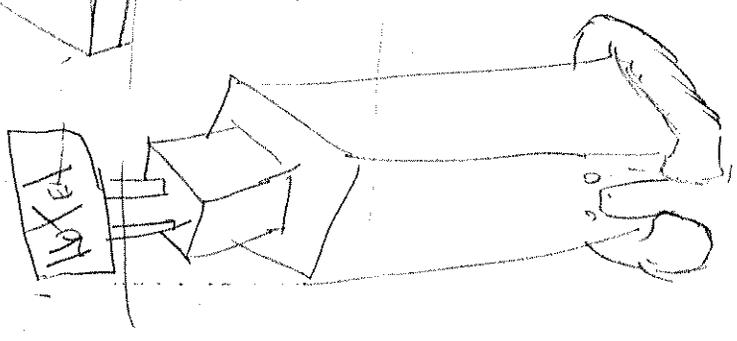
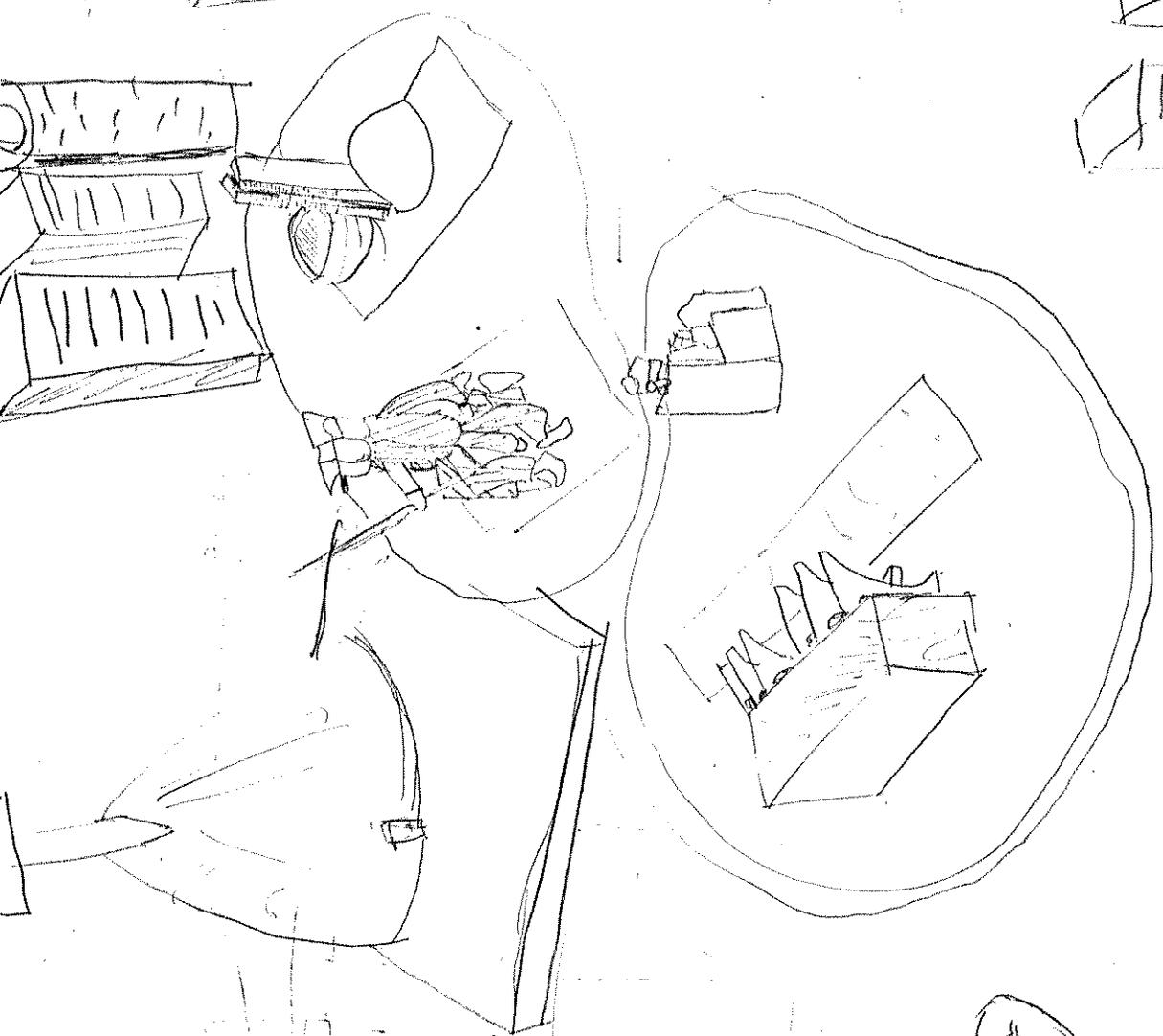
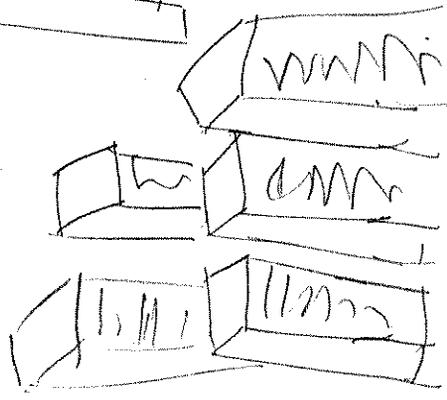
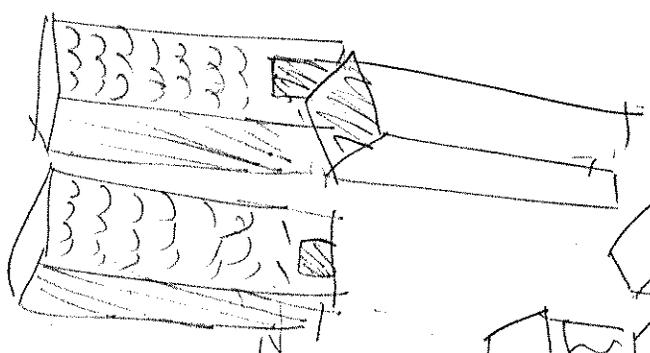
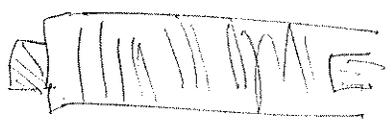
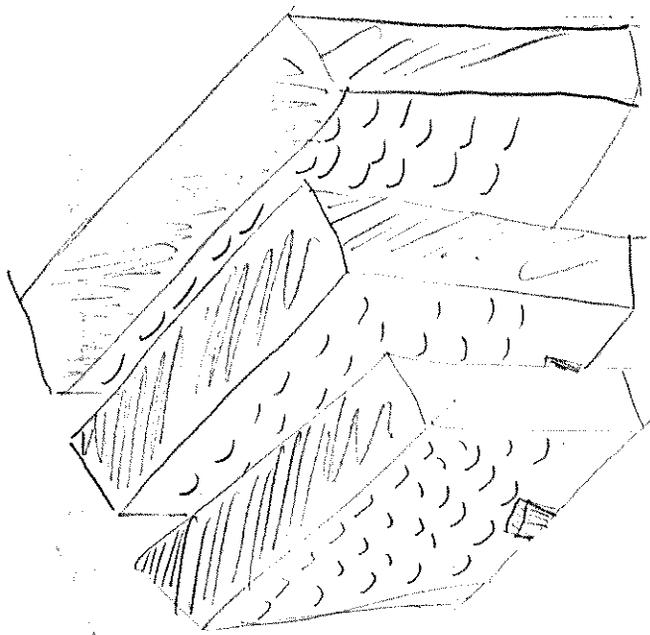
Para a maioria, no entanto, a contigüidade espacial não se faz necessária. Ou porque se desconhece a sequência em que as coisas estão nos caminhos que percorreu quando visitou a cidade, ou por dificuldade em saber se existe ou não algo entre os elementos conhecidos daquela cidade via *media*, eles negligenciaram tranquilamente essa característica básica do espaço geográfico.

Difícilmente numa sequência televisiva se identificam as distâncias que separam os vários ícones de uma cidade. Mesmo quando a imagem na tela apresenta uma visão panorâmica do espaço urbano essa tarefa apresenta problemas, tanto pela rapidez com que a imagem entra e sai de nossas vistas, quanto pela baixa definição da imagem, que dificulta a visão nítida do que está mais ao fundo. Além do fato de que essas panorâmicas, são veiculadas em bem menor número do que tomadas exclusivas dos locais.

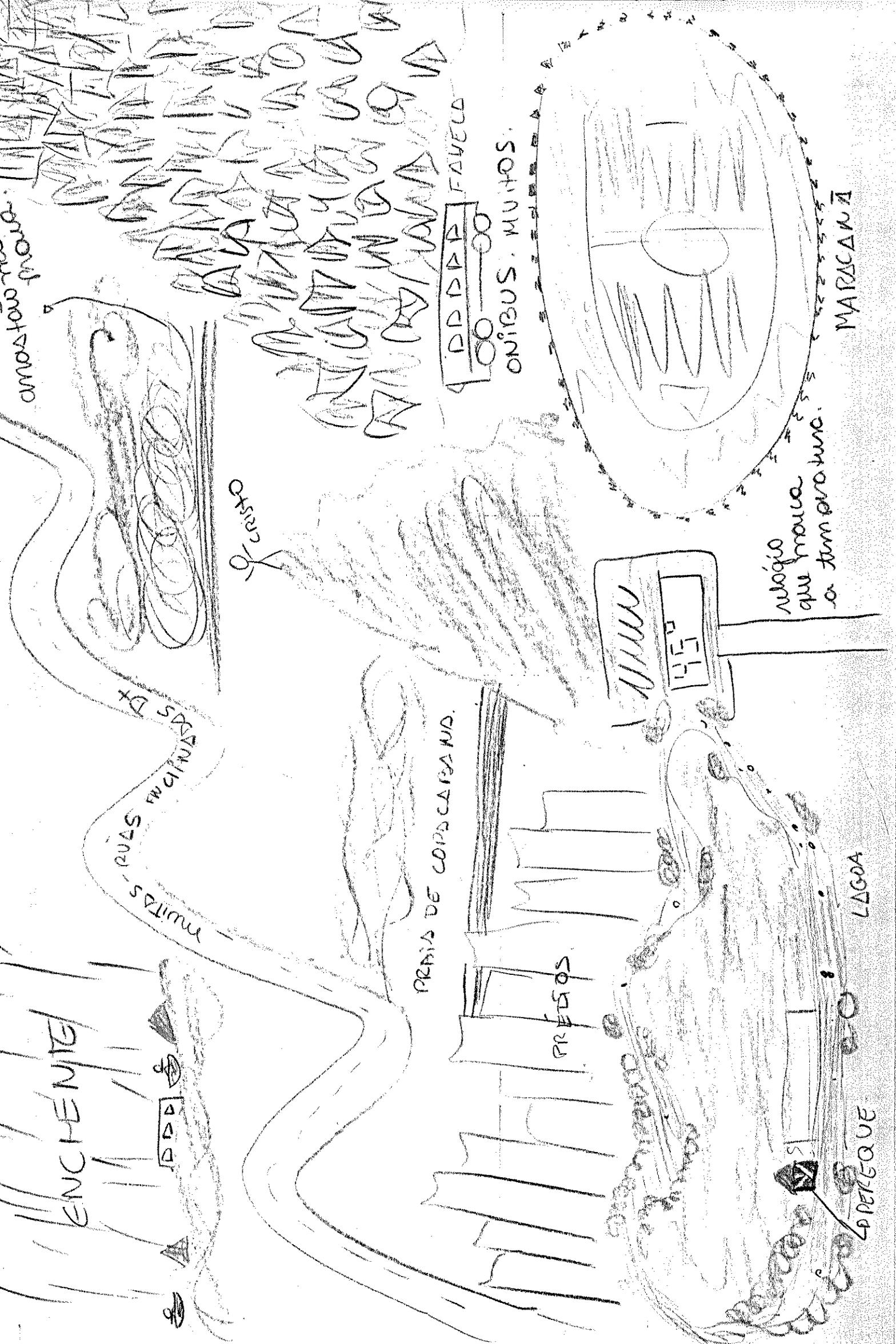
Para os alunos, então, que têm uma imagem da cidade desvinculada desta contigüidade espacial, dois tipos básicos de representação foram apresentados. Num primeiro os elementos estão jogados na folha de papel, cuja única sequência que seguiram foi a ordem - temporal - das lembranças dos alunos (páginas 140 e 141). Tanto num quanto noutro desenho pode ser verificado o caos que é a imagem dessa cidade, no caso o Rio de Janeiro, para essas duas alunas. Lembranças de vivências pessoais se misturam a lembranças televisivas.

Essas duas alunas foram entrevistadas. Ao perguntar à Carolina (página 140) sobre a ordem do desenho, ela respondeu: "Primeiro eu desenhei esses turistas na praia, depois esse morro com a ECO 92,..., aí eu lembrei que minha prima tinha sido assaltada há duas semanas atrás,...".









omastow the prova

MUITAS RUAS VICINHAS DA

CRISTO

ENCHENTE

PRIS DE COPACABANA

PRESOS

FAVELA

ONIBUS MUITOS

alôgo que trava a temperatura.

LAGOA

PEREQUE

MARACANA

Na entrevista com a aluna Joana (página 141) perguntei: "Você desenhou duas vezes a praia. Numa delas indicou que havia arrastão. Por que não fez uma praia só? Não é o mesmo lugar?" A resposta foi a seguinte: "Não é a mesma coisa. Numa é a praia, na outra é o arrastão." Ou seja, o importante não é o espaço da cidade, mas o fato que ocorreu nela. O espaço pode ser duplicado. Ele não se diferencia pelo passar do tempo - num momento tem arrastão, no outro não tem, mas em absoluto. Quando há alguma mudança ele passa a ser "outro espaço".

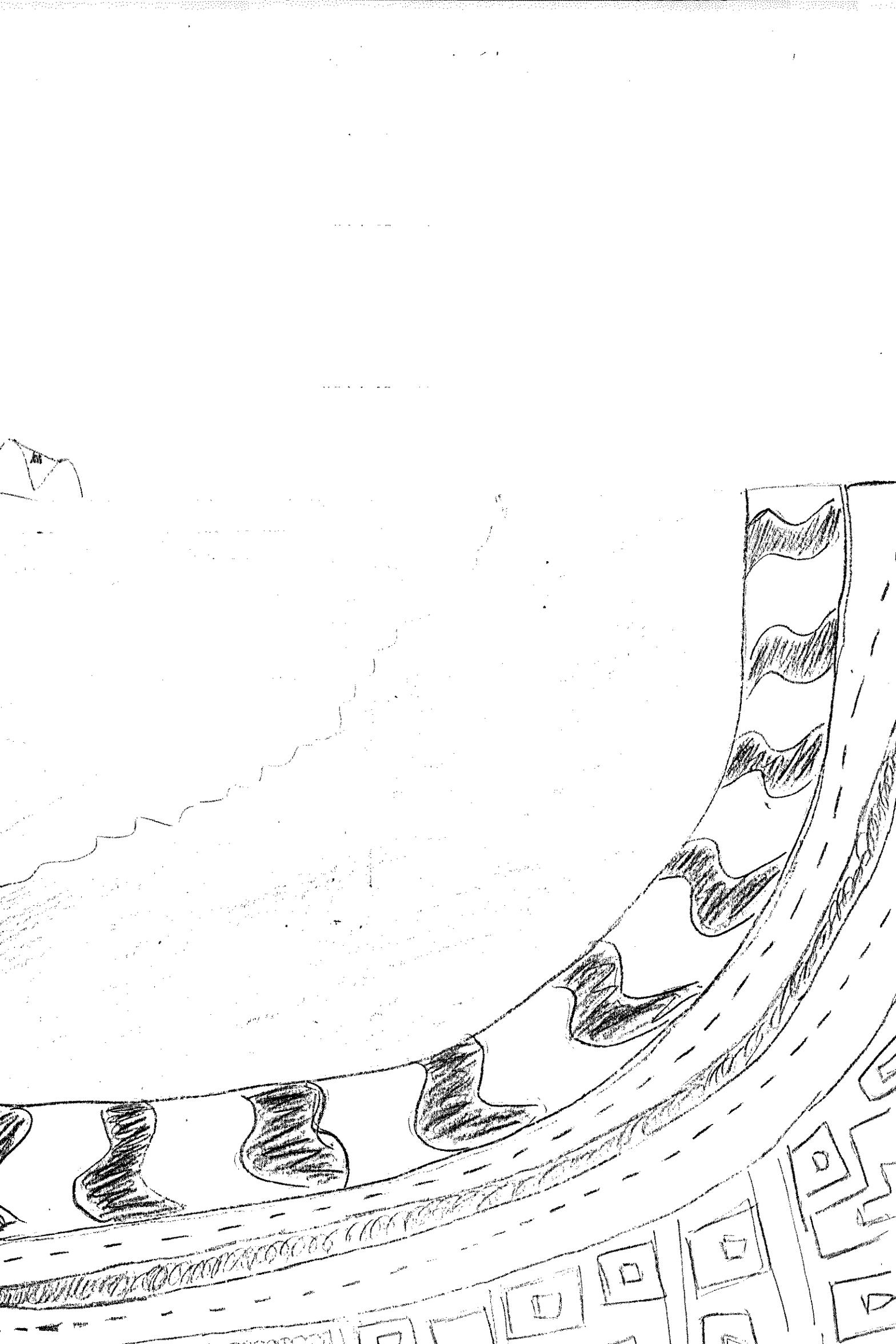
Da mesma maneira que o espaço pôde ser duplicado, ele pôde ser invertido (página 143) ou transformado em ilha (página 144).

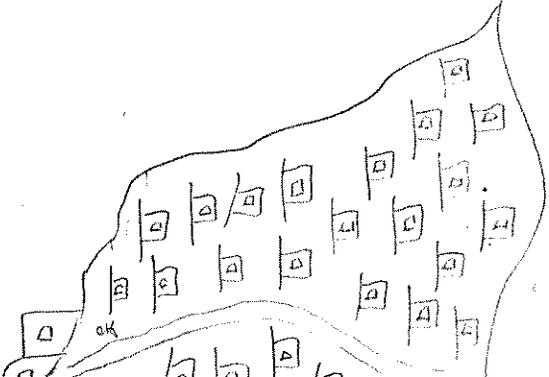
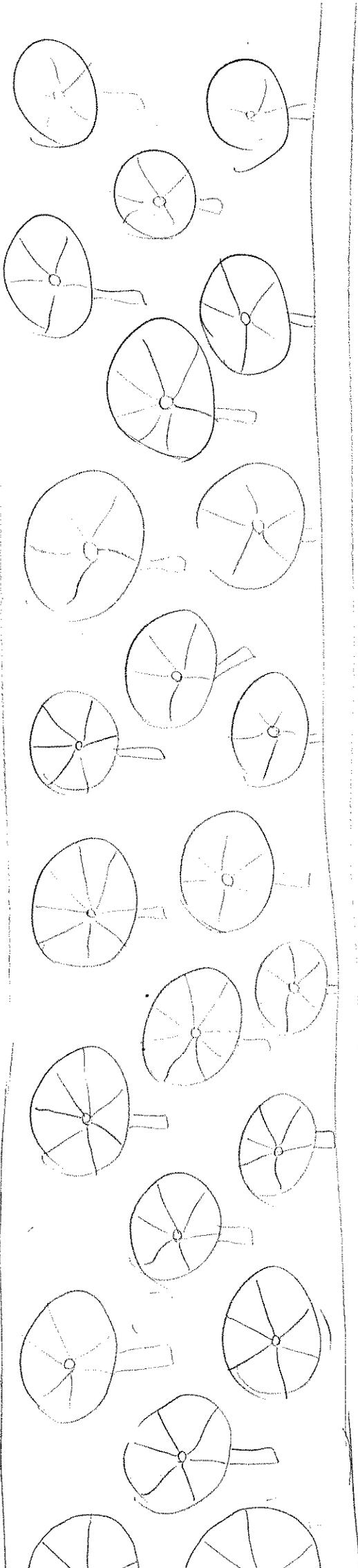
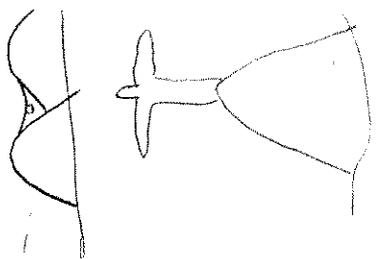
Mas a mais comum das modificações feitas pelos alunos no espaço real foi a condensação. Assim como faz a televisão - mas não só ela, eles eliminaram os espaços que existem entre os ícones e demais elementos urbanos presentes em seus desenhos. Não há mais espaços vazios entre eles (páginas 145 e 146). Após aparecer um, aparece o outro, não se importando se o que os separa, no espaço real da cidade, tem 10 metros ou 30 quilômetros.

Mesmo São Paulo (página 145), uma cidade conhecida por percepção direta, foi condensada. Isso evidencia que esse tipo de imagem da cidade não é fruto apenas da percepção do espaço via *media*, mas que ela é o resultado de uma outra forma de se pensar o espaço. Pensa-se a cidade como se vive na cidade: um conjunto de pedaços, recortados da malha urbana, aproximados pela velocidade com que se percorre o trajeto entre eles, ou pelo uso do telefone, do fax e do computador, que nos colocam "presentes", instantaneamente, em lugares muito distantes no espaço.

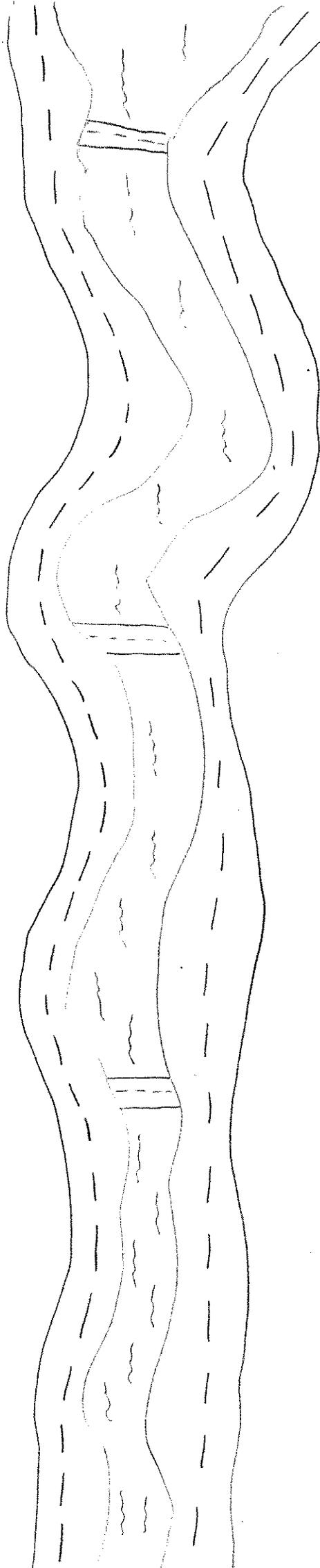
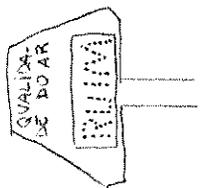
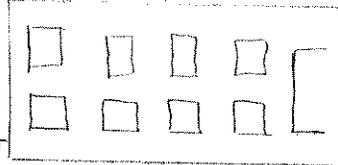
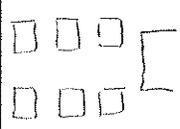
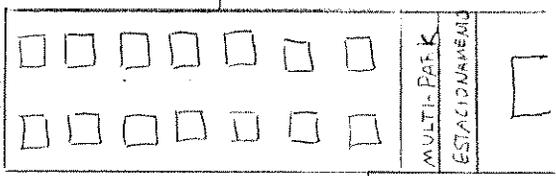
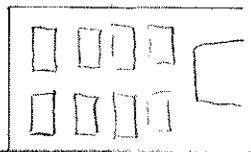
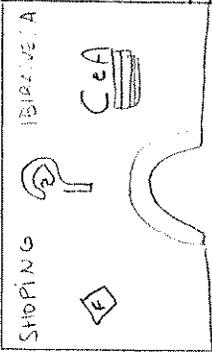
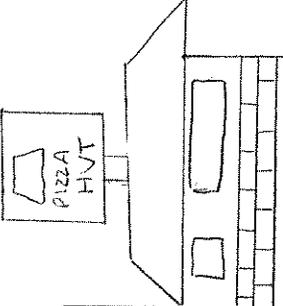
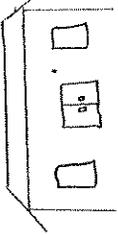
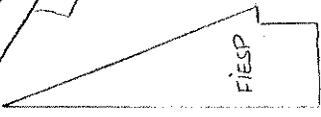
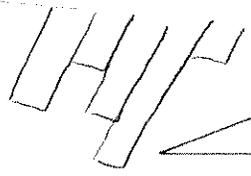
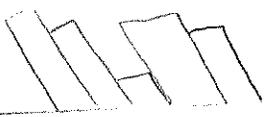
Não há mais a necessidade de um elemento integrador, que relacione no espaço os vários pedaços de nossa imagem da cidade. Eles podem ser "aproximados" uns dos outros por uma compressão típica da memória: apenas o mais significativo é preservado e encadeado numa sequência, sempre modificada.

Como aspecto limite desse "novo espaço" identifiquei a aglutinação dos elementos. Os desenhos do aluno Marcelo indicam duas possibilidades para se explicar essa forma de





AV. PAULISTA





representar a cidade. Ele realizou dois desenhos do Rio de Janeiro. No primeiro (página 148) transforma a cidade num campo de futebol e dentro dele "joga" os ícones cariocas. No segundo (página 149), no qual ele abandona o seu esporte e tema favorito - futebol, ele "expande" a cidade. No entanto, nessa expansão é que ele aglutina os lugares - Cristo Redentor, Pão de Açúcar e favela - num único local. Talvez isso se deva ao pequeno espaço da folha de papel...

Tenho duas objeções a esta única alternativa. Em primeiro lugar porque estavam à sua disposição outras folhas de papel, e alguns alunos vieram a se utilizar delas.

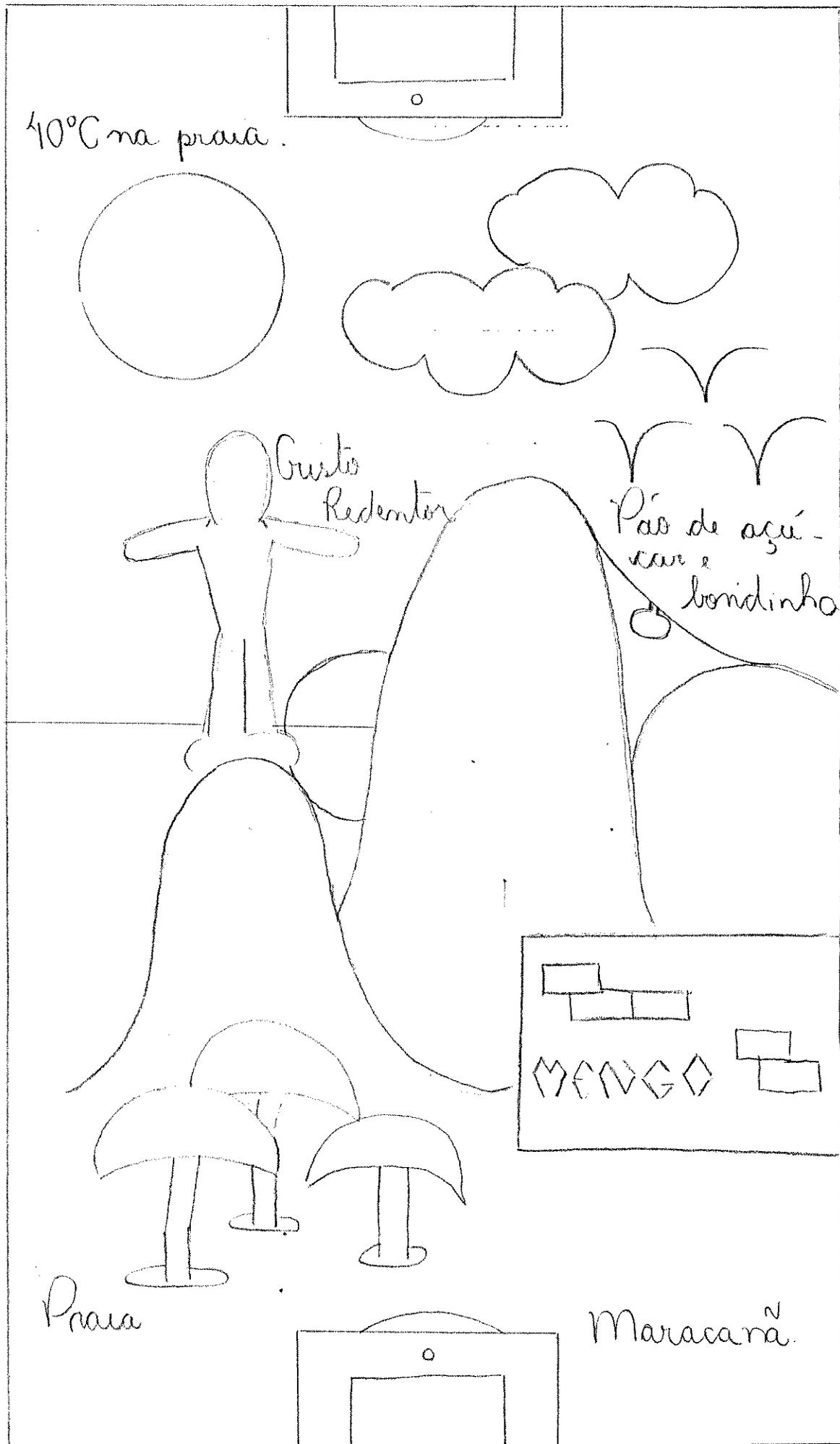
Um segundo motivo, mais importante para essa pesquisa, se escora na grande quantidade de desenhos que apresenta situações semelhantes. Em cerca de 20 deles elas estiveram presentes.

Identifico essa característica como típica de um espaço, de uma imagem da cidade construída, principalmente, através dos *media*, em especial da televisão. Primeiramente porque, a maior parte dos alunos que a apresentaram em seus desenhos, nunca haviam ido até as cidades representadas com alguns de seus lugares aglutinados. Num segundo momento porque a televisão também mostra todas as coisas num mesmo lugar: a tela. E por fim, a própria forma de se localizar um fato ou cena na tevê leva a "confusões" deste tipo.

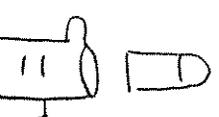
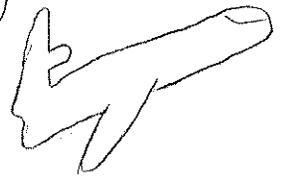
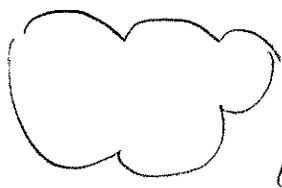
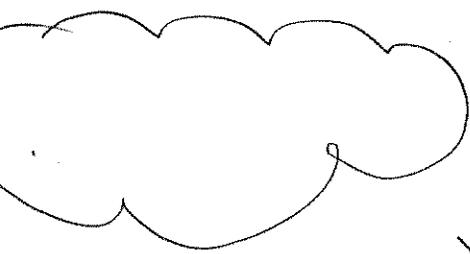
Por exemplo, ao iniciar uma notícia em Brasília a tevê normalmente apresenta a imagem do Congresso Nacional, para depois ir até o local onde está o repórter, que dará a notícia. Neste caso a rampa que o ex-presidente Collor descia era a rampa do Congresso, e não a do Palácio do Planalto. Isto foi o que me disse a aluna Joana, para justificar a rampa que ela colocou próxima ao Congresso em seu desenho (página 150). Num outro exemplo disto em Brasília (página 151), Palácio do Planalto e Congresso Nacional tornam-se o "mesmo prédio".

No Rio de Janeiro, onde a aglutinação foi mais presente, o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar e a favela - algumas vezes identificada como sendo a da Rocinha - aparecem juntos várias vezes (página 152). Algumas vezes a confusão pode ser ainda maior, como no desenho do aluno João Flávio (página 153), em que não se sabe se ele quis desenhar o Morro do Corcovado ou o do Pão de Açúcar. Ao perguntar ao aluno Eduardo (página 154),

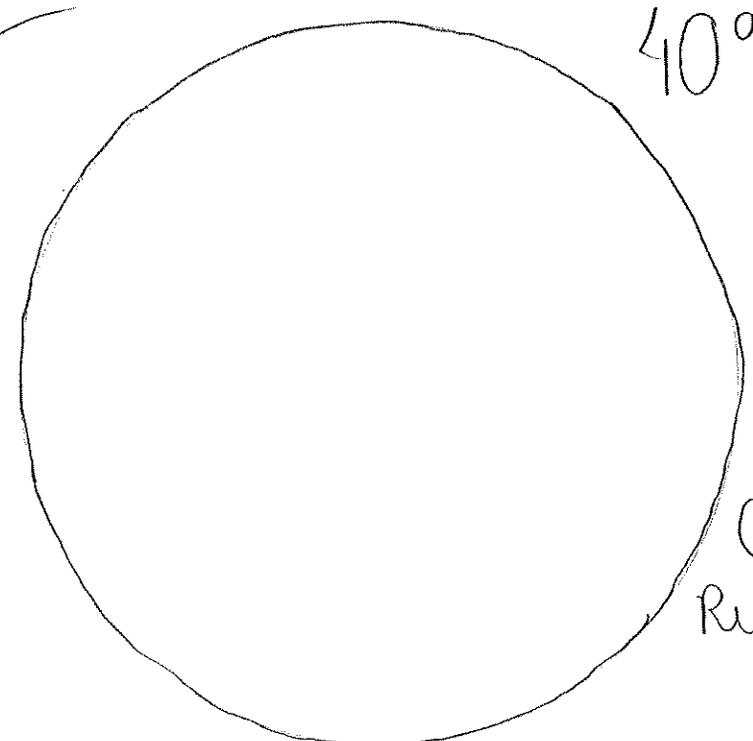
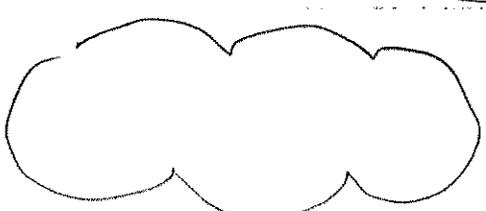
# Rio de Janeiro:



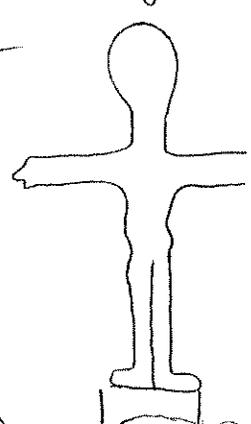
40°C



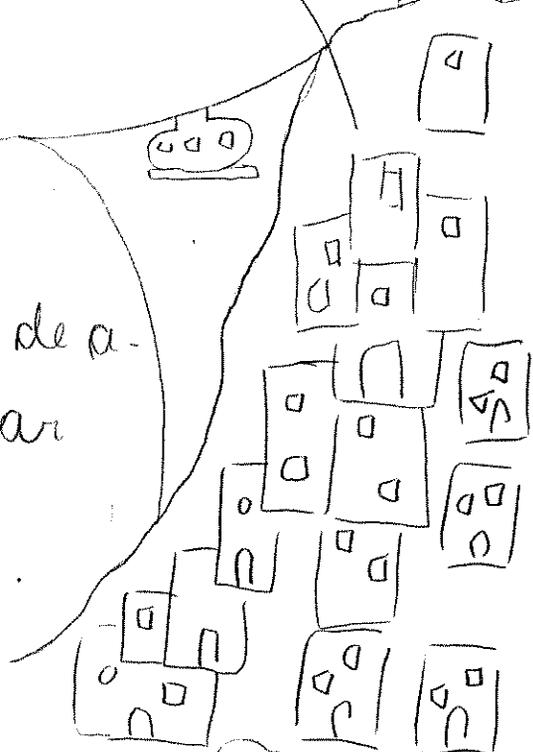
revólver, montes



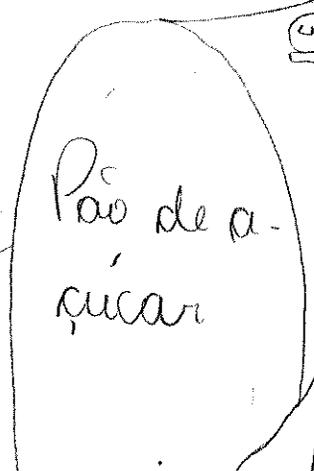
Crsto Redentor



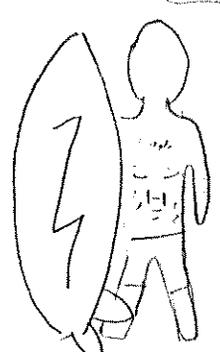
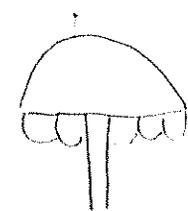
Favela



Pão de açúcar

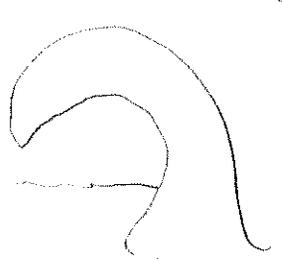


Prava

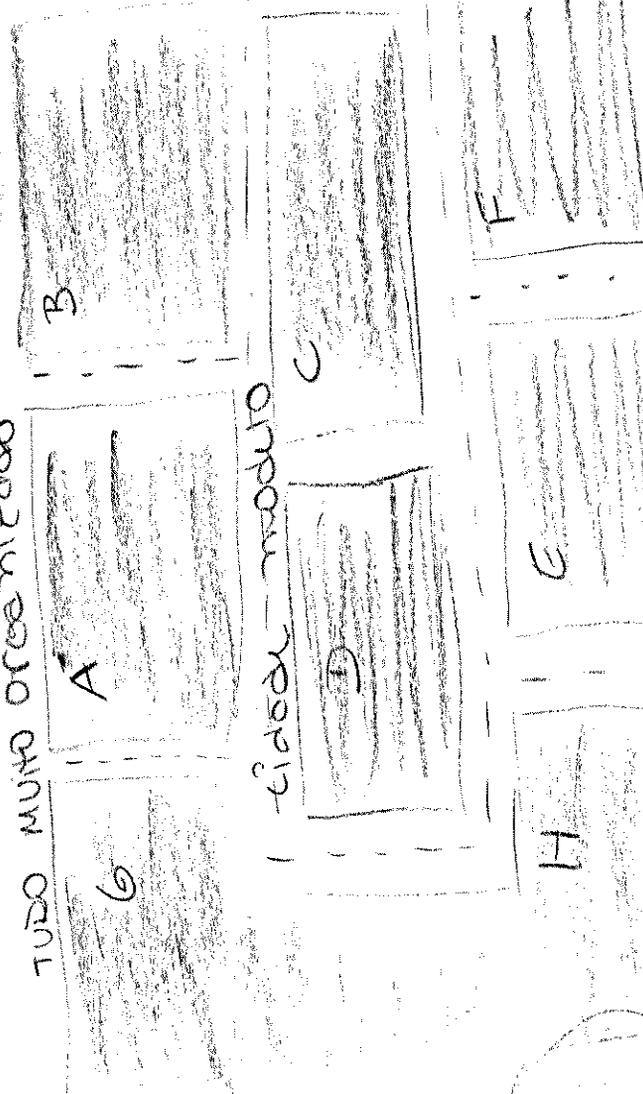


SURF

mar



solpaca



TUDO MUITO ORGANIZADO

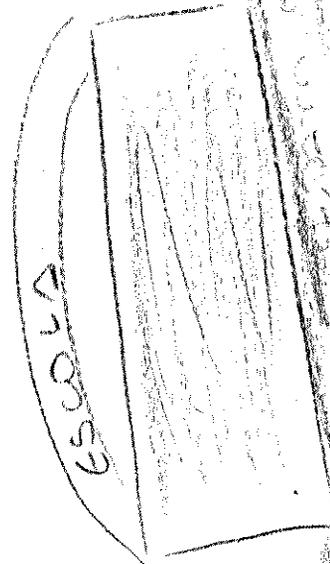
Cidade - modulo

muito verde / habitantes

Cidade plana

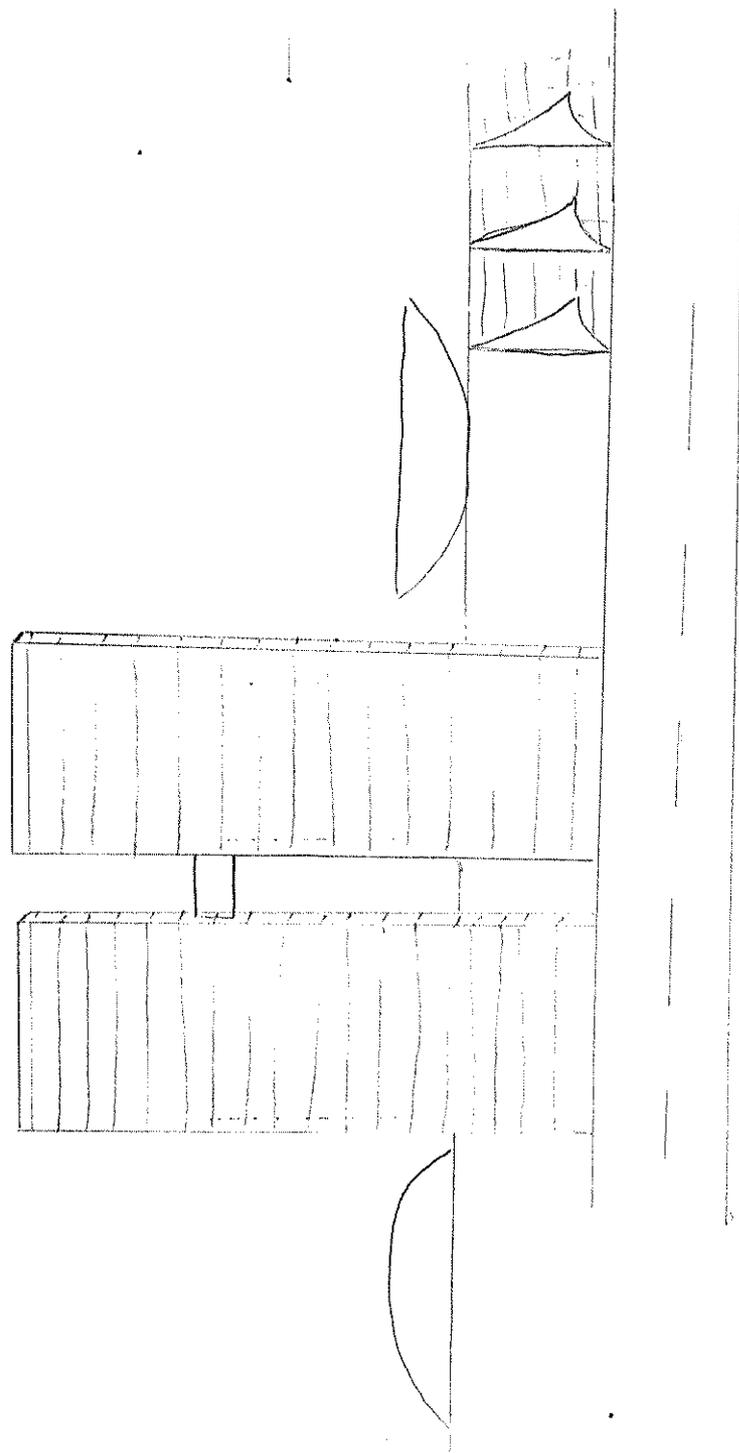


muito verde



ESCOLA

NOITE ESCURAS, POUCOS LUGARES  
P/ SAIR. MAS COM MUITO VERDE.



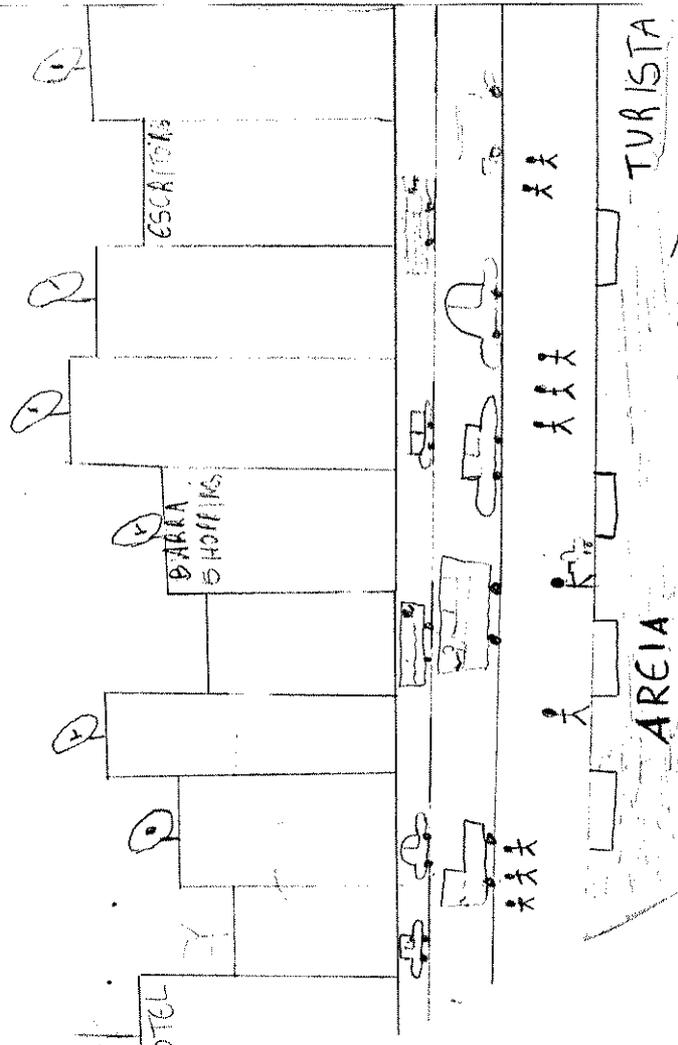
Custo - Carnaval - Rio de Janeiro



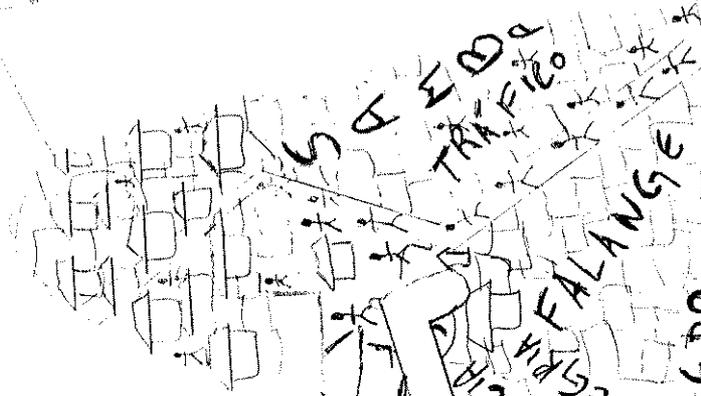
FOTO  
BRASIL

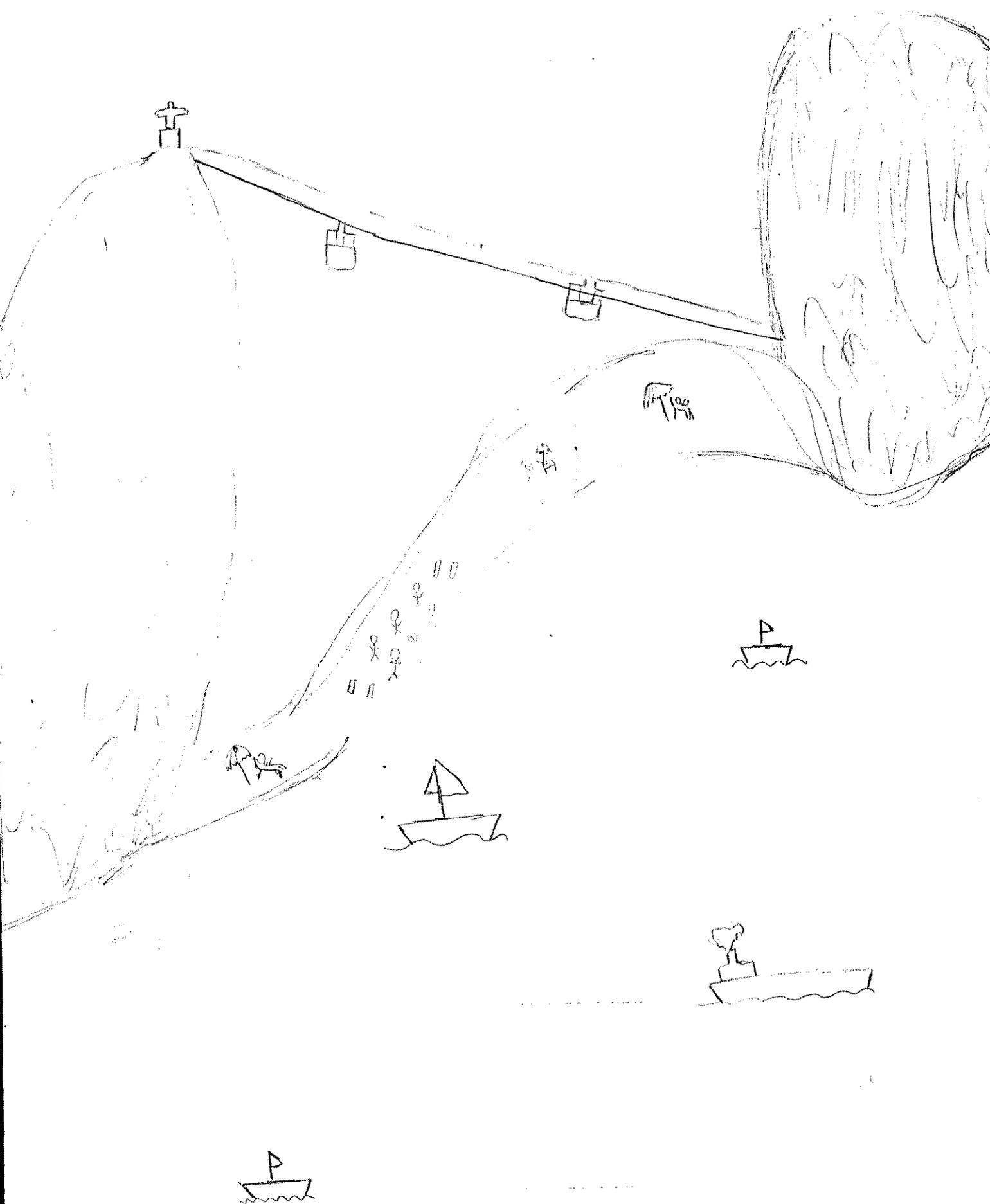
035-2C1

1240-02

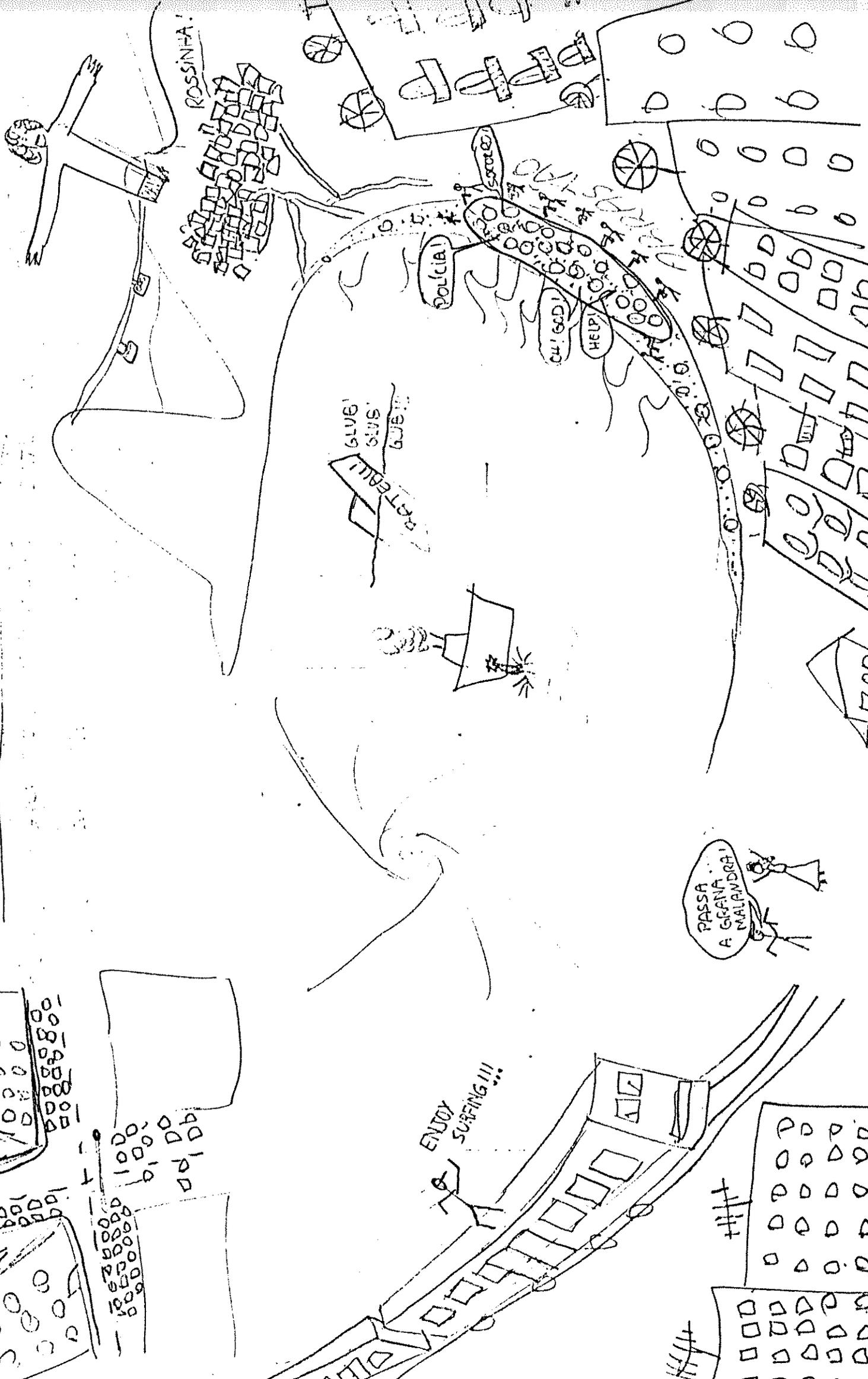


510





WELCOME TO: RIO DE JANEIRO CITY



ROSSINHA:

PORTALLI  
SIVEI  
SIVEI  
SIVEI

ENJOY SURFING!!!

PASSA A GRANA MALANDRA!

POLICIA

CH. GODI

HELP

SPORTE

o porquê dele ter colocado o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar e a Rocinha nos mesmos morros, obtive a curta e indecisa resposta: "Ah, não é tudo morro..."

Parece-me que esta frase dá uma indicação para se buscar explicações para as aglutinações ocorridas. Neste momento coloco apenas uma: a presença, na imagem televisiva - ou de cartões postais, fotos, cinema - de elementos comuns a várias partes da cidade - como as rampas, do Congresso Nacional e do Palácio do Planalto ou os morros, do Corcovado, Pão de Açúcar e da Rocinha - leva a uma associação, a uma aproximação destas imagens, que, por fim, serão aglutinadas num único lugar na imagem mental da referida cidade.

Acredito que isto possa estar relacionado à chamada "lógica da compressão" da oralidade, onde tudo o que foi mostrado, falado, conversado, se reduz na última frase, na última imagem, síntese - e negação - de tudo o que foi dito/mostrado antes. Esta compressão é também presente na televisão e no cinema, daí a nova oralidade promovida por esses sons e imagens em movimento (Almeida, 1994a, p.40-50).

## E. A INDIFERENCIAÇÃO DA CIDADE

Muitos dos desenhos apresentaram uma cidade que poderia ser qualquer outra. Não indicavam as marcas que singularizam uma cidade, tornando-a um espaço único. Para Lynch singularidade é aquilo que torna um elemento mais visível e memorável que outros e isto pode ser o resultado do "contraste em relação aos arredores imediatos ou à experiência passada do observador" (1982, p.118).

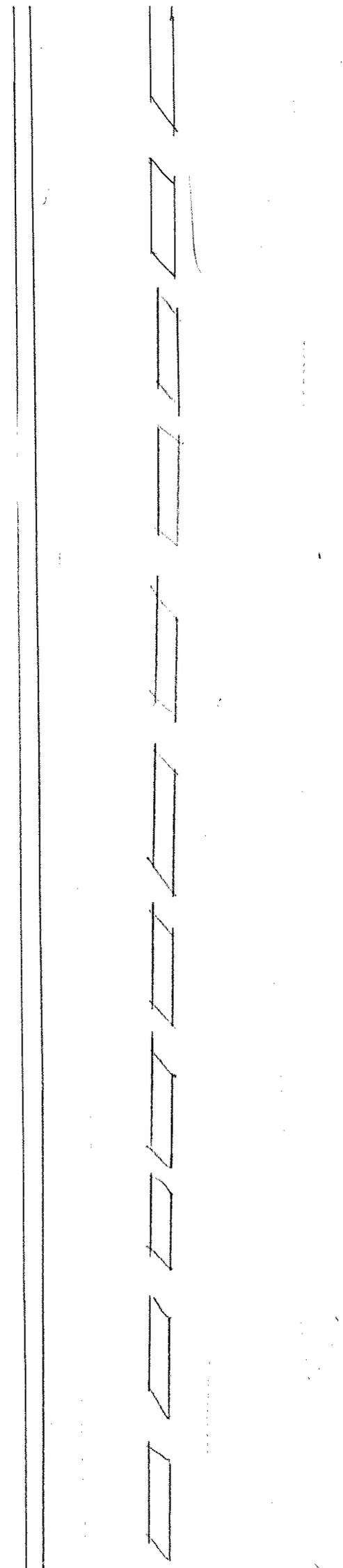
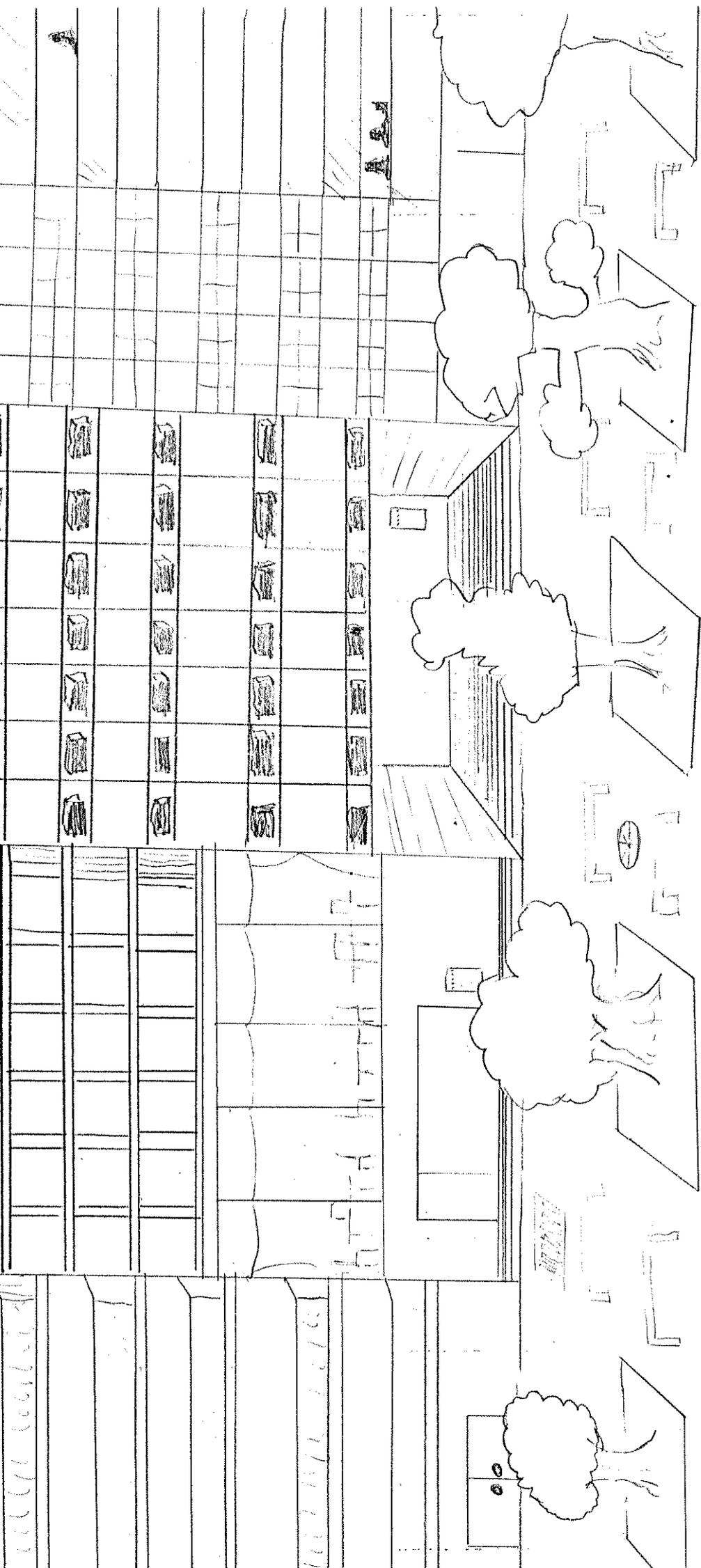
Certas indiferenciações foram fruto, na verdade, de uma vivência pessoal. Este é o caso do desenho que o aluno Pedro fez da cidade do Rio de Janeiro (página 157). O que ele mostra é um pequeno trecho da cidade, no qual estão presentes as fachadas de vários prédios e as calçadas em frente a elas. Entre esses prédios está o hotel onde este aluno se hospedou quando visitou a cidade. Isto só foi revelado pela entrevista; antes dela este desenho poderia ser de qualquer lugar, de qualquer cidade.

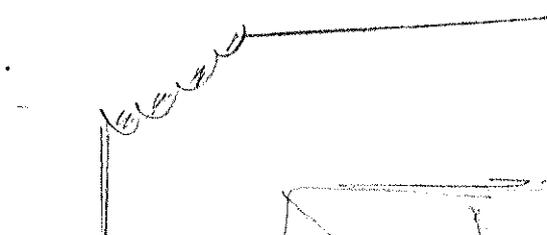
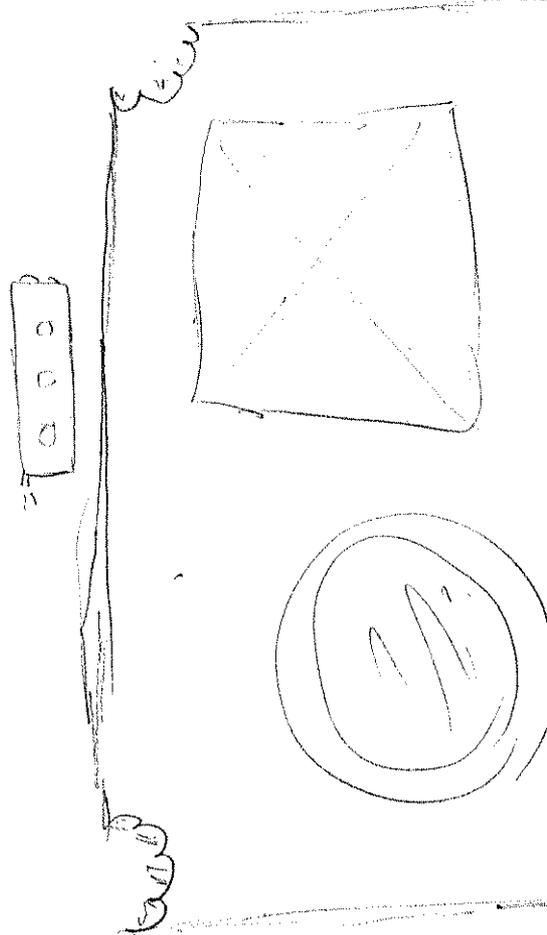
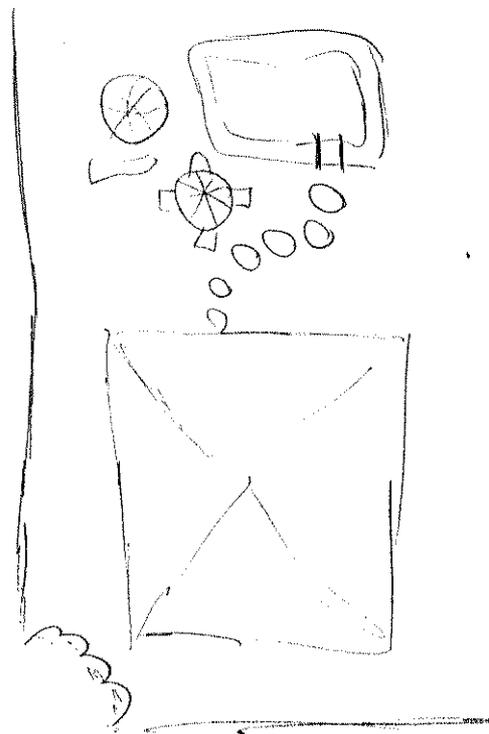
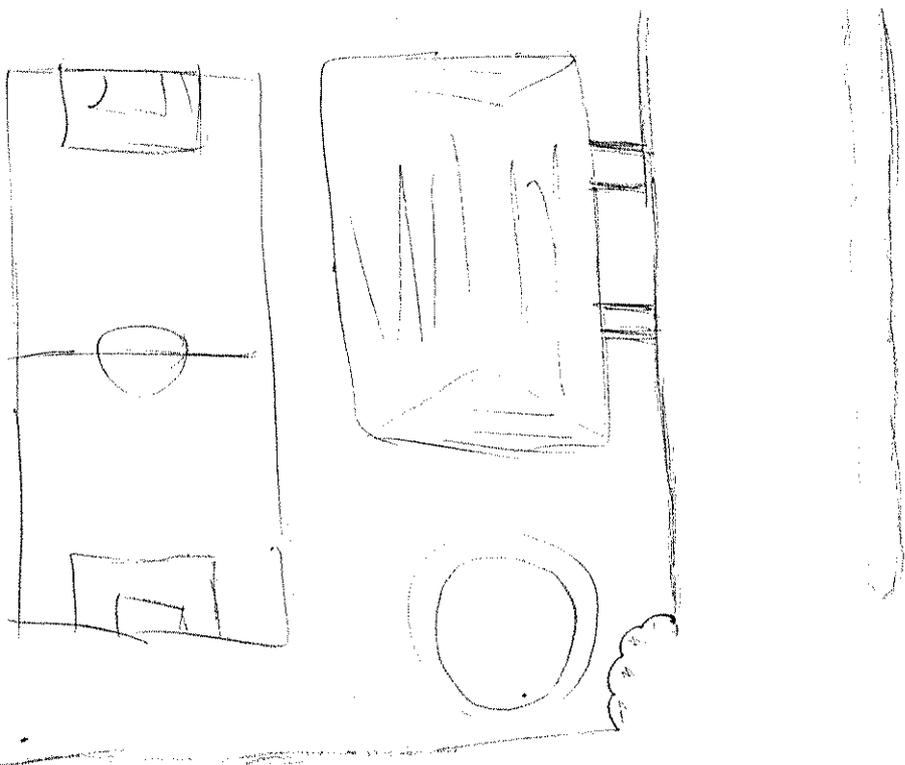
Mas a maior parte da não diferenciação se deu por uma total ausência de algum elemento que identificasse de que cidade se tratava aquele desenho. Formas e elementos genéricos - conjunto de quadras, grupo de prédios, avenidas litorâneas, praias, avenidas e cruzamentos movimentados - tiveram esse resultado, como pode ser verificado nos desenhos das páginas 158 a 160.

É certo que as grandes cidades se tornam visualmente mais homogêneas. A *skyline* das grandes cidades é extremamente parecido, exceto quando elas apresentam sítios urbanos singulares - como o do Rio de Janeiro - ou grandes estruturas urbanas características - como a Torre Eiffel, em Paris, ou o Congresso Nacional e a Esplanada dos Ministérios, em Brasília.

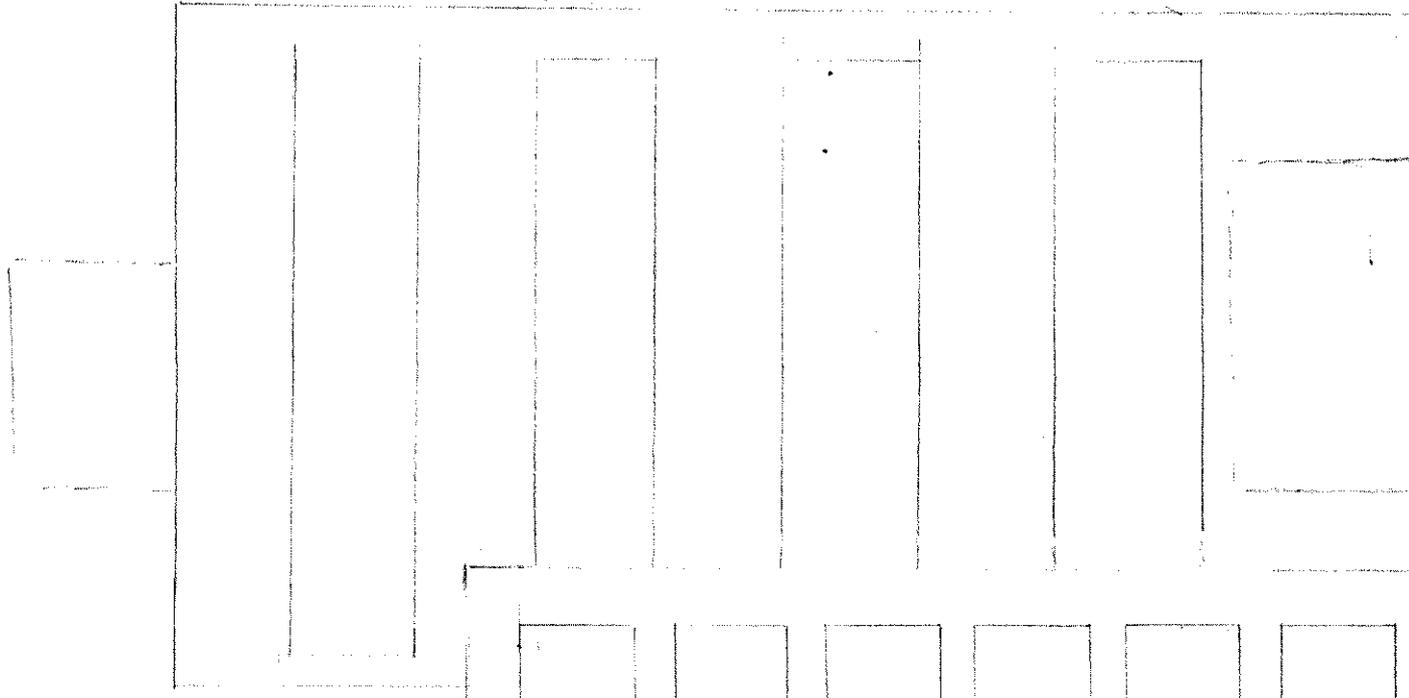
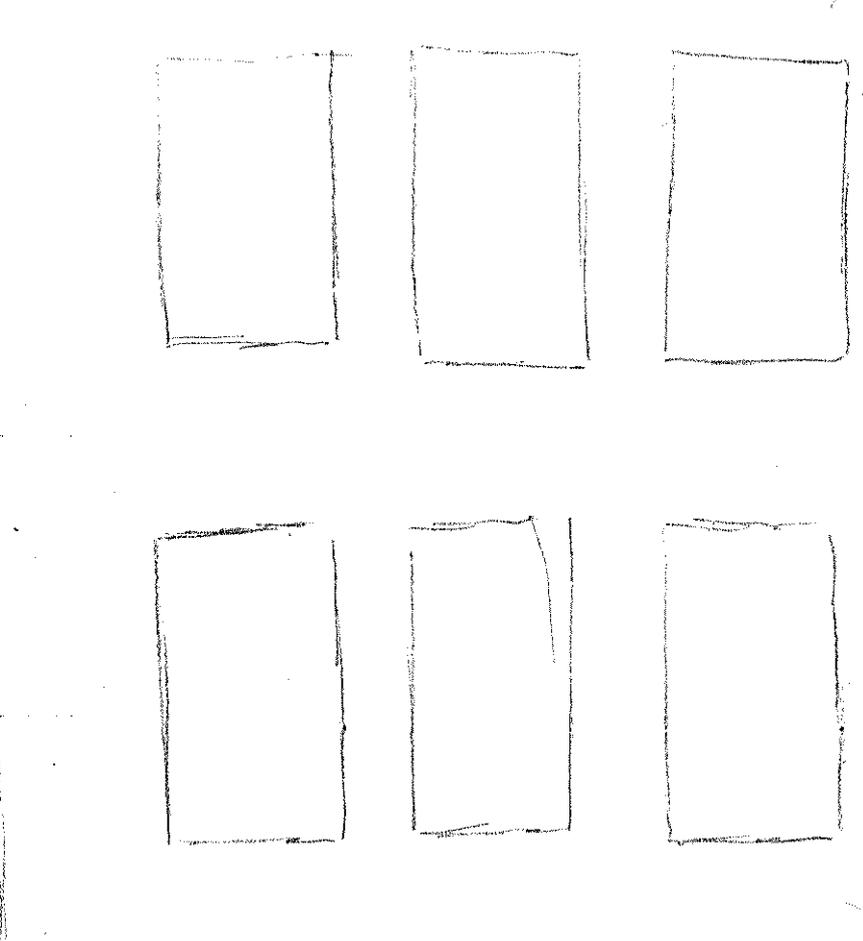
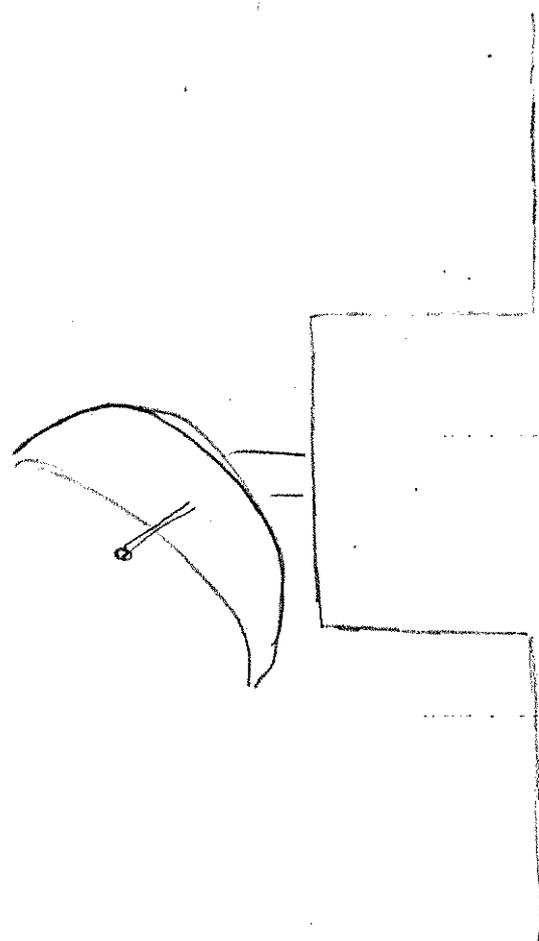
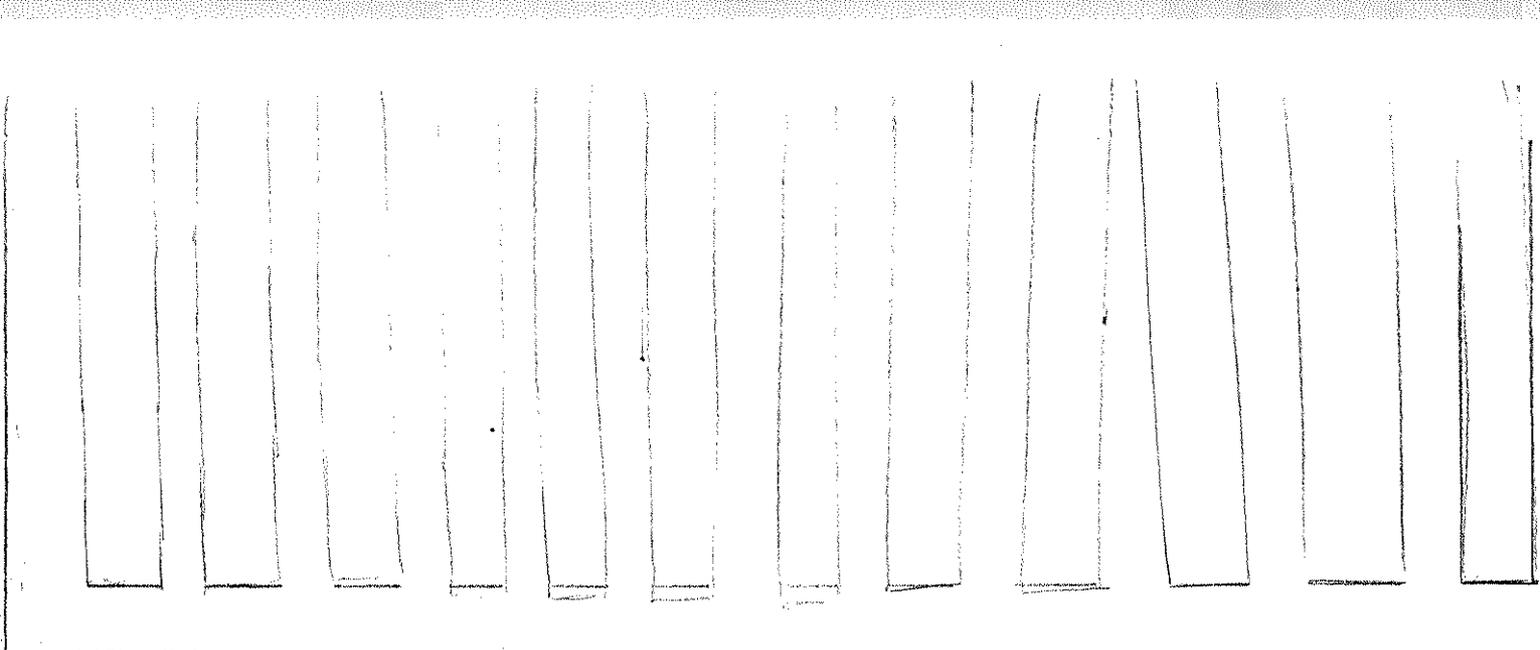
Essas características peculiares de algumas cidades são muito aproveitadas pelos agentes turísticos, como lugares a serem visitados, e pela televisão, como lugares que identificam rapidamente o local onde ocorrerá a cena ou fato. Daí eles serem amplamente conhecidos.

Mas esses lugares, ícones urbanos, abrangem pouco mais de alguns quilômetros da área urbana, "todas as cidades famosas sofrem da mesma posição de 'ociosidade sem traços'









nos seus arredores" (Lynch, 1982, p.106). E é exatamente isso que ocorre. Quando as pessoas conhecem as cidades apenas por intermédio dos *media*, ela se torna apenas um conjunto de seus ícones principais. Quanto menor o número de lugares significativos elas tiverem, mais padronizada será a sua imagem. O exemplo de Brasília é significativo. Apenas um aluno não registrou em seu desenho sobre esta cidade uma forma peculiar característica de algo existente apenas nela. Em todos os outros desenhos ela foi singularizada; em sua ampla maioria a forma-construção que identifica como sendo Brasília a cidade ali representada é o Congresso Nacional. (ver p.195)

Mas a ausência de lugares identificadores de uma cidade torna sua imagem pouco conhecida. Afinal "inúmeras são as partes de cidades imagináveis, mas talvez não existam mais do que vinte ou trinta cidades em todo o mundo que tenham uma imagem consistentemente forte" (idem, p.105). A maior parte das grandes cidades têm poucos elementos que as singularizam fortemente. Com isso, mesmo os *media* não conseguem massificar a sua imagem. A cidade de São Paulo é um bom exemplo disto. Nenhum lugar é presente em todos ou quase todos os desenhos. O ícone mais presente tem um vínculo muito direto com a vivência dos alunos e não exclusivamente com a padronização pelos *media*. (ver p.197)

Justamente por ser a cidade que tem a sua imagem menos padronizada e massificada, entre as três desenhadas, São Paulo é que apresentou o maior número de desenhos em que nada identificava ser ela mesma, um espaço diferente dos demais. Vinte e oito alunos, ao desenhar São Paulo, fizeram uma cidade que poderia ser qualquer outra metrópole do planeta.

Essa presença relativamente grande, de desenhos que não identificam claramente a cidade representada, se torna um tanto mais significativa ao se levar em conta que esses alunos buscaram justamente comunicar essas cidades. Muitos deles desenharam buscando, não caracterizar o que é uma cidade, uma área urbana, mas aquela cidade específica, cujo desenho lhe foi pedido.

confundido com outro qualquer. São símbolos das cidades, reconhecidos, pessoal e socialmente como tais.

Ícones podem não singularizar a cidade, como é o caso dessa "massa de prédios" apresentada no desenho da página 164. Neste desenho a cidade de São Paulo, que tem como um de seus símbolos a *skyline*, com prédios a tampar o horizonte, é assim representada. Mas quantas grandes cidades no Brasil ou fora dele têm também tal *skyline*?!! Esse "paredão" de prédios é um ícone de São Paulo, mas não a singulariza quando apresentado isoladamente. Aproveitando esse mesmo desenho, temos aí o encontro de ícone e elemento. Os prédios, constituintes do ícone, são também partes da paisagem urbana representada, retirada dela.

Com os exemplos acima, que poderiam ser enriquecidos com muitos outros, ficam explicitadas as dificuldades apresentadas por esta distinção problemática e insegura. No entanto ela se fez necessária e significativa para alcançar os objetivos deste trabalho.

Quanto aos elementos, a observação foi feita por cidade e anotada aluno por aluno. Não foi levada em consideração a quantidade presente num mesmo desenho, mas sim a presença ou ausência do elemento. Por isso um desenho com vinte ruas e outro com uma apenas tiveram a mesma posição, o mesmo peso. Ou seja, a ênfase em certos elementos não foi levada em consideração nesta pesquisa, mas somente a sua presença ou ausência. Reconheço os problemas desta perspectiva, mas também os limites deste trabalho.

As diferenças e semelhanças de uma cidade para outra serão apresentadas a seguir, com os comentários que achei pertinentes no contexto desta dissertação.

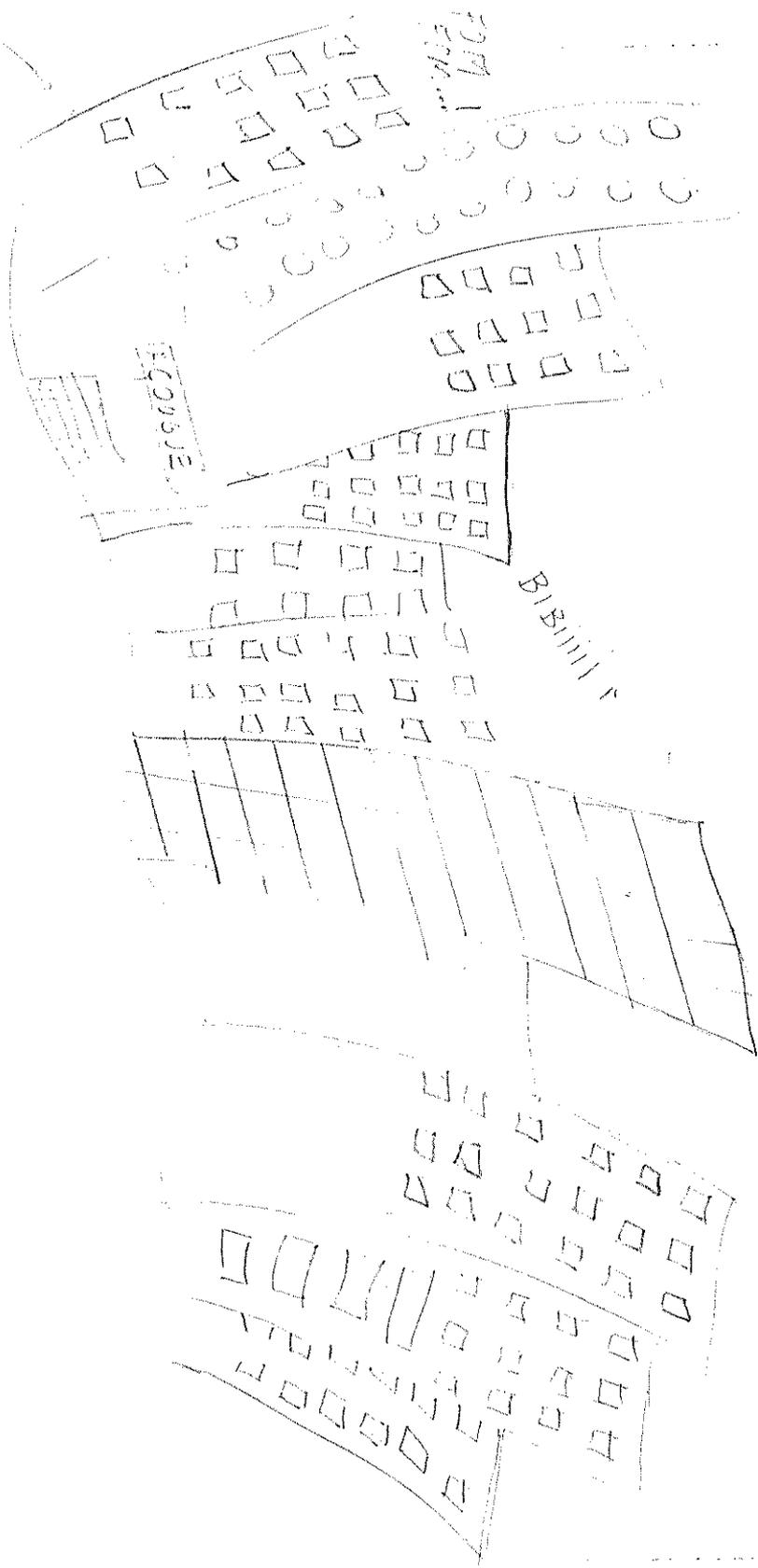
Quanto aos elementos do 1º grupo o resultado foi este, em número de desenhos nos quais o elemento apareceu:

Brasília

prédios = 12

ruas = 21

fábricas = 1



Rio de Janeiro	prédios = 40
	ruas = 27
	fábricas = 3

São Paulo	prédios = 50
	ruas = 47
	fábricas = 24

Não é difícil perceber aí uma grande discrepância entre as três cidades.

São Paulo concentra as indústrias, muito vinculadas que estão à idéia de poluição desta cidade (ver p.167). As ruas, também muito presentes, são, em grande parte, suporte para a indicação de um trânsito infernal. A presença de prédios se deve também a serem eles parte integrante de uma das mais fortes imagens desta cidade, o que chamei de "massa de prédios". (Sobre ícones, ver parte "G", deste capítulo)

No Rio de Janeiro ruas e prédios aparecem mais como presenças litorâneas do que como necessidade de abrigar a grande população metropolitana e seus negócios. As fábricas, não ligadas à imagem de uma cidade praieira, praticamente não aparecem.

Brasília dificilmente teve um desenho que lembrasse uma cidade. Ela é só monumento e política. As ruas, algumas vezes, não ligam nada a lugar nenhum (página 166).

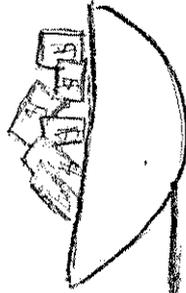
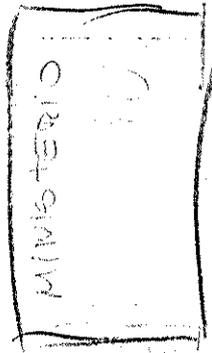
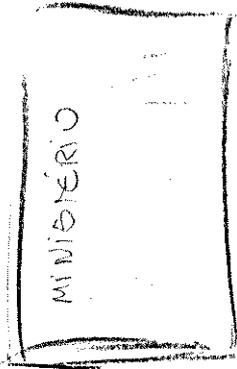
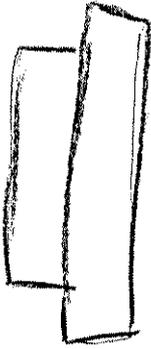
Identifica-se logo que a presença dos elementos construídos - e tradicionais nas cidades - está intimamente relacionado ao imaginário acerca dessa cidade, muito mais do que ao conceito de área urbana enquanto aglomerado de ruas, prédios e fábricas.

No segundo grupo os números foram os seguintes:

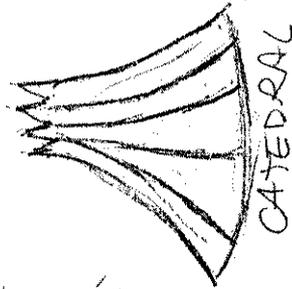
Brasília	peças = 7
	carros = 5
	poluição = 0

20 anos  
de AVIAO

BOLSO DE MOIUA



PIANILLO



ADE SATELITE



MINISTRO

Rio de Janeiro

peessoas = 25

carros = 13

poluição = 2

São Paulo

peessoas = 19

carros = 36

poluição = 41

Brasília novamente reflete o vazio urbano. Quando aparecem carros ou pessoas estes estão vinculados às questões políticas. Muitos personagens da cena política do país à época dos desenhos estão presentes: PC Farias, Fernando Collor, Itamar Franco, bem como o carro presidencial e o "fusquinha". A ausência de poluição se vincula à ausência de indústrias (ver p.163).

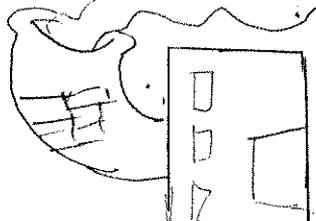
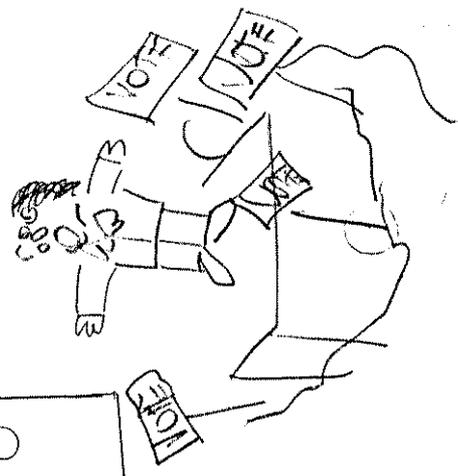
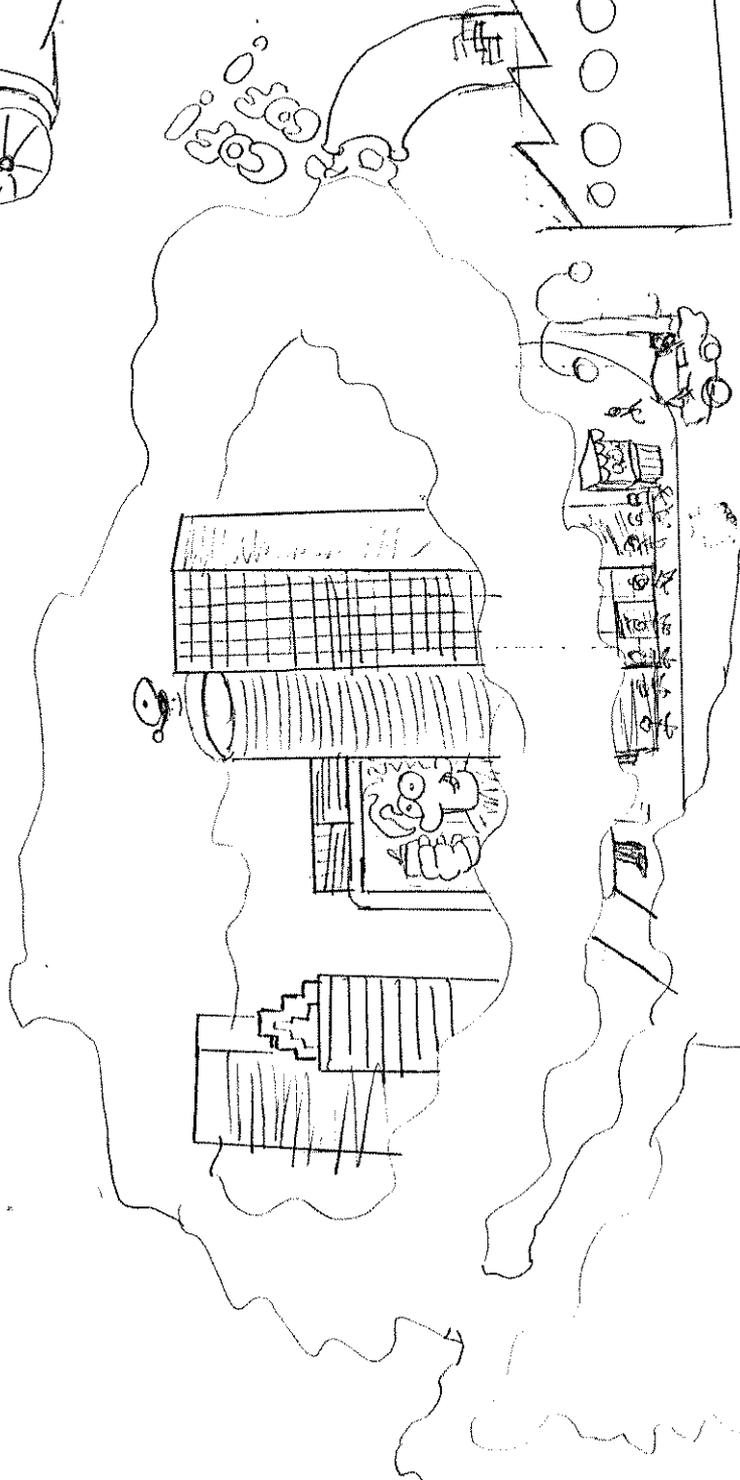
No Rio de Janeiro as pessoas estavam normalmente na praia ou sendo assaltadas, quando não as duas coisas ao mesmo tempo: o arrastão. Menos de dois meses antes dos desenhos serem feitos ocorreram nas praias cariocas os famosos arrastões. A última imagem é que ficou registrada !!! A poluição apresentada nos desenhos foi basicamente marítima: canos de esgotos, industriais ou não, direcionados ao oceano. É onde eles tomam contato - direto ou nos media - com a poluição: nas águas e ondas das praias que um dia frequentaram/frequentarão...

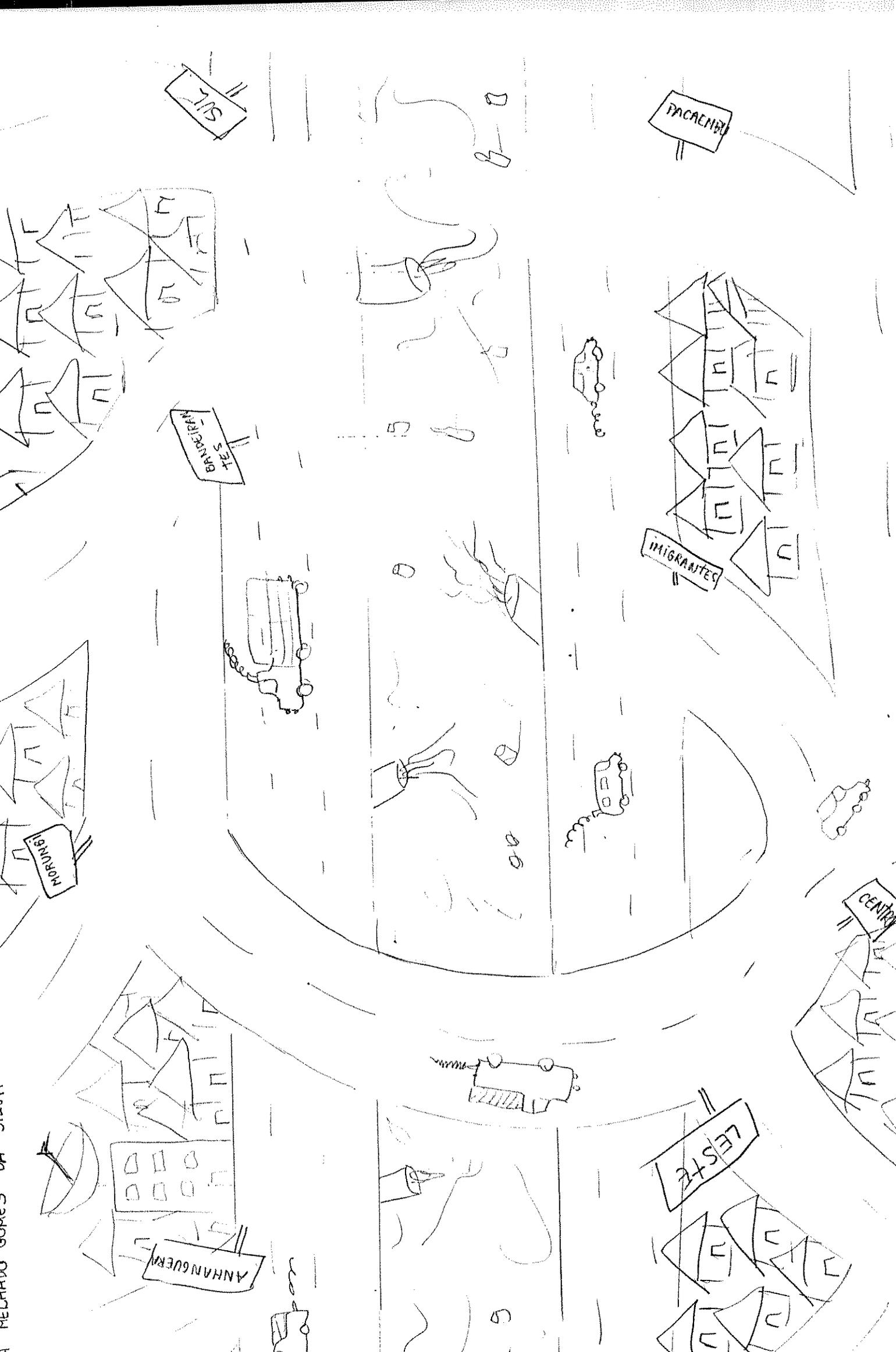
São Paulo foi, sem dúvida, a cidade que mais apresentou o que chamei de características tradicionais de uma imagem urbana. Os carros poucas vezes estavam em algum congestionamento, mas via de regra apareciam em ruas muito movimentadas. As pessoas, algumas vezes identificadas como multidão (página 168), também apareceram em muitas outras situações, chegando mesmo a se colocar os "tipos" que vivem pela cidade, como por ser visto no desenho da página 169. A poluição esteve presente em cerca de dois terços dos desenhos. Ela foi de todos os tipos, iniciando com a fluvial (página 170), passando pela aérea (página 171), chegando à visual e sonora (página 172). Mas sem dúvida alguma foram as duas primeiras as mais frequentes. Também são as mais próximas e





Aeroporto-SI





TRES GRANDES

PACALINHA

TRES GRANDES

IMIGRANTES

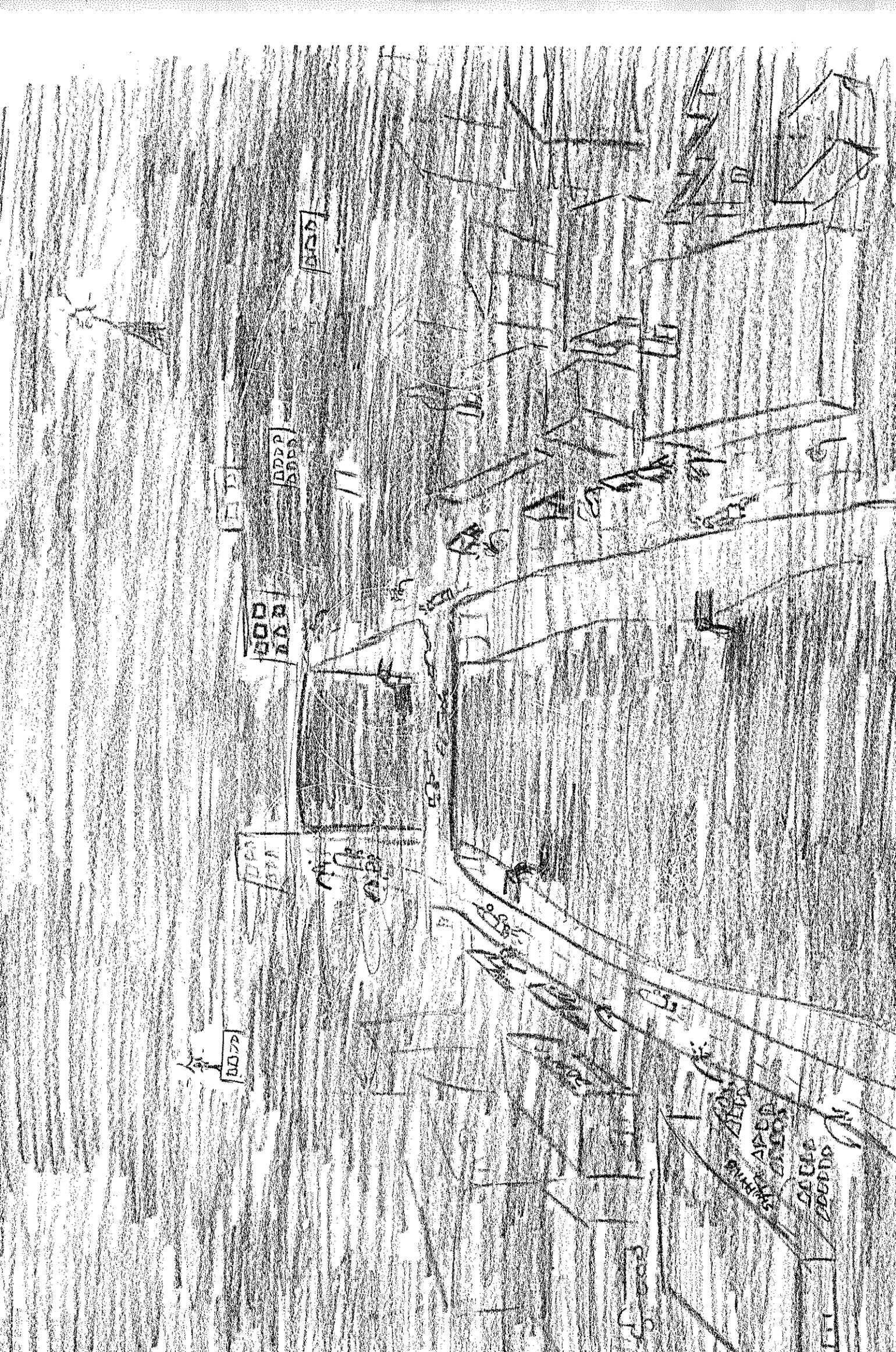
NORONHA

ANHANGUERA

LESTE

CENTRO

A MELHORES GAMES DA INTERNET





HOTEL

STATION

COFFEE  
CONCERN  
AGENCY

TRADING

FOTO

KONG

BIBI

COFF

frequentes na vivência paulistana dos alunos: o Rio Tietê e o "ar pesado".

Enquanto as indústrias em São Paulo poluem ar e água, no Rio elas apenas poluem essas últimas. Mesmo sabendo - conceitualmente - que elas poluem generalizadamente, tanto numa cidade como noutra, foi a vivência ou a informação sobre a poluição que lhe deu importância suficiente para ser lembrada e registrada.

Quanto aos elementos que se caracterizam pelo movimento dentro da cidade, o quadro foi este:

Brasília	entroncamentos = 1
	engarrafamentos = 0
	aeroportos = 0
	estacionamentos = 2
Rio de Janeiro	entroncamentos = 0
	engarrafamentos = 1
	aeroportos = 1
	estacionamentos = 0
São Paulo	entroncamentos = 9
	engarrafamentos = 9
	aeroportos = 3
	estacionamentos = 4

Apenas em São Paulo um número significativo - apesar de bem pequeno - destes elementos esteve presente. É preciso, mesmo assim, relativizar alguns desses números. Dos três "aeroportos", apenas um era mesmo um aeroporto. Os outros dois alunos fizeram aviões sobre a cidade, indicando a presença dos aeroportos. Os estacionamentos, quase todos, eram nos *shoppings centers*, o que certamente se relaciona à experiência que esses alunos têm desses lugares. Onde existem *shoppings* existem estacionamentos, e vice-versa. Como é em

São Paulo que esses centros de compras e lazer se fazem mais presentes em suas vidas, é nela que eles existirão em maior quantidade.

Quanto ao penúltimo grupo de elementos, vinculados à cidade como meio de comunicação, o resultado foi:

Brasília	antenas = 4
	<i>shoppings</i> = 0
	<i>out-doors</i> = 0

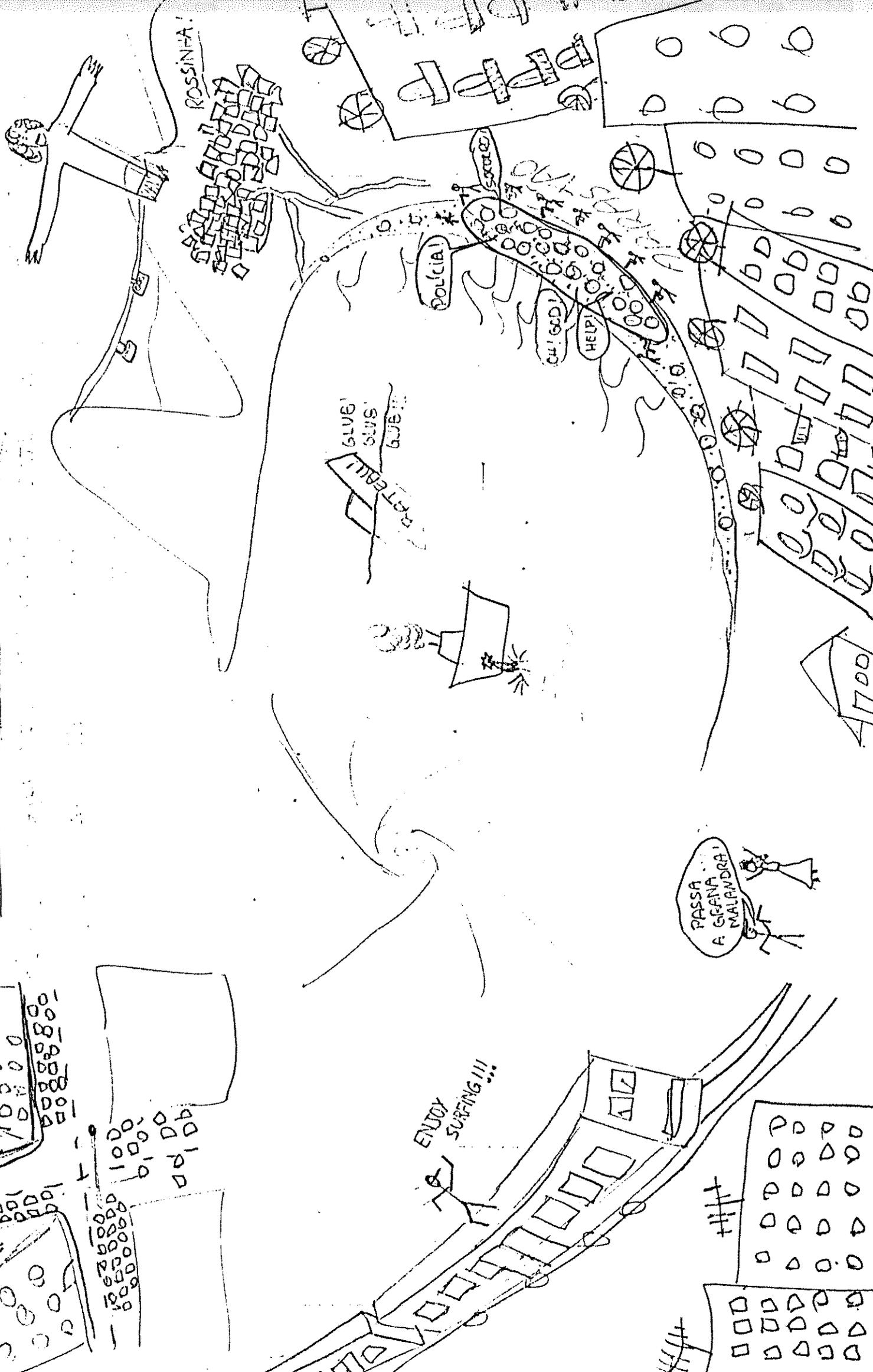
Rio de Janeiro	antenas = 16
	<i>shoppings</i> = 3
	<i>out-doors</i> = 0

São Paulo	antenas = 24
	<i>shoppings</i> = 13
	<i>out-doors</i> = 10

Brasília e Rio de Janeiro permaneceram como cidades onde apenas os ícones aparecem. A exceção foram as antenas nos desenhos do Rio de Janeiro. No desenho do aluno Eduardo (página 175) elas foram, inclusive, utilizadas como indicativo de separação espacial por renda: parabólicas nos prédios dos ricos e antenas comuns nos da classe média.

Em São Paulo as antenas foram de dois tipos: receptoras e emissoras. As receptoras apareceram num número bem maior de desenhos. As emissoras apareceram em poucos, e foram listadas como um dos ícones desta cidade. Acredito que a maior quantidade de *shoppings centers* e *out-doors* presentes nos desenhos se deve ao tipo de conhecimento que estes alunos têm da cidade. O "caminhar" pelas ruas lhes mostra a infinidade de placas e luminosos que existem - esse elementos, quando apareceram nos desenhos, foram considerados equivalentes aos *out-doors*. Quando se anda pela cidade é preciso se orientar

WELCOME TO MIU-VZ JAILING CITY



ROSSINHA!

GLUE!  
STUB!  
BUREAU

POLICIA

CUT! GOD!

HELP!

ENJOY  
SURFING!!!

PASSA  
A GAFANA  
A MALANDRA!

por eles, ir até os lugares. São Paulo é uma cidade utilizada por esses alunos, onde a orientação no espaço se faz necessária. Um dos maiores "programas" que estes alunos fazem em São Paulo é visitar os *shoppings centers*. Acredito que isto torna a ausência desses na maior parte dos desenhos como um fato mais marcante do que a sua presença em alguns deles.

Essa ausência, não só relativa aos *shoppings* - mas também às pessoas, *out-doors*, etc...- , foi muitas vezes justificada, nas entrevistas, pela sua presença comum, banal. "Todo lugar tem *shoppings*, pessoas, *out-doors*, etc ..." Na tentativa de singularizar a cidade, de comunicar ao professor a realização de seu pedido, aquilo que é comum foi negligenciado.

No último grupo de elementos o quadro foi o abaixo:

Brasília	árvores = 7
	corrupção = 9
	violência = 0
Rio de Janeiro	árvores = 9
	corrupção = 0
	violência = 15
São Paulo	árvores = 5
	corrupção = 0
	violência = 3

Quanto às árvores posso inferir que estas cidades tem uma imagem predatória, em que o verde é pouco importante. É interessante nos determos um pouco nesta questão. Tanto o Rio de Janeiro quanto Brasília são cidades que têm grandes áreas verdes em seu perímetro urbano. A Floresta da Tijuca, no município carioca, é a maior floresta urbana do mundo. Os amplos espaços gramados e arborizados de Brasília se destacam mais no verão, quando o verde aparece, mas não deixam de ser significativos durante o restante do ano.

Apesar disto essas duas cidades tiveram suas "posturas ecológicas" comparadas à de São Paulo, em cujo espaço urbano raras são as áreas verdes.

Uma das explicações possíveis para este fato está relacionada às imagens veiculadas destas cidades. Elas são de partes muito restritas, recortadas mesmo de seu entorno mais próximo. Tomo com exemplo o Congresso Nacional e o Cristo Redentor. Muito presentes nos desenhos, esses dois ícones se localizam em áreas onde o entorno é bastante verde.

Ao redor do Congresso a vegetação corresponde à grama principalmente, talvez por isto seja menos notável. Mas ao redor do Cristo Redentor, e em grande parte do trajeto até chegar à esta estátua, existe uma mata, com muitas árvores das mais variadas espécies!!

A valorização do símbolo, do ícone urbano, requer a desvalorização, a eliminação da cidade?!!

A violência se concentra no Rio de Janeiro, sendo caracterizada principalmente por assaltos ou assassinatos, mas os sequestros também são citados. Lembro novamente que os arrastões - amplamente divulgados - haviam acontecido pouco tempo antes dos desenhos serem feitos. Por isso grande parte dos assaltos se davam nas praias.

Todos sabem da violência existente em São Paulo - ou mesmo em Brasília, mas parece que existem outras características mais marcantes nesta cidade, que devem ser destacadas antes da violência. Mas há também um segundo fator que deve ser relatado: uma espécie de amenização, pela grande imprensa e cadeias regionais de tevê, ao se tratar da violência local. O mesmo não acontecendo com relação aos relatos da violência em outras regiões ou localidades. Com isso posso deduzir que, tanto a pouca violência paulistana, quanto a grande violência carioca, tem uma mediação dos *media* a que estão sujeitos os campineiros...

A corrupção se concentra em Brasília. Lembro que à época saíamos do processo de *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor. É interessante notar que as corrupções dos governos estaduais não são indicadas. Em nenhum desenho se criticou os governos de Brizola, no Rio de Janeiro, ou de Fleury, em São Paulo.

Nestes dois últimos parágrafos é possível identificar a grande influência dos *media*, em especial da televisão, na construção da imagem das cidades atuais. Naquele momento político todas as atenções se voltavam para a capital federal.

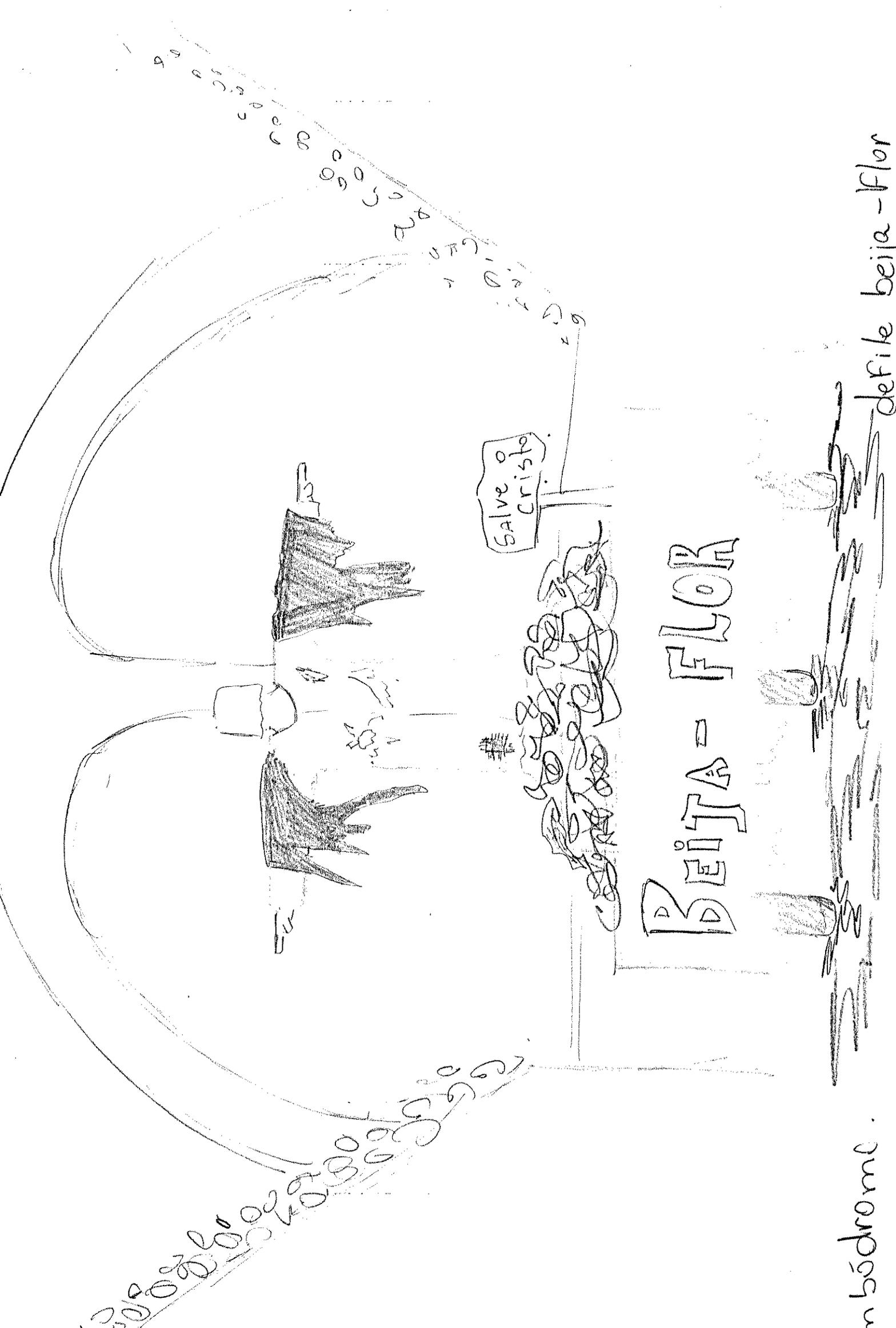
Em alguns alunos a subjetividade falou mais alto e a cidade e seus elementos desapareceram em suas ironias (páginas 179 a 181) ou em suas paixões (páginas 182 e 183).

Em outros alunos percebi a influência mais forte das aulas de Geografia ou de outras ciências humanas. Os desenhos são como que realizados para explicitar o conceito de grande cidade que eles têm. Alguns, separando claramente riqueza e pobreza (páginas 184 e 185), apresentando a conhecida dicotomia financeira de nossas metrópoles. Outros, buscando colocar tudo aquilo que sabem existir numa grande cidade brasileira (páginas 186 a 188), conjugando, ou não, esses elementos "conceituais" aos ícones que cada uma dessas cidades apresenta. É como se eles aceitassem a impossibilidade de desenhar essas cidades e, a partir dessa máxima, estruturassem na folha de papel um esquema, uma síntese do que é seu conceito de grande cidade.

Esses desenhos seriam os mais "corretos" do ponto de vista do professor de Geografia, pois retratam os ensinamentos conceituais desta disciplina - que generalizam as informações - e os aspectos particulares de cada uma cidade - que identificam a especificidade dos lugares.

Quero destacar aqui os desenhos do aluno Daniel (páginas 189 a 191). Em todos os seus desenhos aparece uma favela. Todas elas são localizadas em morros e isoladas do restante da cidade. Um conceito trazido da escola - a miséria em todas as cidades brasileiras - e outro incorporado via *media* - as favelas localizadas nos morros. As favelas cariocas são as mais veiculadas pelos meios de comunicação em massa, dando a sua forma física às demais favelas do país.

É interessante notar, ainda nos desenhos deste aluno, que a miséria é colocada como o outro lado da riqueza, e que esta última pode ter várias origens. Em Brasília o dinheiro vem



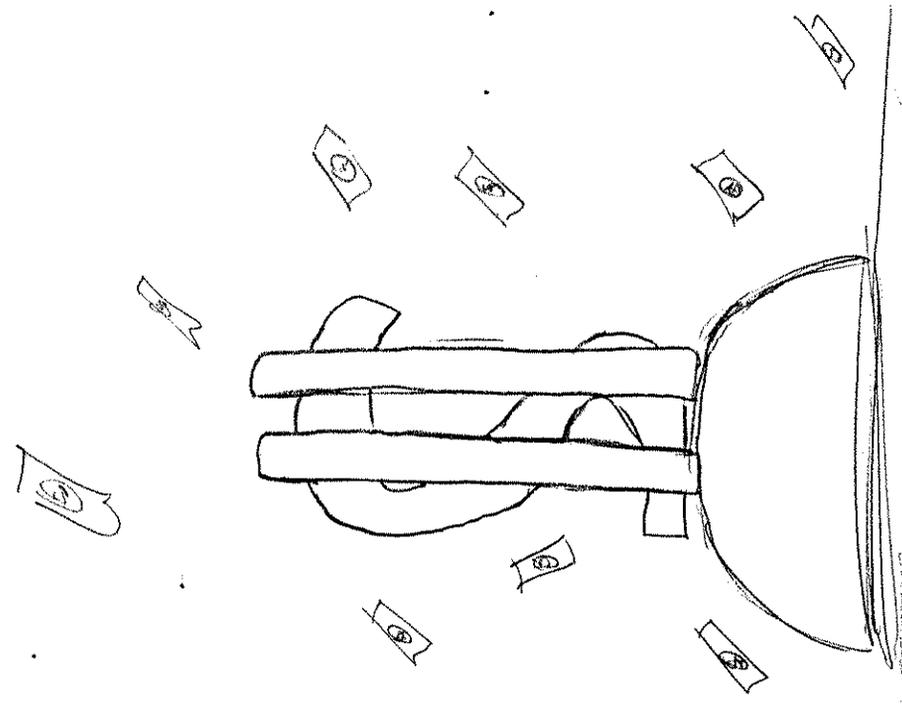
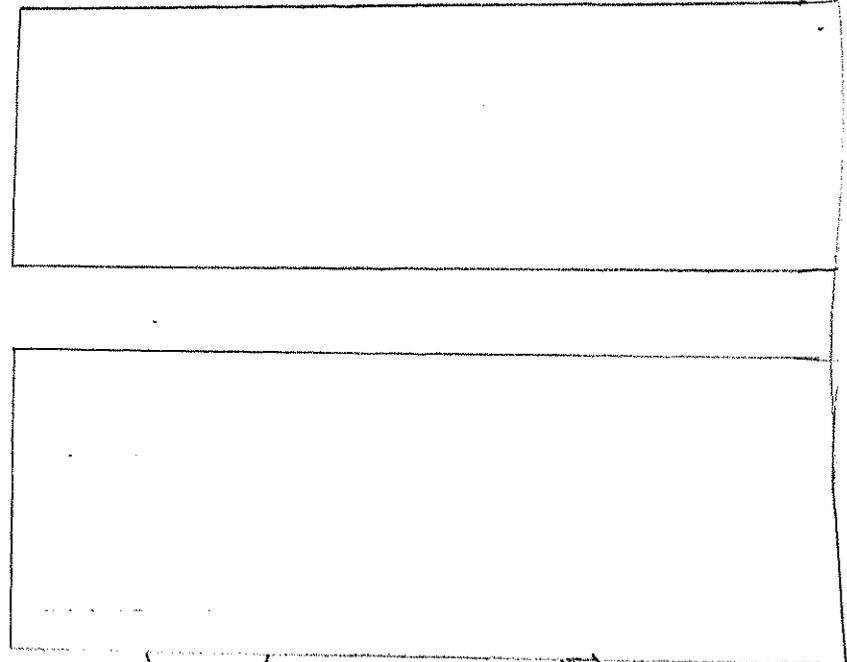
SALVE O CRISTO

BEITA = FLOR

m bódrome.

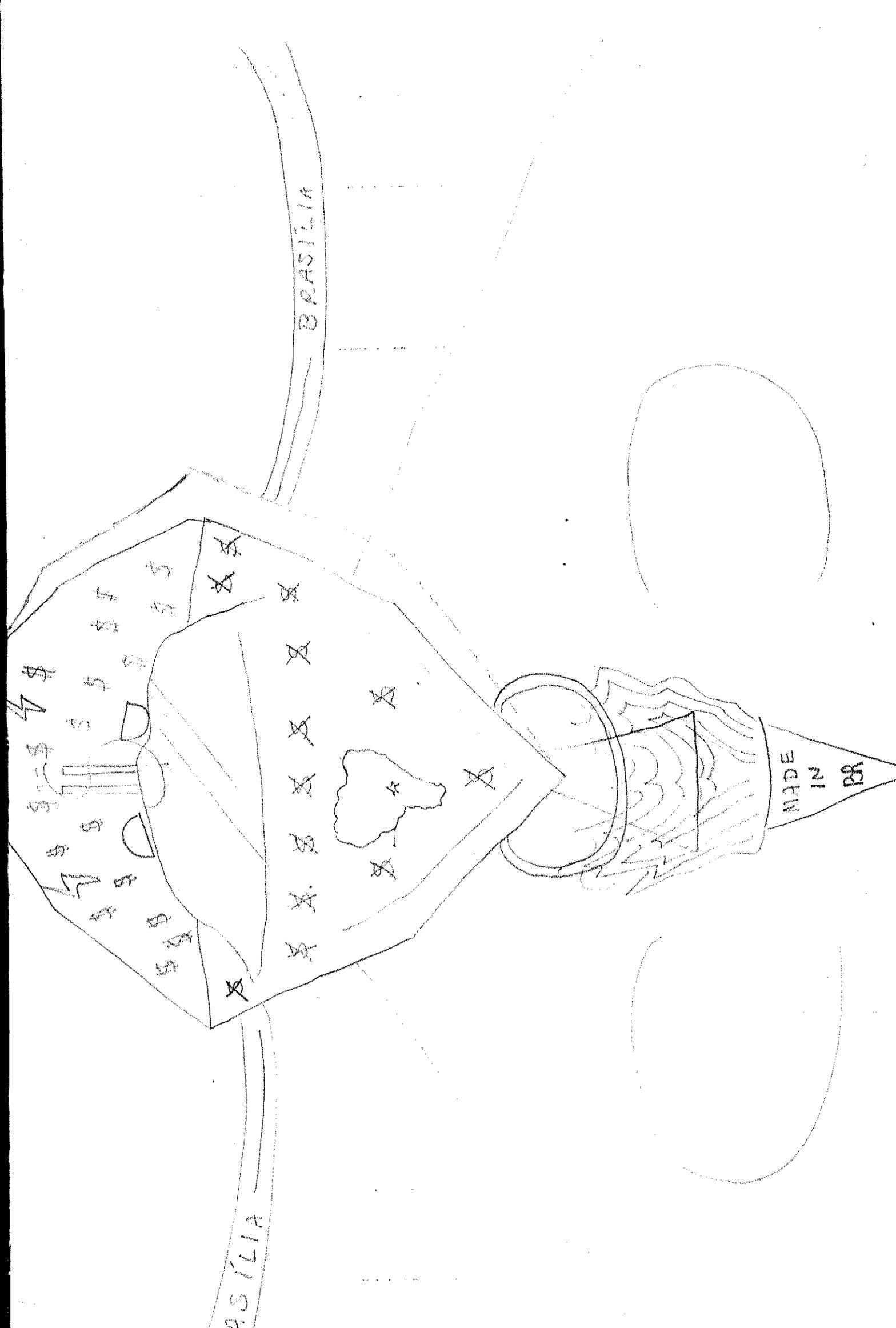
defile beija-flor

P.C.



na à Planalto Central

BRASÍLIA.



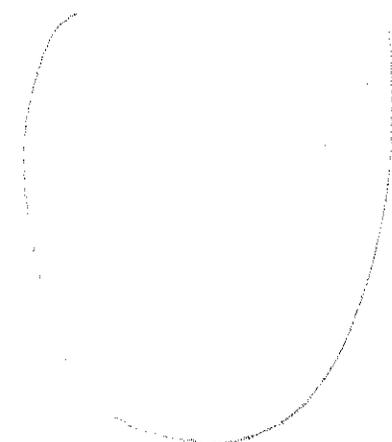
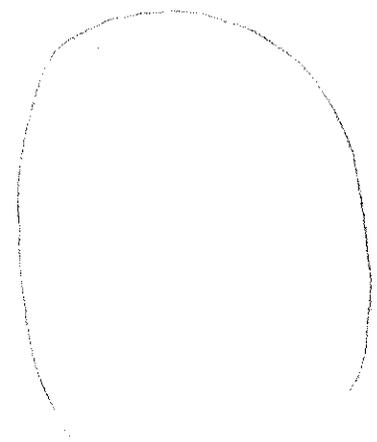
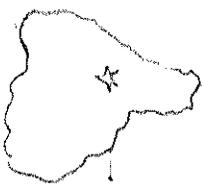
BRASILIA

MADE  
IN  
BR

BRASILIA

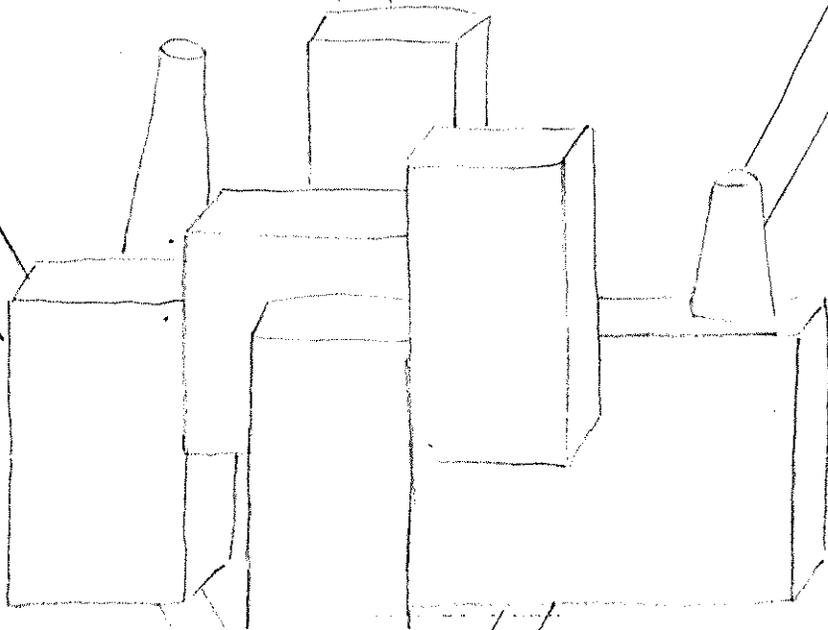
Handwritten symbols and characters including dollar signs (\$), a lightning bolt symbol, and various letters and numbers.

A series of 'X' marks arranged in a roughly horizontal line across the middle of the figure's body.

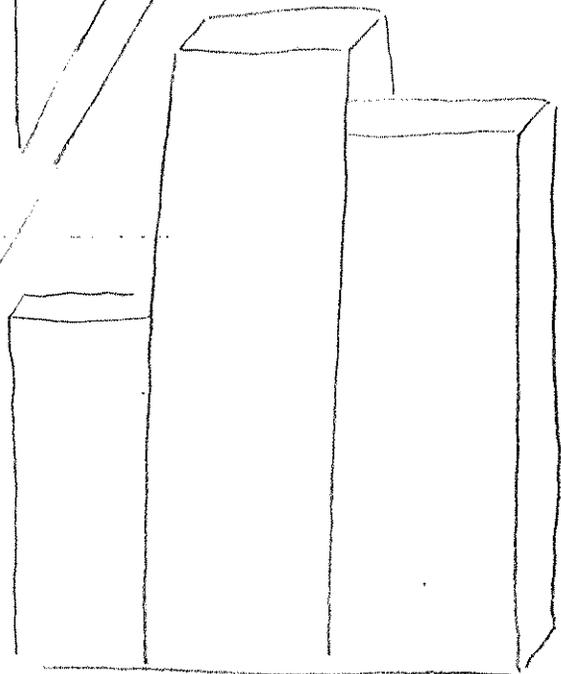


São Paulo:

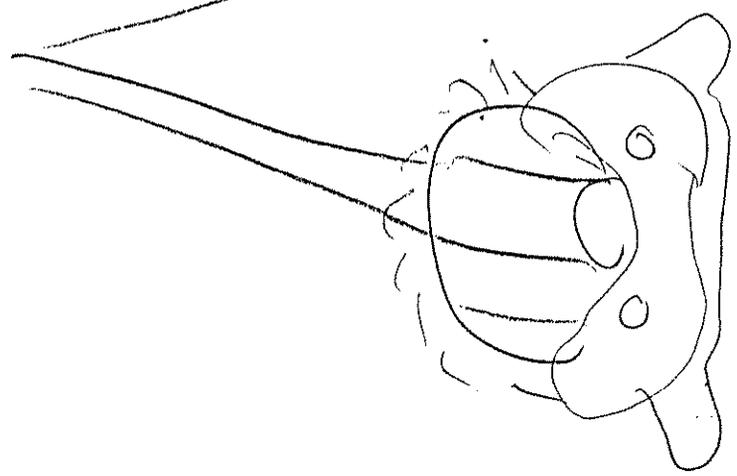
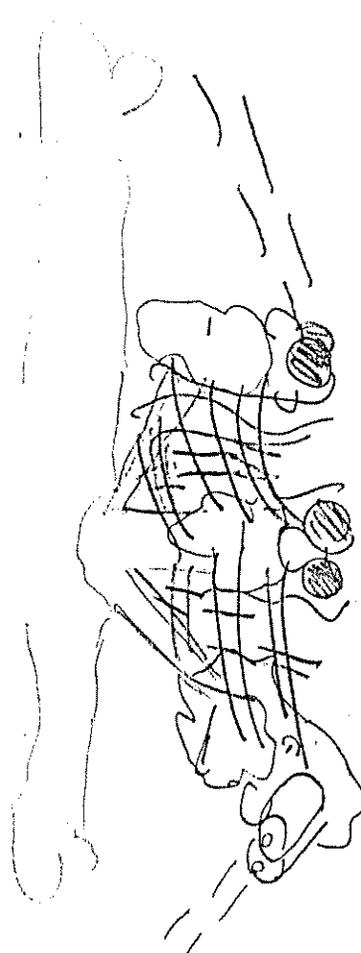
S.P.F.C.



Parque do  
Ibirapuera



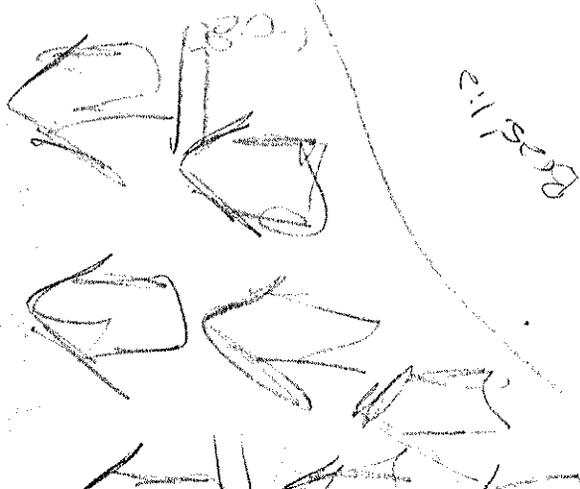
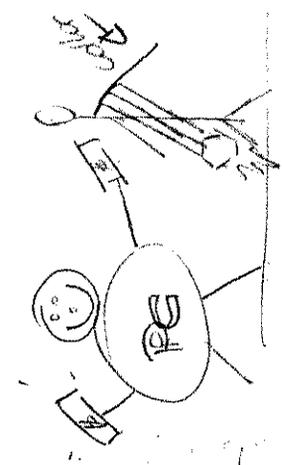
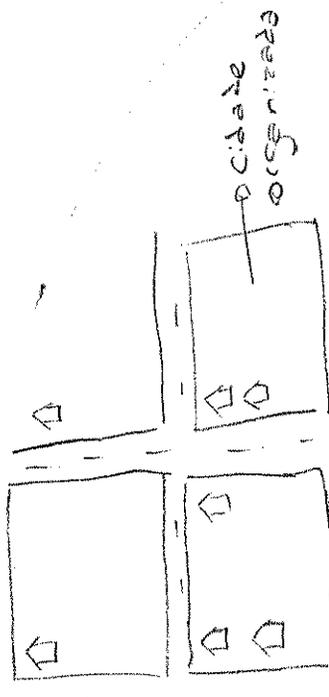
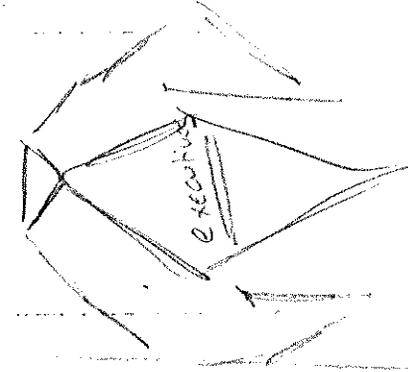
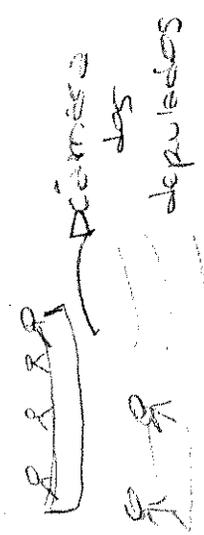
...e o documento é o concurso com o nome E. q. não pode  
ver-lo..."



ciudades con...



fuente

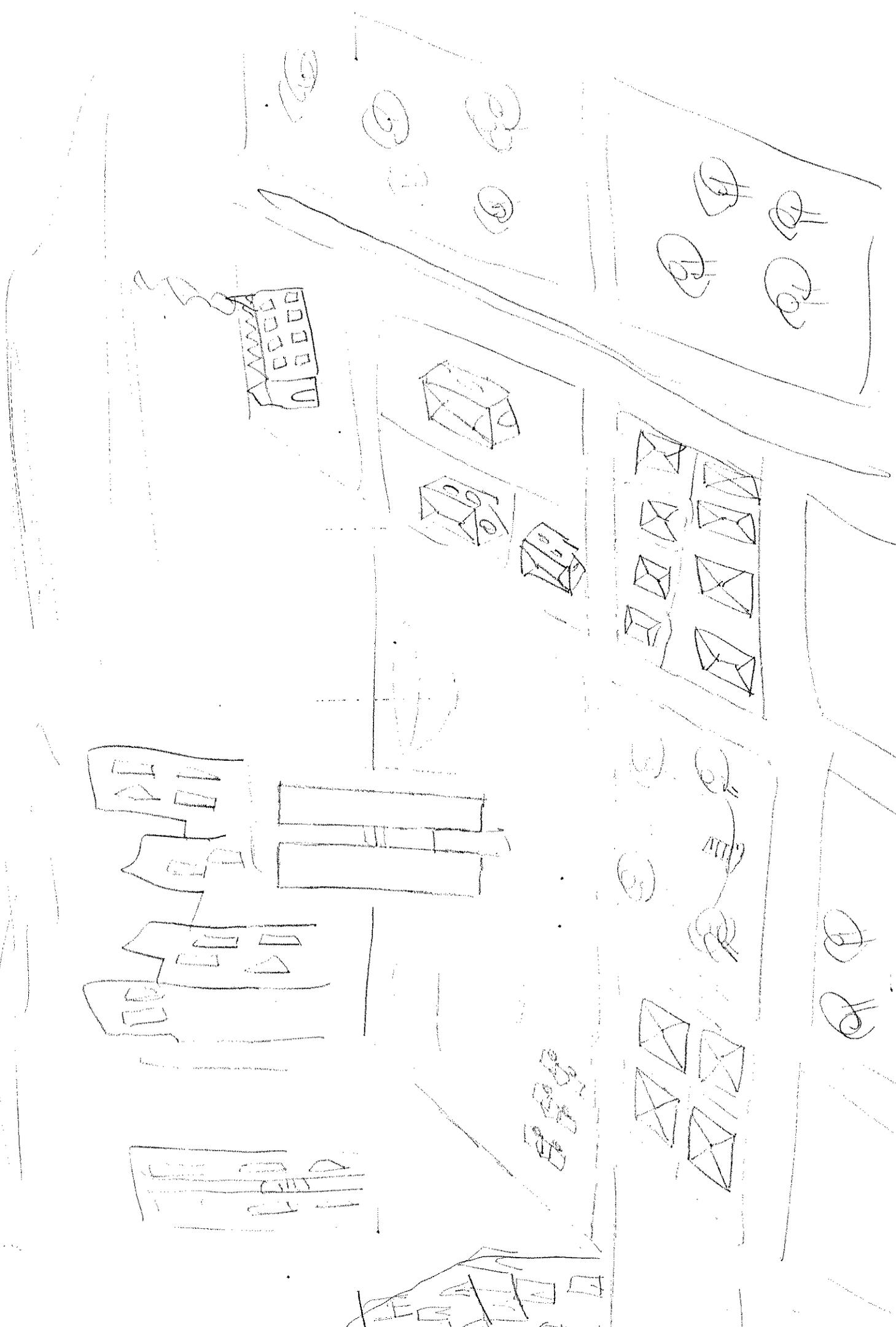


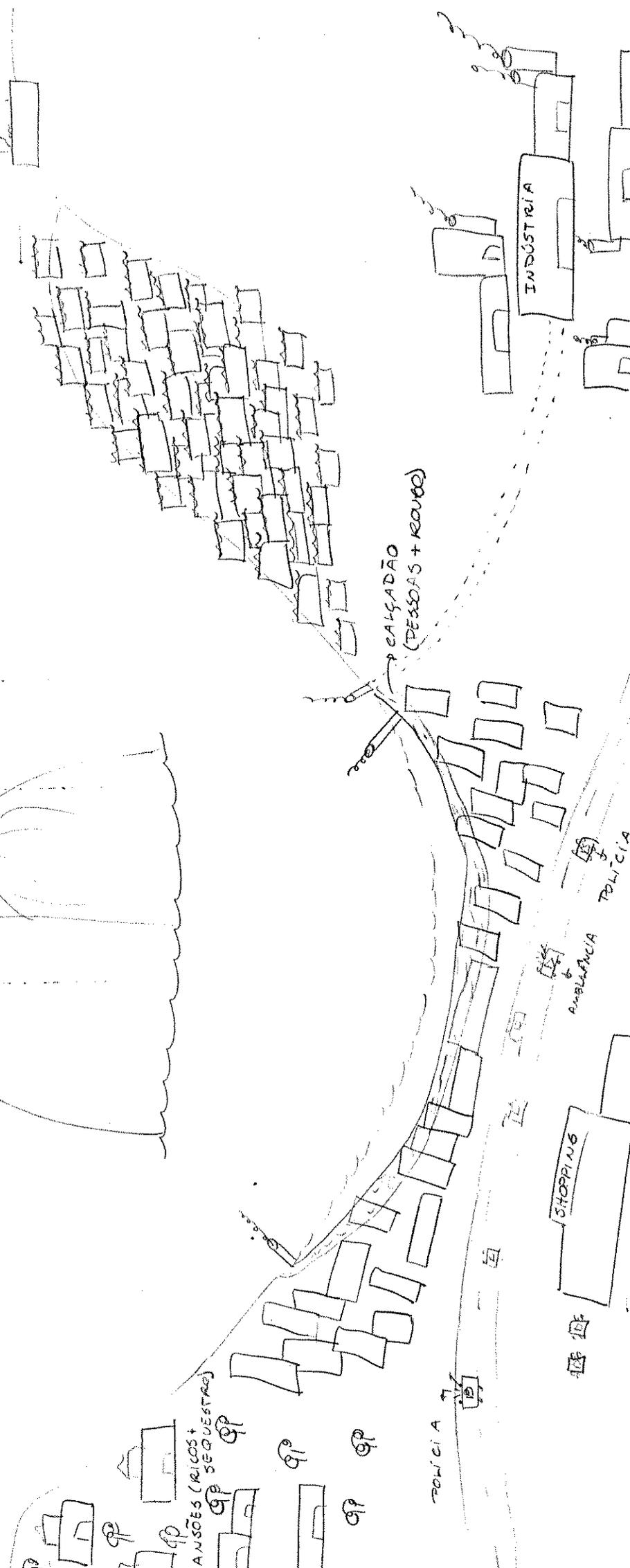
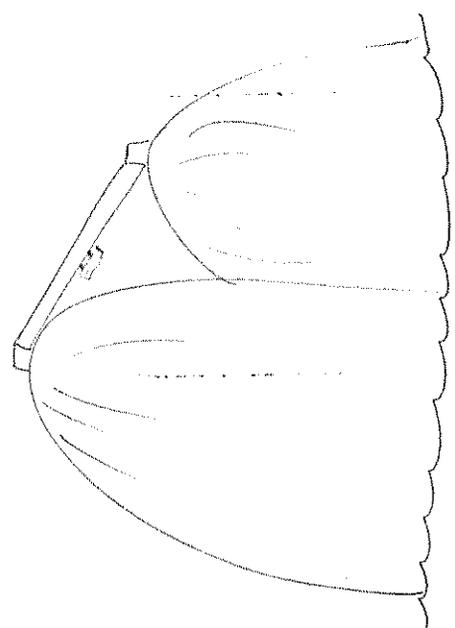
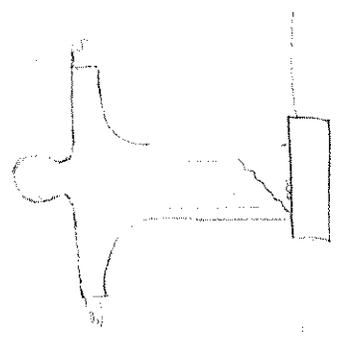
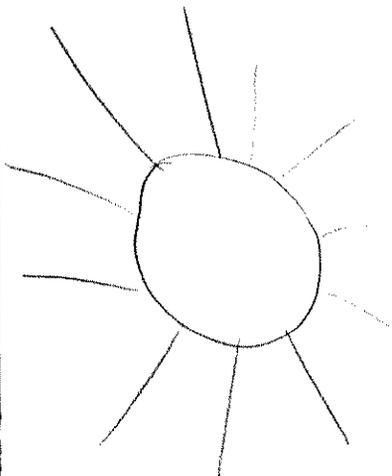
Comunidad

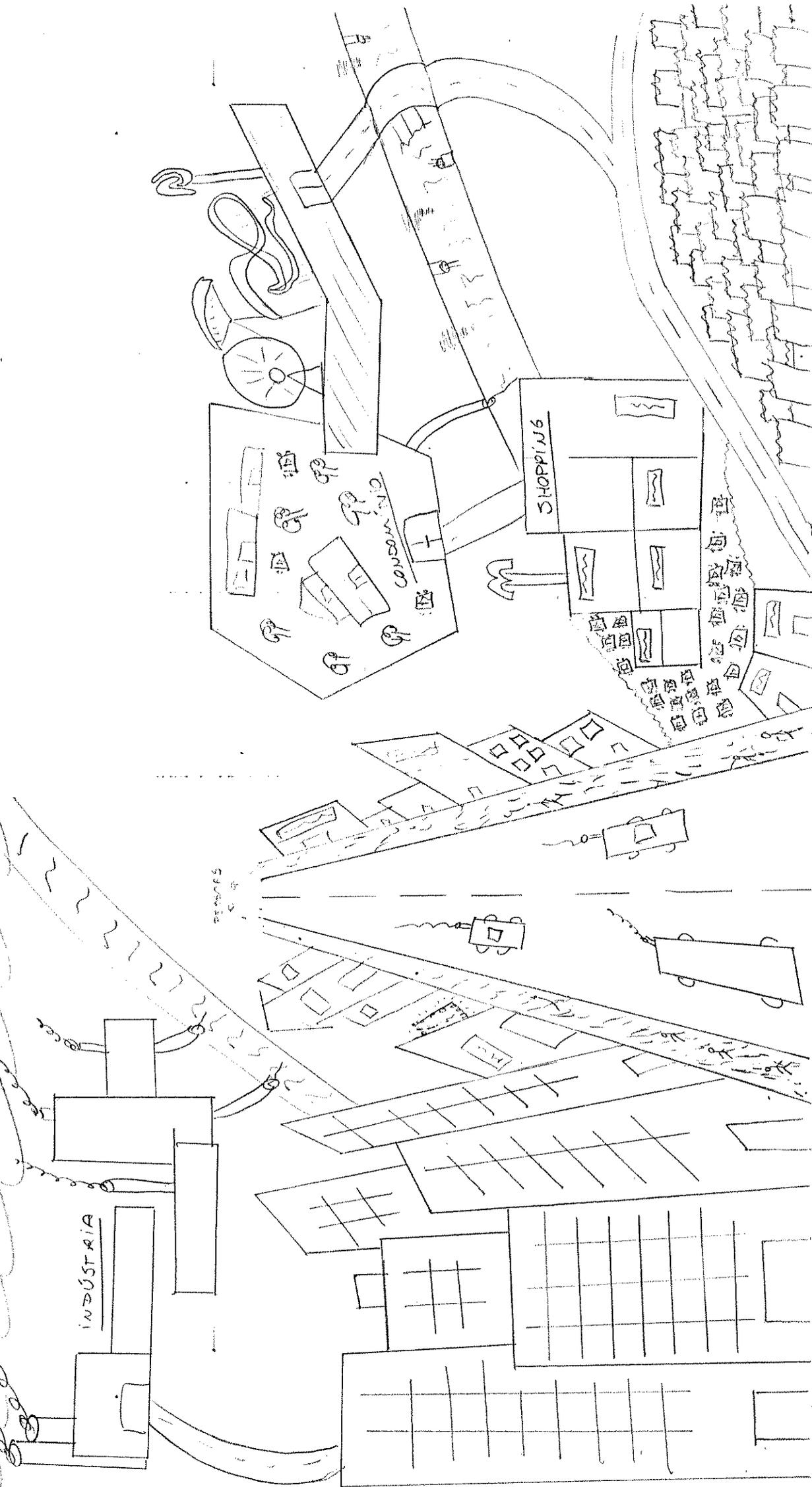
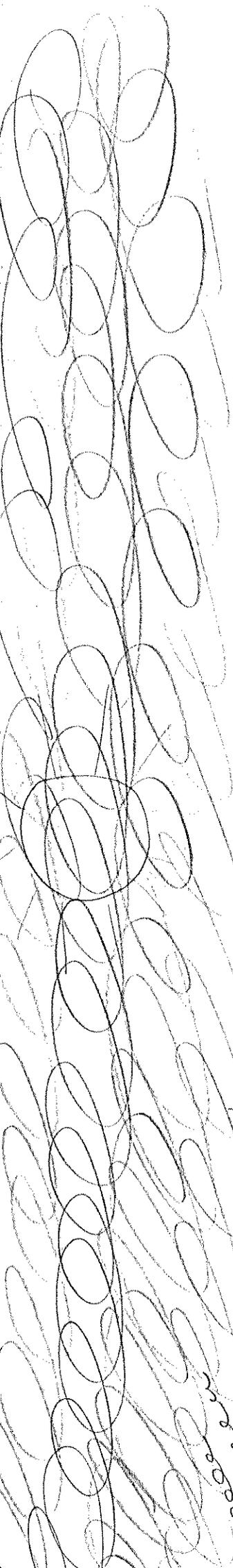
Orden

Acción







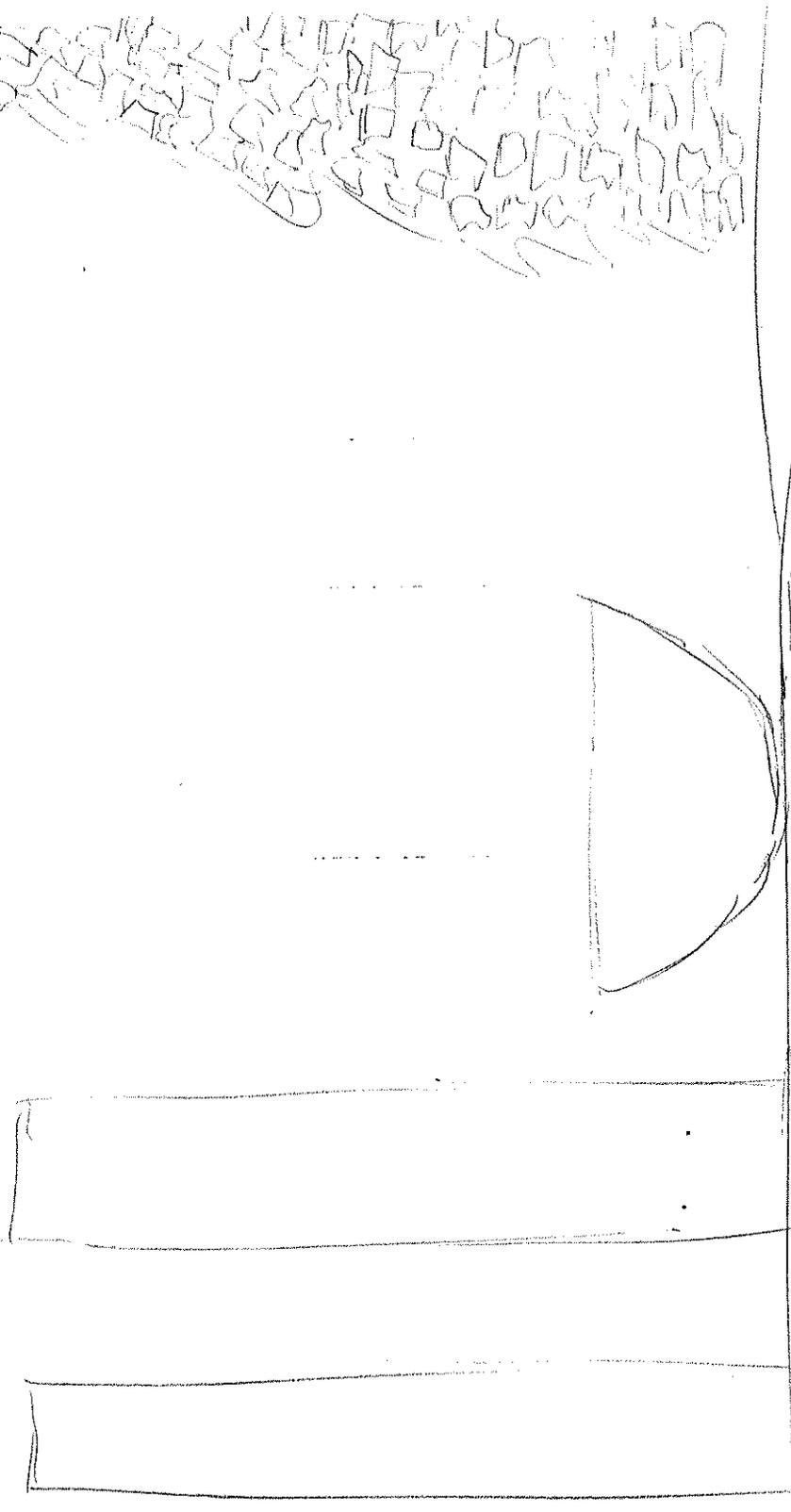


FAVÉIA



ROUBA

PLANALTO



PARA QUE



Favéia

CRISTO  
O REDENTOR

DINHEIRO

GASTA MUITO  
DINHEIRO

NESSO CRISTO



FOI GASTO MUITO  
DINHEIRO, QUE PODE-  
RIA SER USADO NA  
FAVELA





Obs: NÃO EXISTE UMA SÓ IMAGEM DE SÃO PAULO, ACHO TAMBÉM QUE É IMPOSSÍVEL DESENHAR SP COMO ELA REALMENTE, POR ISSO MEU DESENHO NÃO RETRATA S.P., SIM UM PEQUENO

da corrupção, no Rio de Janeiro do turismo, em São Paulo da burguesia. Daniel chega a indicar que a miséria seria menor, se mais dinheiro fosse empregado em benfeitorias dedicadas aos pobres, ao invés de utilizado no embelezamento ou outra atividade que está mais vinculado ao interesse burguês.

As muitas fontes de onde apropriamos informações, visuais ou não, e os infinitos cruzamentos entre essas fontes, bem como o processo de compressão e transformação operado pela memória, tornam a imagem da cidade uma colcha de retalhos, cujos elementos têm as origens mais diversas e as combinações mais instigantes.

## G. OS ÍCONES

*"Partindo dali e caminhando por três dias em direção ao levante, encontra-se Diomira, cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas lajeadas de estanho, um teatro de cristal, um galo de ouro que canta todas as manhãs no alto de uma torre. Todas essas belezas o viajante já conhece por tê-las visto em outras cidades. Mas a peculiaridade desta é que quem chega numa noite de setembro, quando os dias se tornam mais curtos e as lâmpadas multicoloridas se acendem juntas nas portas das tabernas, e de um terraço ouve-se uma mulher que grita: uh!, é levado a invejar aqueles que imaginam ter vivido uma noite igual a esta e que na ocasião se sentiram felizes."*

*Ítalo Calvino*

Desde muito tempo atrás as cidades se auto-representam, salientando seus aspectos peculiares, podendo estes ser o clima agradável, as águas com propriedades curativas, etc. Os objetivos disto variaram de lugar para lugar, de época para época...

"A cidade se faz representar na civilização da imagem que comanda o nosso século" (Ferrara, 1993, p.255). E essa imagem é organizada buscando apresentar o urbano como algo ordenado. Ela é construída como cenário e assim deve ser consumida.

"Entre a imagem da cidade e o seu objeto não existe propriamente similaridade, mas, ao contrário, uma perversão do objeto, visto que se projeta como imagem algo que não é" (idem, p.255). Uma grande parte das imagens das cidades se faz de ícones: partes dela mesma, escolhidas para serem salientadas, divulgadas.

Acredito que essas imagens têm mesmo ultrapassado a realidade. Não mais a cidade é que contém seu ícone, mas este é que contém a cidade.

Quando visitamos uma área urbana já conhecida via *media*, procuramos ir exatamente nos lugares que já vimos. Quando retornarmos da viagem e contarmos aos amigos onde fomos, eles certamente saberão o que teremos visto em cada um desses lugares. Caso não visitarmos esses lugares será como se não tivéssemos ido àquela cidade em questão. A expressão "foi à Roma e não viu o Papa" é sempre usada quando alguém "desobedece" essa regra, alguém que, por exemplo, foi ao Rio de Janeiro e não esteve no Corcovado, diante da estátua do Cristo Redentor.

O que caracteriza os ícones - elementos marcantes - é a originalidade, o seu traço distintivo, "um aspecto que é memorável ou único num contexto. No caso de ter uma forma clara, os elementos marcantes tornam-se, ainda, mais fáceis de identificar; isto verifica-se, igualmente, quando contrastam com o cenário de fundo ou se localizam espacialmente num local predominante" (Lynch, 1982, p.91).

As cidades do Rio de Janeiro e de Brasília têm ícones com as características acima descritas. A estátua do Cristo Redentor, além de ter uma forma bastante distinta e evidente, se localiza no morro do Corcovado, um local facilmente visível. O mesmo pode ser dito do Pão de Açúcar e seu bondinho. Quanto ao Congresso Nacional, em Brasília, acredito que ele também se enquadra totalmente nas descrições de Lynch, não mais pela predominância espacial vinculada à altura/altitude como o Cristo Redentor, mas relacionado à localização no conjunto do espaço brasiliense. Isto abre a possibilidade destas cidades, ou melhor, de seus ícones, serem amplamente utilizados pelos *media* como forma de identificação rápida e segura do lugar onde se passa uma cena ou fato.

Já São Paulo não apresenta nenhum desses elementos marcantes, tornando-se mais difícil de ser identificada rapidamente. Os ícones paulistanos são muitos e variam bastante de pessoa para pessoa, de grupo para grupo, tornando esta capital uma cidade diferente para cada um. Isso torna esta cidade refratária à apropriação, normalmente padronizadora, dos *media*. O contrário do que ocorre com as outras duas. Isso não significa que São Paulo não seja mostrada em cartões postais, filmes de cinema e televisão, mas que sua identificação pelo (tele)espectador é realizado de várias formas, a partir de vários marcos ou pontos referenciais. Mesmo assim é bem possível que a cidade não seja identificada por todos os que vêem uma determinada imagem, mesmo que quem a esteja apresentando sintá-la como representativa e simbolizadora desta metrópole.

Estas conclusões foram balizadas pelos resultados da observação dos desenhos. Os ícones brasilienses e cariocas estiveram muito mais presentes nos desenhos que os paulistanos. Os ícones mais presentes nas representações de São Paulo - massa de prédios e avenida marginal - são coisas que podem identificar muitas outras cidades do mundo. Além disto, ou talvez, justamente por isso, a capital paulista foi a que mais apresentou desenhos

que não a identificavam como lugar único, mostrando uma cidade que poderia ser qualquer outra.

A última coisa que observei nos desenhos foi o que existia ali que me dava a certeza de que aquela cidade era Brasília (Rio de Janeiro ou São Paulo), e não outra qualquer.

Descobri que, mesmo para aqueles alunos que conheciam estas cidades pessoalmente, eram quase sempre os mesmos elementos que identificavam-nas.

O conhecimento pessoal amplia o número de elementos registrados, mas mantém aqueles mais conhecidos, na maior parte das vezes. Aqueles alunos que só conheciam essas cidades via *media* apresentaram desenhos muito semelhantes, normalmente com os mesmos - poucos - elementos urbanos.

Isso pode ser verificado tanto na quantidade de elementos registrados como indicadores daquela área urbana, quanto na quantidade de vezes que alguns deles foram registrados.

Em Brasília identifiquei 19 ícones. Doze deles apareceram apenas 1 ou 2 vezes. Os mais citados foram:

Congresso Nacional = 62

Cidade organizada = 14

"Avião" (Plano Piloto) = 13

Palácio do Planalto = 12

Esplanada dos Ministérios = 7

Catedral = 6

Memorial JK = 5

Essa cidade é a capital política do país e tem no Congresso Nacional um de seus focos de atenção, principalmente na época em que os desenhos foram realizados, devido ao processo de *impeachment*, realizado ali meses antes. A forma característica desse prédio apareceu em quase todos os desenhos, muitas vezes sozinha, no meio da folha em branco. A

cidade desaparecia, ficando somente seu marco, seu símbolo. O ícone paira sobre a cidade, não mais está dentro dela.

Esta cidade, conhecida na maior parte dos casos por intermédio da televisão, é a que menos indiferenciação teve. Ou seja, foi identificada como lugar particular em todos os desenhos. A imagem dela foi a mais padronizada e repetitiva. É o protótipo da massificação mediática. Mas também outras instituições são responsáveis pela criação de imagens padronizadas. No caso de Brasília a escola e seus conhecimentos pasteurizados aparecem como importantes para a concepção desta área urbana como uma "cidade organizada". Como esta última idéia não é fruto do impacto visual, essa "organização" é imaginada segundo os referenciais de ordem urbana que eles têm, a partir das suas vivências ou da própria escola. Daí o plano ortogonal, sinônimo de organização para nossas tradicionais cidades, ter sido implantado em Brasília. Sabemos no entanto não ser este o tipo de "organização" que rege a capital federal.

No Rio de Janeiro foram registrados 32 ícones. Dentre estes, 21 estiveram presentes em até 3 desenhos. Os demais eu dividi em três grupos, por número de registros:

#### 1º grupo

Mar = 43

Cristo Redentor = 40

Pão de Açúcar = 36

Praia = 36

Bondinho = 30

#### 2º grupo

Favela = 23

"Massa de prédios" = 18

### 3º grupo

Morros = 8

Arrastão = 7

Maracanã = 5

Rede Globo = 4

O que se percebe é que esta cidade tem um conjunto significativo de ícones de igual importância. Desconsiderando-se elementos mais gerais - tais como mar, praia ou morros - os ícones cariocas são bastante particulares, de maneira geral inconfundíveis.

O que prevalece é a imagem de uma cidade litorânea e turística, apesar dos arrastões.

Prevalecem os ícones com forte apelo visual - Cristo Redentor e Pão de Açúcar - o que indica a mediação de reproduções imagéticas da cidade. Fotografias, cartões postais, cinema e televisão têm influenciado bastante na divulgação desta imagem carioca. Este fato fica mais marcante quando se tem, tanto pessoas que conhecem pessoalmente a cidade quanto quem nunca foi até ela, os mesmos ícones a identificar este lugar.

Em São Paulo foram registrados 27 elementos, que listei como sendo possíveis ícones. Destes, 21 tiveram até 3 registros. Os demais foram:

"Massa de prédios" = 35

Rio Tietê = 26

Avenida Paulista = 8

Play Center = 7

Favela = 6

Estádios de futebol = 5

Percebe-se nesta cidade a presença de locais pouco divulgados pelos *media*, como o rio Tietê, o Play Center ou os estádios de futebol. Esses são elementos que foram incorporados, segundo a minha interpretação, à imagem da cidade pela própria vivência dos alunos. Mas não só a partir dela.

Para quem entra em São Paulo pela Rodovia dos Bandeirantes - uma das estradas utilizadas para se ir de Campinas até a capital - é a Marginal Tietê que os recebe, gravando-se na memória dessas pessoas.

O Play Center e os estádios de futebol, bem menos citados, são lugares frequentados por alguns destes alunos, e que ficam ao largo da Marginal Tietê, em alguns casos. O mesmo pode ser dito dos *shoppings centers* que estiveram presentes nos desenhos.

Apesar de conter um número significativo de elementos marcantes vinculados à vivência deste espaço, é necessário lembrar que o ícone mais apresentado - massa de prédios - é também aquele mais veiculado pelas redes de televisão ao localizarem suas cenas ou notícias na capital do Estado de São Paulo, e é também um dos cartões postais da cidade.

A influência dos *media*, em especial da televisão, na construção das imagens das cidades, atualmente é bastante significativa. Este trabalho teve como objetivo apenas delinear algumas conclusões iniciais sobre o assunto. Espero ter alcançado tal objetivo.

### Parte 3

#### CRÔNICAS DAS CIDADES A PARTIR DOS DESENHOS

O pesquisador, ao final da viagem, se permite distanciar da racionalidade teórica; se permite um outro discurso sobre as cidades. Entrarei nos desenhos como se entrasse nas cidades que eles representam, que eles comunicam. Farei, portanto, um mergulho no mundo urbano presente nos traços, figuras e frases que ali se encontram.

Distanciar-me-ei do meu conhecimento e das minhas experiências - vividas ou não - sobre as cidades de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Tentarei afastar-me do objeto - os desenhos dos alunos -, mas deixando que ele me influencie no percurso. O discurso será, portanto, pessoal e mediado. Ele será emocional, global. Torno-me, assim, sujeito das cidades que se delinearão abaixo, nas quais estará presente o meu jeito de ser no mundo.

Transformarei os desenhos em telas - pinturas, gravuras, fotografias de cidades imaginárias- sobre as quais depositarei meu olhar e minhas mãos. Através desse diálogo o pesquisador conhece novas cidades e sente vontade de descrevê-las para o leitor. São essas cidades (tele) percebidas as que agora darei movimento com meu corpo e minha imaginação, acostumados que estão às outras telas da modernidade: o cinema, a televisão, o computador e a própria vida urbana - com seus ritmos e contradições próprios.

## A. BRASÍLIA

*"Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. (...)*  
*Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. (...)*  
*Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu. Além do vento há uma outra coisa que sopra. Só se reconhece pela crispação sobrenatural do lago. - Em qualquer lugar onde se está de pé, criança pode cair, e para fora do mundo. Brasília fica à beira."*

*Clarice Lispector*

Chega-se à Brasília em frente ao Congresso Nacional. Parece que não é preciso movimento para se entrar na cidade. Ela surge diante de nós como num piscar de olhos. E sempre estamos a olhar para aquela construção peculiar. Dois prédios altos e unidos, na metade de sua altura, por uma espécie de cordão umbilical eterno, geminando para sempre os que nasceram grudados. Ao lado deles há duas formas arredondadas e invertidas; o tamanho delas é igual e parece terem surgido de uma mesma esfera partida ao meio: uma parte está voltada para cima, para o céu; a outra se volta para a terra, para baixo. É uma construção enigmática. Emblemática.

Dentro do Congresso é onde está - a lata de - o lixo da cidade. Também lá é onde se encontram as dicotomias urbanas: fome-dinheiro, injustiça-exploração, etc. Nele se trava a luta pelo poder!

Entramos no avião pela porta da frente e nos encontramos próximos à cabine de comando, ao Palácio do Planalto. Dali se parte em direção ao restante da cidade. Para trás, no corpo deste veículo aéreo, temos os Ministérios - Saúde, Educação, Economia... - como se fossem as poltronas da 1ª classe. Prédios retangulares e idênticos, eles se situam de um lado e de outro, deixando o espaço central livre, como um corredor de aeronave.

Onde o corpo do avião se encontra com as asas há um "vazio", preenchido às vezes por uma torre semelhante a Eiffel, de Paris, outras pelos palácios da cidade e pelo Congresso Nacional; por fim, neste local aparece um cruzamento entre duas avenidas: uma que segue as direções das asas e outra que segue as direções do corpo do avião brasiliense. Adianto que nesta cidade as construções parecem não ocupar um lugar específico no mundo real, mas apenas uma memória na imaginação das pessoas.

Numa primeira olhada esta cidade se constitui apenas de monumentos e políticos. Os primeiros aparecem em número significativo e apresentam formas bastante peculiares. São vistos normalmente como vemos cartões postais: isolados daquilo que os rodeia. Pairam na cidade. Os últimos, apesar de algumas vezes parecerem fazer parte de um grupo de engravatados e homogêneos homens sem particularidades, são, como os monumentos, bastante peculiares. Eles têm cara e fisionomia, por vezes nomes - PC Farias, Collor, Itamar -, e estão sempre nos mesmos lugares: o Congresso Nacional e o Palácio do Planalto. É por estes lugares também que passam dinheiro, corrupção e passeatas.

Um dos monumentos presentes na cidade, localizado normalmente entre a asa direita-sul do avião e os Ministérios, é a Catedral. Uma construção estranha, esquemática como as demais homenagens que esta cidade presta a todos os deuses da sociedade que a construiu. Sua beleza é um misto de tamanho, forma e regularidade. Assim como os demais prédios, estruturas e planejamentos de Brasília, ela parece tentar negar, o tempo todo, a pequenez, a subordinação e a incoerência dos brasileiros que representa. Parece querer tirar o país do coronelismo arcaico e provinciano e, ao mesmo tempo, lançá-lo no moderno mundo da ciência e da razão.

Também o Memorial JK é uma construção que pretende um futuro. Com sua forma de foice e martelo parece querer tirar o país das amarras capitalistas e americanas para jogá-lo no socialismo nos moldes soviéticos.

Não existem muitas ruas em Brasília. Algumas destas ruas ligam o nada ao lugar nenhum, nem tem casas ou outros tipos de moradias às suas margens. Outras ligam

conjuntos de prédios, todos muito parecidos, até outro conjunto dos mesmos prédios. Às vezes vão em direção a alguns lagos que estão em certas partes da cidade - para alguns eles formam o "mar" do Planalto Central, e, em sua "costa" existem casas; entre elas está a Casa da Dinda.

Mesmo onde há ruas praticamente não há automóveis ou outro veículo circulando por elas. Parece uma cidade fantasma. Uma espécie de anti-cidade, onde somente têm lugar concreto, formas e construções. Os locais de encontro praticamente não existem; as poucas esquinas das poucas ruas não têm calçadas, bares ou cafés. Os homens e mulheres saíram de lá. Não se vê pessoas circulando pela cidade, só políticos. O carro presidencial está, às vezes, em frente ao Congresso...

Também pouco se vêem árvores ou outro tipo de vegetação mais rasteira. Uma aqui, outra acolá. Brasília beira o deserto.

Em certos momentos esta capital parece ser um forte de guerra. Linhas e demarcações separam uma parte da cidade das demais. O que fica dentro são os monumentos e os políticos. O que fica fora são as poucas pessoas que ainda se vê por lá. Os lugares onde estes sobreviventes moram são conhecidos como cidades-satélites, e elas são pobres ou miseráveis. Parece que a separação se deve a motivos estéticos, arquitetônicos. Dentro há o domínio das formas geométricas purificadas e secas; é o perímetro da ordem, da simetria. Fora é o domínio da balbúrdia, das demais possibilidades da vida humana e urbana. As formas são nebulosas e indecisas; há uma desordem iminente.

A cidade é planejada, organizada. São quadrados e mais quadrados e mais quadrados, ou melhor, são todas quadras homogeneamente distribuídas na superfície, dando a impressão, em alguns momentos, de não terem fim ou limite. Intercaladas a essas quadras existem ruas. Na verdade tenho a impressão de que essas ruas não existem, que só estão lá para separar as quadras. Não têm, portanto, existência significativa, estando ali por substituição às cercas... Também creio que, mesmo as organizadíssimas quadras não estão lá de fato, mas existem apenas enquanto virtualidade, possibilidade futura ou imaginação

desenvolvimentista. Sobre elas raramente há algo que indica vida e movimento; quando isto ocorre, lá estão as piscinas e as casas que aparentam luxo. No entanto, nenhuma pessoa. Talvez porque os seres humanos criariam problemas à extrema organização que caracteriza a cidade. Onde identifiquei alguma provável passagem de humanidade as esquinas das ruas deixaram de ser ângulos retos e tomaram formas estranhas, esquisitas mesmo.

Essas idênticas e indistintas formas regulares que compõem o tapete ortogonal de Brasília, são como uma bruma que homogeneiza todo o entorno dos monumentos, que, com isto, se destacam, ainda mais, na paisagem - ou anti-paisagem - urbana.

## B. RIO DE JANEIRO

*"O Rio de Janeiro continua lindo  
O Rio de Janeiro continua sendo  
O Rio de Janeiro, fevereiro e março  
Alô, alô, Realengo, aquele abraço  
Alô, torcida do Flamengo, aquele abraço.  
Chacrinha continua balançando a pança  
e buzinando a moça  
e comandando a massa  
e continua dando as ordens no terreiro  
Alô, alô, seu Chacrinha, Velho Guerreiro  
Alô, alô, Terezinha, Rio de Janeiro  
Aquele abraço.  
Alô, moça da favela, aquele abraço  
Todo mundo da Portela, aquele abraço  
Todo mês de fevereiro, aquele passo  
Alô, Banda de Ipanema, aquele abraço  
Meu caminho pelo mundo, eu mesmo traço  
A Bahia já me deu, régua e compasso  
Quem sabe de mim sou eu, aquele abraço  
Prá você que me esqueceu, aquele abraço  
Alô, Rio de Janeiro, aquele abraço  
Todo povo brasileiro, aquele abraço."*

*Gilberto Gil*

Chega-se ao Rio de Janeiro pelo mar ou pelo alto. É comum ver barcos grandes e veleiros nas águas de seu litoral. Às vezes um *bateau* afunda... Só não se vê o porto. Mas quem chega à terra não se arrepende; se deslumbra. O oceano é azul. As praias de areias brancas ou amarelo-claras impedem que o mar avance e tome o seu lugar. A cidade é maravilhosa.

O sítio urbano deste paraíso é singular. Ela se espreme entre os morros e o mar. O lugar parece belo demais. As elevações formam protuberâncias mais ou menos altas na superfície criando uma irregularidade interessante. Corcundas de camelos e dromedários são vistas por lá. O encontro de terra e água se faz com recortes de um no outro. Baías, lagunas, barras, ilhas e restingas fazem parte de sua paisagem.

Já não bastasse essa bênção em forma de relevo, alguns morros são florestados, configurando na cidade duas utopias - aparentemente - contraditórias: uma romântica, de retorno à natureza; outra moderna, de mergulho na urbanidade. As duas se irmanam no seguinte sonho, para românticos e modernos: perder-se, esquecer-se, ante forças muito

superiores e incompreensíveis; natural-divinas para os primeiros e humano-divinas para os segundos.

Do chão ao topo de certos morros há um bondinho que leva as pessoas que querem admirar a cidade do mirante Pão de Açúcar. As formas irregulares deste tornam-se regulares em nossa memória. Nada há de igual ou semelhante em outras cidades. Também o Cristo Redentor foi colocado no alto, para que possa vislumbrar todo o belo que se encontra abaixo, bem como para redimir a cidade de seus pecados e vícios. Ele está sempre de braços abertos mas, dependendo do ângulo com que se olha ele é outro, não o mesmo. Hora tem cabelos compridos, hora sorri malandro, hora permanece impassível, hora tem barba e hora é só estátua. Sob os pés dele se espria um mar de prédios e outras construções humanas, uma grande cidade.

Ao longo da costa também existe um paredão de edifícios. Em frente a esta muralha imobiliária só o mar e a praia, a avenida litorânea e seu calçadão com formas particulares, meio como asas, meio como folhas.

Ainda estamos longe, num vôo sobre. Vamos descer no aeroporto Santos Dumont. É preciso nos aproximar...

A cidade se oferece aos olhos e aos deleites de todos. Turistas que chegam de muitos lugares misturam suas línguas à língua nativa. Principalmente o inglês se escuta: *help, oh! God*. De maneira geral estão sorridentes ou sendo assaltados. Todos estão nas praias... mas há hotéis na cidade: *Meridien*, ou outro. Mas não só os turistas são sorridentes e assaltados no lugar carioca. Também quem mora lá é assim. Os pobres - de espírito - levam tudo de arrastão!

Levam toda a beleza, ofendida com os esgotos lançados nas águas, com a fumaça lançada no ar, com as casas trepadas nos barrancos - avançando em direção aos céus, em direção à mata, formando Rocinhas e outras coisas mais.

Levam ao perigo de surfar no trem e aos ônibus lotados. Levam aos comandos marginais dos morros e das favelas. Comandos que rátátá desafiam a polícia. Esta última

reprime com outros tiros e helicópteros, gerando mais revólveres e pistolas apontados uns para os outros.

A cidade foi envolvida pela miséria. O abraço onipresente dos morros traz consigo a presença do outro negado. No fim, a cidade se divide em duas. A que vive no morro e a que vive ao pé dele. A que desce do morro atrás de trabalho e a sobe atrás de bandido, traficante, sequestrador. Essas duas realidades, tão distintas, quando se encontram, geram sangue.

O sangue da violência, dos assaltos e homicídios. Sangue da derrota, da vergonha, da discórdia. É um sangue que divide, que separa.

Mas há também o sangue do samba, do pandeiro e da mulata. Sangue do suor e da passarela. Sangue verde e rosa da Mangueira ou do fim do desfile da Beija-flor, que trouxe o Cristo maltrapilho para a dança, para a Apoteose da alegria. É um sangue que une, aproxima. Mesmo mantendo distante...

O trânsito é como o de qualquer metrópole. Rápido, um tanto louco. Não há tantos carros nas ruas, mas eles se encontram nos cruzamentos. As ruas, certamente por causa dos morros, são muito inclinadas em certas partes da cidade.

Não sei se por medo ou por preguiça, as praias, de maneira geral, estão vazias. Só há sombrinhas, barraquinhas, algumas árvores - coqueiros ou coisa que valha - cadeiras reclináveis... Também a ciclovia não têm ciclistas! Os termômetros de rua registram 45° C. É possível alguém não estar dentro d'água? Mesmo assim só algumas vezes esse litoral paradisíaco fica cheio, ou melhor, lotado: Copacabana, Ipanema, Barra, Botafogo.

Além de samba e praia a cidade ainda tem um estádio de futebol, o Maracanã, um *shopping center*, o Barra, como opções de lazer. São poucas, tenho que admitir. Por último me lembro da Lagoa, onde se pode andar de pedalinho, ir a um parque de diversões ou aos barzinhos que estão em seu entorno.

Parece brincadeira, mas é só tristeza. Os papagaios e pipas que estão no céu se misturam às balas e aos gritos. Não há como não voltar a esse assunto: a dicotomia, a discrepância, que salta aos olhos nesta metrópole. Tecnologia e desastre se consolidam aqui.

As possantes antenas da Rede Globo espalham suas notícias, novelas e vinhetas pelo país. O olho global pisca para todos, seduzindo milhões durante horas. Um *zoom* numa favela vai revelar caminhos os mais estranhos e improváveis, detalhes burlescos e aterrorizantes. O futuro, da televisão, pode apresentar o que já deveria ser passado; se já não passou, constrange.

A cidade tem um ar de inocência. No entanto sofre de doença grave.

Mesmo assim, na ponte Rio-Niterói se lê: *Welcome to Rio...*

## A. SÃO PAULO

*"Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruzo a Ipiranga e a Avenida São João  
É que quando eu cheguei por aqui, eu nada entendi  
Da dura poesia concreta de tuas esquinas  
Da deselegância discreta de tuas meninas.  
Ainda não havia para mim Rita Lee  
A tua mais completa tradução.  
Alguma coisa acontece no meu coração,  
Que só quando cruzo a Ipiranga e a Avenida São João.  
Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto  
Chamei de mau gosto o que vi, de mal gosto o mal gosto  
É que narciso acha feio o que não é espelho  
E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho  
Nada do que não era antes quando não somos Mutantes  
E foste um difícil começo, afasto o que não conheço,  
E quem vem de outro sonho feliz de cidade,  
Aprende depressa a chamar-te de realidade,  
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso.  
Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas  
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas  
Da feia fumaça que sobe apagando as estrelas  
Eu vejo surgir teus poetas de campos espaços  
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva.  
Panaméricas de áfricas utópicas do mundo do samba  
Mais possível novo quilombo de zumbi,  
E os novos baianos passeiam na tua garoa,  
E os novos baianos te podem curtir numa boa."*

*Caetano Veloso*

Há um obelisco na entrada de São Paulo. Há estradas e entroncamentos... um emaranhado de esquinas, em que cruzam ruas, avenidas e marginais. Vãos enormes passam sobre nossas cabeças sustentados por pilares gigantescos, braços de Hércules que asseguram e tornam possíveis as vontades humanas de subir, e subir mais para passar mais acima, para dar mais um acesso a mais uma estrada... Bandeirantes, Imigrantes, Anhanguera...

O trânsito é impetuoso. Caminhões se alinham ao meio-fio e avançam lentamente a soltar baforadas cinzentas, que logo se perdem no ar, também cinza, que envolve tudo e todos. Cruzam as várias pistas e se preparam para penetrar na cidade ou abandonar os seus encantos. Ônibus chegam e saem, sobem e descem passageiros e esperanças; os letreiros indicam São Paulo de um lado e o Brasil todo do outro, principalmente do Nordeste. Chapas de vários países chegam aqui e se perdem entre chapas de tantos nomes e sílabas... tantas siglas. Os automóveis correm em todas as direções. Se agrupam aqui, se dispersam acolá. Os

dois caminhos, estáticos e em sentidos contrários, acompanham os rios que pouco ou nada refletem - há também tão pouco céu para refletir. O asfalto sustenta o peso do medo e das rodas, mudando aos poucos com as marcas que lhes deixam pneus e sofrimentos. Lá estão lado a lado veículos de todos os tipos, ultrapassando e sendo ultrapassados pelo tempo e pela velocidade. Separa-os apenas o ar pesado e os traços regulares marcados no chão da avenida. Chegar nesta cidade pelas marginais é uma ironia... e um exagero. Elas não marginalizam, apenas margeiam.

Rios se arrastam ante o espanto poluído dos olhos lacrimejantes. O Tietê é visto de cima, sujo. É visto de lado, imundo. É visto de longe, parado. É visto de perto, esgoto. Jacaré sobrevive de Teimoso; companheiro de jornada das latas, das botas, das mortes. Não há mais vida neste rio. Em suas margens desembocam canos e manilhas que vomitam uma lama negra-líquida e outros fluídos fétidos. Há moscas em redor de volumes sólidos... que se dissolvem. Dejetos da opulência e da miséria. Resultado da transformação de pedra em sonho. O sonho de ter... pesadelo da mercadoria. O rio que não mais reflete é um espelho da cidade. Espelho em negativo. As águas mostram os restos daquilo que constrói a riqueza e a monumentalidade metropolitana. Pelos seus trapos rejeitados é possível descobrir seus objetos brilhantes. Pelo estado de mal estar que os leitos dos seus rios apresentam é tranquilo imaginar o estado de alma de uma parte dos seus homens, que deixam ali o seu desprezo, pela natureza, pela claridade. O rio morre aos poucos. Já mudaram seu sentido, seu curso. Não há como correr solto pelos campos de outrora; é preciso seguir na linha, estar reto. Mas as águas é que não correm mais...

Sobre as águas paradas correm ônibus e carros. Cruzam o rio por pontes que, perpendicularmente, ligam um lado ao outro das ruas que o margeiam.

Ao largo de estradas e rios se delineia a paisagem urbana. Também ela é cinza. Marcada por um paredão de prédios que se perde no horizonte, ela é muitas vezes nebulosa e sombria. O sol brilha de leve. O mergulho nesta atmosfera é rápido, eu diria instantâneo. Num piscar de olhos a cidade se oferece em todas as prováveis direções que se queira olhá-

la. E é sempre muito parecida... As formas dos prédios, e das casas que se escondem por trás deles, pouco importam. De repente algum deles se destaca, pelo tamanho, pela beleza, pela história - de vida - de cada um. Mas não só de prédios se constitui a paisagem paulistana: chaminés e fábricas se esticam em direção ao céu a espalhar fuligem, a soltar escuras e arredondadas formas que se deslocam para cima. Depois de subir um pouco essa fumaça se espraia, se instala sobre a cidade. Há uma certa opressão que é fugidia, volátil, aérea. O ar que alimenta é o que nos sufoca. A poluição do ar unifica as classes, liga os lugares, torna esse imenso espaço um lugar-comum.

Morros quase não há. Quando, por acaso, um aparece, já está ocupado por favelas. Elas oferecem um contraponto para as formas retilíneas e racionais das construções de concreto e tijolos. Barracos mal enjanbrados, destituídos de uma forma possível, se empilham nos morros e esbarram uns nos outros. Uma miscelânea tal que a distinção entre uma unidade e outra torna-se difícil... pela extrema proximidade, pela extrema marginalidade.

Por sobre tudo se estendem palavras e imagens. As antenas é que as captam e empurram para baixo, para dentro. Espetadas nos topos dos prédios, casas e barracos, as antenas trazem o mundo para dentro de casa. É claro que o mundo de alguns é melhor-maior que o de outros. Parabólicas e antenas tradicionais disputam em quantidade e qualidade; apontam para o vazio. Mas elas são atrizes coadjuvantes. As estrelas são aquelas que estão mais no alto. Seja no Pico do Jaraguá ou na Avenida Paulista elas é que transmitem as mensagens, que se preenchem com as propagandas e as pesquisas de opinião. Elas é que transmitem o futuro... o novo aparelho de som Sony, o novo modelo de automóvel Ford, o novo local de compras dos Jardins... Com os pés cravados no passado construído, elas se fazem presentes em todas as vidas, em todas as horas, em todas as direções, pois se lançam no ar, no etéreo e instantâneo caminho de luz e ondas.

Os out-doors são poucos. É possível ver o nome de algum banco no topo de um prédio, mas, de maneira geral, parece que ninguém se preocupa em anunciar seus produtos.

Luminosos e placas indicam um comércio diversificado, mas pequeno. O consumo não existiria não fossem os *shoppings centers*. Mas não parece-me existirem tantos assim: Ibirapuera, Paulista, Center Norte, Iguatemi, e só. Dentro deles é que se guardam as preciosidades da modernização capitalista. Tantas lojas, *griffes*: Mac Donald's, Mesbla, Pizza Hut, Mappin... Tudo tão diferente. Tudo tão igual. Estacionamentos enormes acomodam os automóveis daqueles que vêm comprar. Satisfazer os desejos dessa massa é o princípio e o motivo. Contam-se aos milhares as pessoas que por eles passam. Contam-se aos milhões o capital ali investido, e aos bilhões o dinheiro ali gasto. Paraíso do consumo.

Já estamos dentro da cidade. A paisagem agora é vista de perto. Enormes edifícios tornam pequenos os veículos que deslizam pelas ruas; a lentidão não é total. Mas há buzinas, tantas: biiiii, fófó. Há pressa, muita pressa. Todos têm que ir mais rápido, ou então ninguém anda: engarrafamento. Nos cruzamentos há um farol vermelho e o movimento pára. Luz verde e a loucura recomeça.

Perplexos caminham pelas calçadas milhares de pedestres. Atravessam ruas pelas faixas. Não há atropelamentos. Paira sobre a cidade a mão divina da prudência! No entanto este lugar imenso deve oferecer muitos perigos. Os rostos são, de maneira geral, amargurados ou assustados. A vida privada é apresentada ao público. Bisbilhoteiros enxergam dentro dos minúsculos apartamentos o dia-a-dia de tantas caras. Há muita gente na rua. Parecem haver várias cidades dentro dessa única. O contraste brutal entre a miséria e a opulência **GRITA** em certos locais. Em outros, parece não existir diferença alguma, tal sua pureza ou imundície. A metrópole é dividida em duas: uma pobre e uma rica... que se misturam. O que há, de fato, é a multidão. Bocas, olhos, testas e cabelos se diferem de um para outro. Corpos de todos os tamanhos circulam por lá. No entanto são tão iguais... a massa. Nela se distinguem e se igualam todos. Pichadores, namorados, empresários e mendigos. As pessoas trabalham dia e noite. Sobre a cidade paira a frase: "Procura-se mais progresso".

Circulam sobre seus prédios aviões e helicópteros. Em alguns tetos de edifícios estão inscritas circunferências que indicam pousos destes últimos. Aeroporto só existe um: Congonhas. Pareceu-me pequeno para a quantidade de aviões que estavam no céu. Talvez eles não parem por ali; apenas passem com seu barulho conhecido, como que a anunciar uma modernidade e uma técnica estranha àquele lugar.

Não parece haver construções nesta cidade; não há obras. Ela já está pronta ou esconde seus futuros segredos. As únicas transformações e máquinas visíveis são as dragas nos rios. Elas abocanham o fundo e o lançam nas bordas e caçambas. Antes que a água suba é preciso afundar o leito.

O que tem, e mostra, são estádios - Morumbi, Canindé, Parque São Jorge - e um parque - Ibirapuera. Também tem metrô de superfície, rodoviária, *Play Center*, zoológico, jôquei. Dois lugares com nomes monossilábicos estão por lá: Viaduto do Chá e Praça da Sé. A cidade deve ter muito mais coisas, mas é tímida. Mas é também anárquica, será?! O MASP é vermelho. Na Avenida Paulista há prédios com formatos piramidais e muito dinheiro.

Ao lado das favelas toneladas de lixo são depositadas. Uma aproximação cruel daquilo que a grande cidade rejeita. Pessoas e coisas são igualadas nos amontoados à margem da cidadania.

Há uma nostalgia e uma frieza quando essa cidade se expõe.

Ela se perde no horizonte. Sendo sempre a mesma, ela vai trocando de nomes... Centro, Pacaembu, Sumaré, Lapa, Morumbi, Barra Funda, Itaim... se mostrando e se escondendo para que ao penetrá-la ninguém se sinta totalmente perdido, mas para que não queira mais sair dela, antes de descobrir todos os seus tantos mistérios.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Valéria T. e Outros. *A percepção do espaço urbano na ótica de Kevin Lynch*. Rio Claro, 1992. (mimeo)
- AHMED, Flávio. O lugar do espectador, o lugar do crítico. In: *Cinema*. vol. 1, nº 1. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1994.
- ALMEIDA, Milton J. *Aproximações em forma escrita sobre as imagens da pintura e do cinema*. Campinas, 1994b. (mimeo)
- \_\_\_\_\_. Histórias em imagens e som na moderna sociedade oral - cinema e televisão. In: *Leitura: teoria e prática*. nº 19, ano 3. Campinas, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo, Cortez, 1994a.
- ALVES, Glória A. *Cidade, como Te Ver*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Departamento de Geografia, USP.

- AMORIM F<sup>o</sup>., Oswaldo B. e Outros. *Percepção ambiental: Contexto teórico e aplicações ao tema urbano*. Publicação especial n<sup>o</sup>5. Belo Horizonte : Departamento de Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987.
- APPLEYARD, Donald e Outros. The view from the road. In: LOWENTHAL, David. *Environmental perception and behavior*. Chicago : University of Chicago, 1974.
- ARANTES, Otília. Urbanismo em fim de linha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 de Setembro de 1993.
- ARGAN, Giulio C. O espaço visual da cidade. In: *Espaço e Debates*. n<sup>o</sup> 33. São Paulo, 1991.
- ARRILLAGA, J. F. *Introdução ao estudo do turismo*. Rio de Janeiro : Editora Rio, 1976.
- ATRATOR ESTRANHO. Imagem e o imaginário da nova comunicação. São Paulo : ECA/USP, Out - 1993.
- \_\_\_\_\_. O tempo na era tecnológica. São Paulo : ECA/USP, Jul - 1993.
- BABIN, Pierre e KOULOUMDJIAN, Marie-France. *Os novos modos de compreender*. São Paulo : Edições Paulinas, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro : Eldorado, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos*. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O direito de sonhar*. São Paulo : Difel, 1980.
- BARRETTO, Margarita. A sociedade tecnológica e o futuro do turismo Profissional. Campinas, 1994a. (mimeo)
- \_\_\_\_\_. O turismo na história. Campinas, 1994b. (mimeo)

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo : Cultrix, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. O sujeito fractal. In: *Aesthetik und kommunikation*. 67/68, ano 18. Traduzido por Ciro Marcondes Filho. São Paulo : ECA/USP, 1987. (mimeo)
- \_\_\_\_\_. *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo : Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_. *A transparência do mal*. Campinas : Papyrus, 1990.
- \_\_\_\_\_. *América*. Rio de Janeiro : Rocco, 1986.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1ª versão In: \_\_\_\_\_ . *Obras escolhidas*. vol. 1. São Paulo : Brasiliense, 1985a.
- \_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_ . *Obras escolhidas*. vol. 1. São Paulo : Brasiliense, 1985a.
- BENTES, Ivana. A enciclopédia digital. in: *Cinema*. vol. 1, nº 1. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1994.
- BETTANINI, Tonino. O espaço do corpo e os territórios da vida cotidiana. In: *Seleção de textos*. nº 10. São Paulo : AGB, jun./85.
- BLEY, Lineu. *Percepção do espaço urbano: O centro de Curitiba*. Rio Claro, 1982. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências e Ciências Exatas, UNESP.
- BONIN, Serge. Porque desenhar. In: \_\_\_\_\_ . *Initiation a la graphique*. Paris : EPI Editeurs, 1978. Traduzido por Maria Elizabeth Taitson Bueno. Belo Horizonte : mimeo Instituto de Geociências - UFMG, 1986. (mimeo)
- BRESCIANI, Maria E. As setes portas da cidade. In: *Espaço & Debates*. nº34. São Paulo, 1991.

- \_\_\_\_\_. Metrôpoles: As faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). In: *Revista Brasileira de História*. nº 8/9, vol. 5. São Paulo, 1985.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo : Cia. das Letras, 1990.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do Etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo : Cia. das Letras, 1988.
- CARLOS, Ana Fani A. *A cidade*. São Paulo : Contexto, 1992.
- \_\_\_\_\_. O lugar: mundialização e fragmentação. In: SCARLATO, Francisco. e Outros (Org.). *Fim de século e globalização*. São Paulo : Hucitec, 1993.
- CÔRTEZ, Beltrina. *O visual urbano da sociedade tecnológica*. Plano de pesquisa destinado à seleção do Doutorado em Jornalismo na Universidade de São Paulo, 1992. (mimeo)
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.
- COUTO, Edvaldo S. *Do lugar a lugar nenhum*. São Paulo, 1990. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - PUC.
- DEÁK, Csaba. A cidade: do burgo à metrópole. in: *Espaço e Debates*. nº 34. São Paulo, 1991.
- ECO, Humberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.
- ERAUSQUIM, M. A. e Outros. *Os teledependentes*. São Paulo : Summus, 1983.
- FARGIER, Jean-Paul. Poeira nos olhos. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.

- FERRARA, Lucrécia D. As máscaras da cidade. In: *Revista USP - Dossiê Cidades*. São Paulo, Mar/Mai - 1990.
- \_\_\_\_\_. O mapa da mina. Informação: espaço e lugar. In: SCARLATO, Francisco. e Outros (Org.). *Fim de século e globalização*. São Paulo : Hucitec, 1993b.
- \_\_\_\_\_. *Leitura sem palavras*. São Paulo : Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Olhar periférico*. São Paulo : EDUSP, 1993a.
- FRANCO, Marcelo. Redes e conhecimento: os novos recursos da tecnologia informacional. Campinas, 1994. (mimeo)
- GELL, Alfred. How to read a map. remarks on the practical logic of navigation. In: *Man*. vol. 20, nº 2. June 1985.
- GINZBURG, Carlo. Sinais. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo : Cia. das Letras, 1990.
- GOMES, Horieste. *A produção do espaço geográfico no capitalismo*. São Paulo : Contexto, 1990.
- GONÇALVES, José M. F. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo : Cia. das Letras, 1988.
- GOODEY, Brian e GOLD, John. *Geografia do comportamento e da percepção*. Publicação especial nº3. Belo Horizonte : Departamento de Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, 1986.
- GOULD, Peter e WHITE, Rodney. *Mental maps*. Baltimore : Pelican Books, 1974.
- GUILLAUME, Marc. Memoires de la ville. In: *Traverses* nº36, 1986.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo : Vértice, 1990.

- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo : Loyola, 1992.
- JABOR, Arnaldo. Medo da miséria vai chocar o ovo da jibóia. In: \_\_\_\_\_. *Os canibais estão na sala de jantar*. São Paulo : Siciliano, 1993.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. In: *New Left Review* n° 14. 1984.
- JEUDY, Henry-Pierre. A contaminação do sentido. In: \_\_\_\_\_. *Ardis da comunicação*. Rio de Janeiro : Imago, 1990.
- KAMPER, Dietmar. Acontecimentos encenados: cultura como teatro da lembrança. In: *Aesthetik und kommunikation*. 67/68, ano 18. Traduzido por Ciro Marcondes Filho. São Paulo : ECA/USP, 1987. (mimeo)
- KENSKI, Vani M. *Memória e ensino*. São Paulo, 1993. (mimeo)
- \_\_\_\_\_. *Práticas interdisciplinares de pesquisa*. São Paulo, 1994. (mimeo)
- KERCKHOVE, Derrick de. O senso comum - antigo e novo. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.
- KNOEDLER-BUNTE, Eberhard. A sociedade cultural. In: *Aesthetik und kommunikation*. 67/68, ano 18. Traduzido por Ciro Marcondes Filho. São Paulo : ECA/USP, 1987. (mimeo)
- LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- LEMOS, Amália I. G. Metropolização e modernidade. As metrópoles da América Latina. In: SCARLATO, Francisco. e Outros (Org.). *Fim de século e globalização*. São Paulo : Hucitec, 1993.
- LIMA, Jorge da Cunha. Fragmentos de um discurso urbano. In: *Revista USP - Dossiê Cidades*. São Paulo, Mar//Mai - 1990.

- LOWENFELD, V. e BRITTAIN, W. L. *Desenvolvimento da capacidade criadora*. São Paulo : Mestre Jou, 1970.
- LUZ, Rogério. A experiência do espectador comum de cinema. In: *Cinema*. vol. 1, nº 1. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1994.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo : Martins Fontes, 1982.
- MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. In: *Revista da USP - Dossiê Palavra/Imagem*. São Paulo, 1993.
- MACIEL, Katia. A última imagem. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro : Forense, 1987.
- MARCONDES Fº, Ciro. *A sociedade frankenstein*. São Paulo, 1991. (mimeo)
- \_\_\_\_\_. Teoria da comunicação e era tecnológica. In: *Anais do III Encontro Anual da Compós*. Campinas : Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Quem manipula quem?*. São Paulo : Vozes, 1987.
- MARINO, Divo. *O desenho da criança*. Porto Alegre : Editora do Brasil, 1957.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- MARTINS, Miriam, C.F.D. Temas. In: \_\_\_\_\_. *Temas e técnicas em artes plásticas*. São Paulo : ECE Editora, 1989.
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho*. São Paulo : Martins Fontes, 1982.
- MÈREDIEU, Florense de. *O desenho infantil*. São Paulo : Cultrix, 1979.

- MEYROWITZ, Joshua. O desafio oculto da televisão. In: *Diálogo*. nº 1, vol. 22. 1989.
- MONTEIRO, Carlos A. F. Travessia da crise - tendências atuais na Geografia. In: *Revista Brasileira de Geografia*. ano 50, nº especial-tomo 2. Rio de Janeiro :IBGE, 1988.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. 2º volume. Belo Horizonte : Editora Itatiaia, 1965.
- NASAR, Jack L. The evaluative image of a city. In: *Anais EDRA Conference*. 1979.
- NIEMEYER, Ana Maria. *Desenhos e mapas na orientação espacial: pesquisa e ensino de Antropologia*. Textos didáticos nº 12. Campinas : IFCH/NICAMP, 1994.
- OLIVEIRA JR, Wenceslão M. Da cidade fragmentada: dos antigos pedaços aos recortes modernos. In: *Anais 5º Congresso Brasileiro de Geógrafos*. Curitiba : AGB/Finep, 1994.
- PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.
- PASOLINI, Pier Paolo. Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas. In: \_\_\_\_\_. *Os jovens infelizes*. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo : Cia. das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. Passagem da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.
- \_\_\_\_\_. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo : Cia. das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *America: depoimentos*. São Paulo : Cia. das Letras, 1989a.
- \_\_\_\_\_. *America: imagens*. São Paulo : Cia. das Letras, 1989b.

- PEREIRA, Diamantino e Outros. *Geografia: ciência do espaço - O espaço mundial*. São Paulo : Atual, 1992.
- PERNIOLA, Mario. Virtualité et perfection. In: *Traverses*. n° 44. 1988.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro : Nova Aguiar, 1986.
- PIGNATARI, Décio. O paleolhar da televisão. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo : Cia. das Letras, 1988.
- PLAZA, Julio. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.
- POE, Edgar Allan. *O homem da multidão*. Porto Alegre : Paraula, 1993.
- QUÉAU, Philippe. O tempo do virtual. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.
- QUIRINO, José Francisco. Como cresce a cidade. In: *Revista USP - Dossiê Cidades* São Paulo, Mar//Mai - 1990.
- REIS Fº, Nestor G. Sobre a história da urbanização - história urbana. In: *Espaço & Debates*. n° 34. São Paulo, 1991.
- SAHLINS, Marshall. Estrutura e história. In: \_\_\_\_\_. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1979.
- SANTOS, Milton. A aceleração contemporânea tempo mundo e espaço mundo. In: SCARLATO, Francisco. e Outros (Org.). *Fim de século e globalização*. São Paulo : Hucitec, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo : Hucitec, 1987.

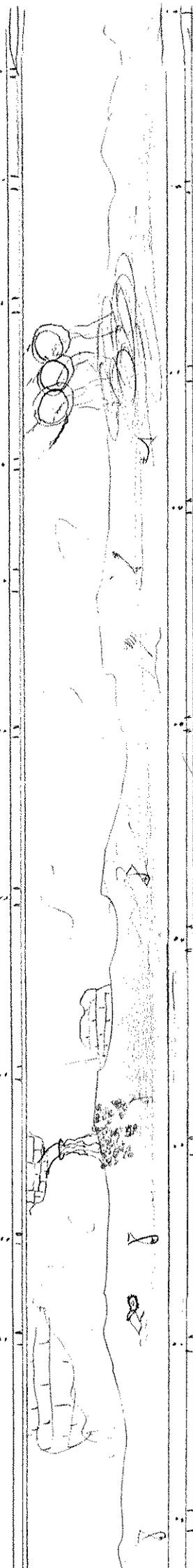
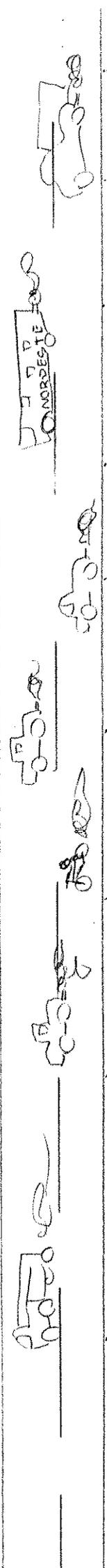
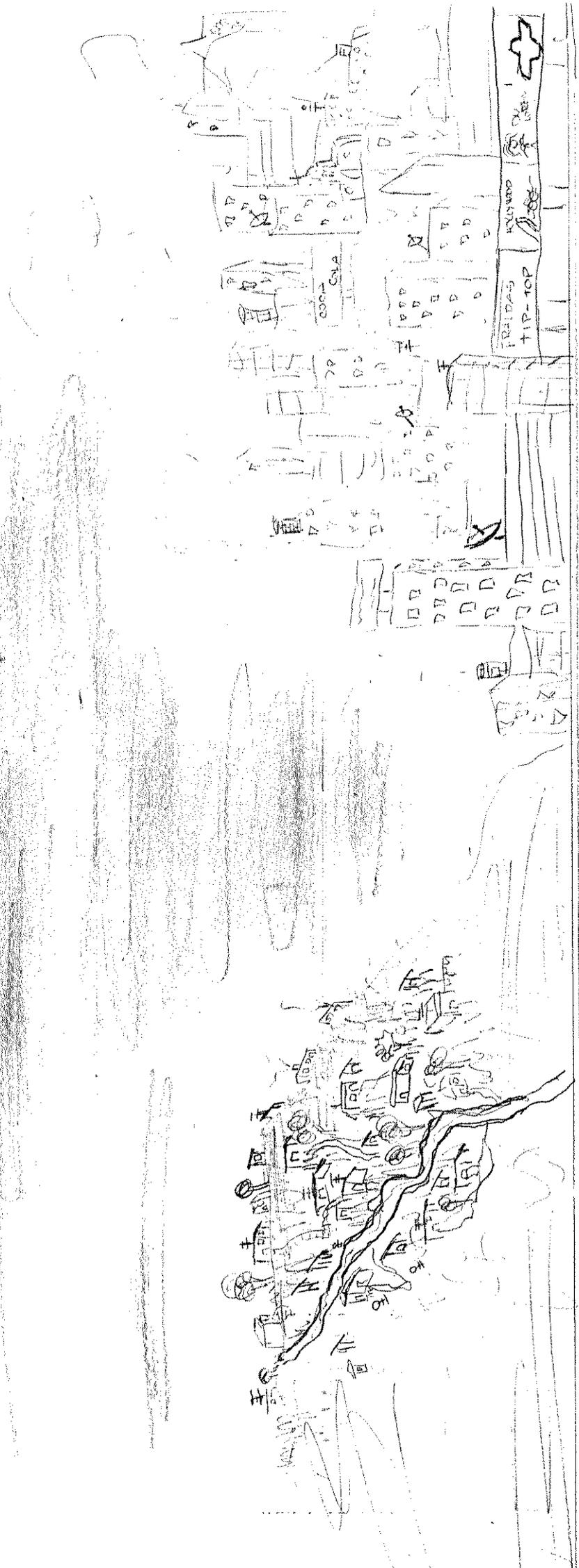
- SCARLATO, Francisco. e Outros (org.). *Fim de século e globalização*. São Paulo : Hucitec, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Globalização e espaço latino-americano*. São Paulo : Hucitec, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Natureza e sociedade de hoje: uma leitura geográfica*. São Paulo : Hucitec, 1993.
- SCHLÜTER, Regina. Las prendas de vestir: su función como *souvenirs* en el turismo. In: *Estudios y perspectivas en turismo*. vol 2, nº 3. Jul - 92.
- SEVCENKO, Nicolau. Fragmentação, simultaneidade, sincronização: o tempo, o espaço e a megalópole moderna. In: *Espaço & Debates*. nº 34. São Paulo, 1991.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1967.
- SKORPANICH, Mary Anne. Urban design and environmental cognition. In: *Anais EDRA Conference*. 1984.
- SONTAG, Susan. Teatro e filme. In: \_\_\_\_\_. *A vontade radical*. São Paulo : Cia. das Letras, 1987.
- SPOSITO, Maria Encarnação B. A cidade e seus territórios. In: *Anais 5º Congresso Brasileiro de Geógrafos*. Curitiba : AGB/Finep, 1994.
- SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, mídia, metrópoles*. São Paulo : Studio Nobel, 1993.
- TRIVINHO, Eugênio. Imagens, deslocamentos, mutações. In: *Atrator estranho*. Imagem e o imaginário da nova comunicação. São Paulo : ECA/USP, Out - 1993.
- TUAN, Yi-fu. *Topofilia*. São Paulo : Difel, 1980.
- TULIK, Olga. Turismo e repercussões no espaço geográfico. In: *Turismo em análise*. vol. 1, nº 2. 1990.

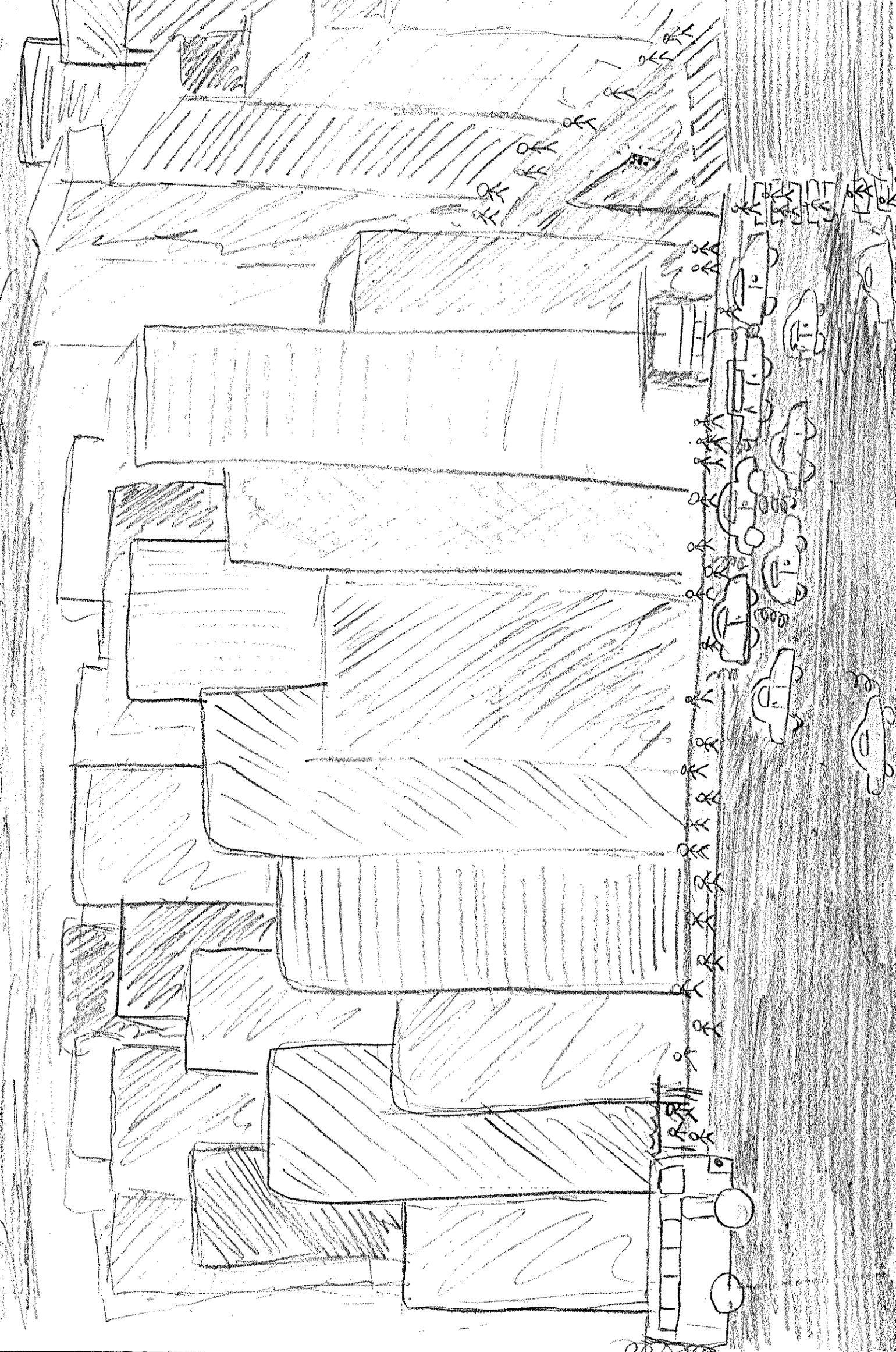
- VIRILIO, Paul. A imagem virtual mental e instrumental. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.
- \_\_\_\_\_. Einstein l'avait annoncée: Médias - la bombe du troisième type. In: *Globe hebdo*. Nov - 93.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Laymert dos Santos Garcia. Campinas, 1990a. (mimeo)
- \_\_\_\_\_. O teórico da velocidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 de Agosto de 1987.
- \_\_\_\_\_. *Guerra e cinema*. São Paulo : Scrita, 1992.
- \_\_\_\_\_. *L'inerte polaire*. Paris : Achevé D'Imprimer, 1990b.
- \_\_\_\_\_. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.
- WACQUANT, Loic. Mundo vê a formação da cidade polarizada. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 de Outubro de 1993.
- WEBER, Max. Conceito e categorias da cidade. In: VELHO, Otávio (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1967.
- WEISSBERG, Jean-Louis. Real e virtual. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*. Rio de Janeiro : Editora 34, 1993.
- WOLFF, Janet. The real city, the discursive city, the disappearing city: postmodernism and urban sociology. In: *Theory and Society*. nº 24. 1992.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo : Cia. das Letras, 1988.

## ANEXO

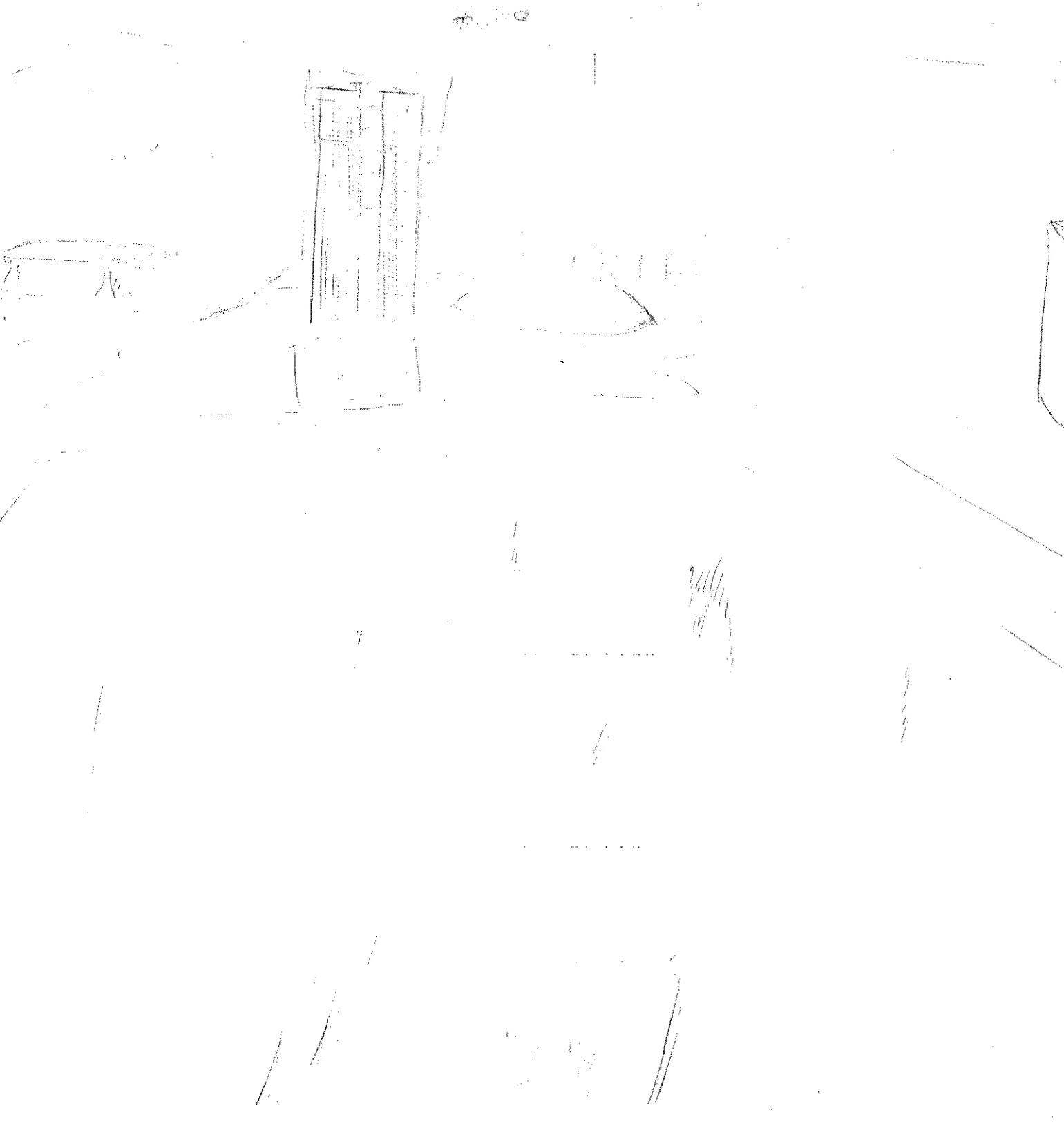
Nas próximas páginas estão alguns desenhos que foram significativos em minhas interpretações, mas que não foram utilizados para exemplificação no corpo principal da dissertação. Foram selecionados, e aqui anexados, para tentar sanar a sede daqueles que porventura se sentirem curiosos sobre o restante do material recolhido por mim durante a pesquisa.

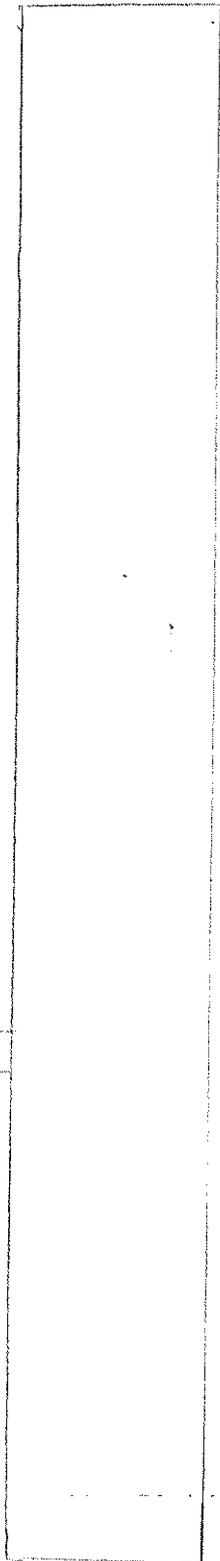
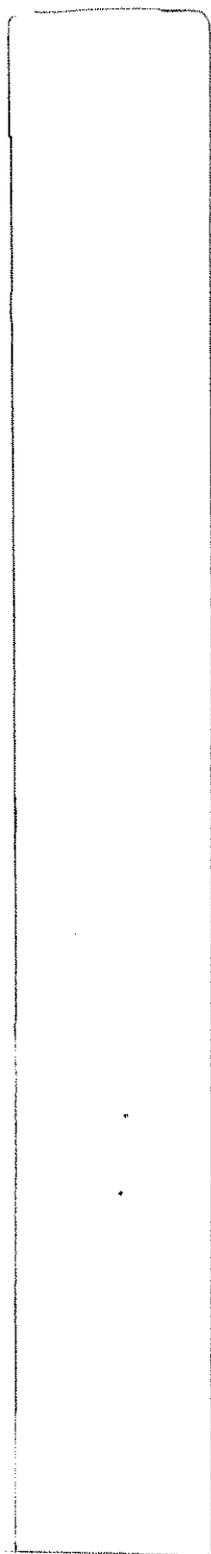
Confesso a tentativa de ser exaustivo na apresentação dos desenhos, de dar a idéia mais generalizada possível deles, a fim de confirmar algumas das minhas inferências e permitir outras, complementares ou contraditórias às presentes neste trabalho.







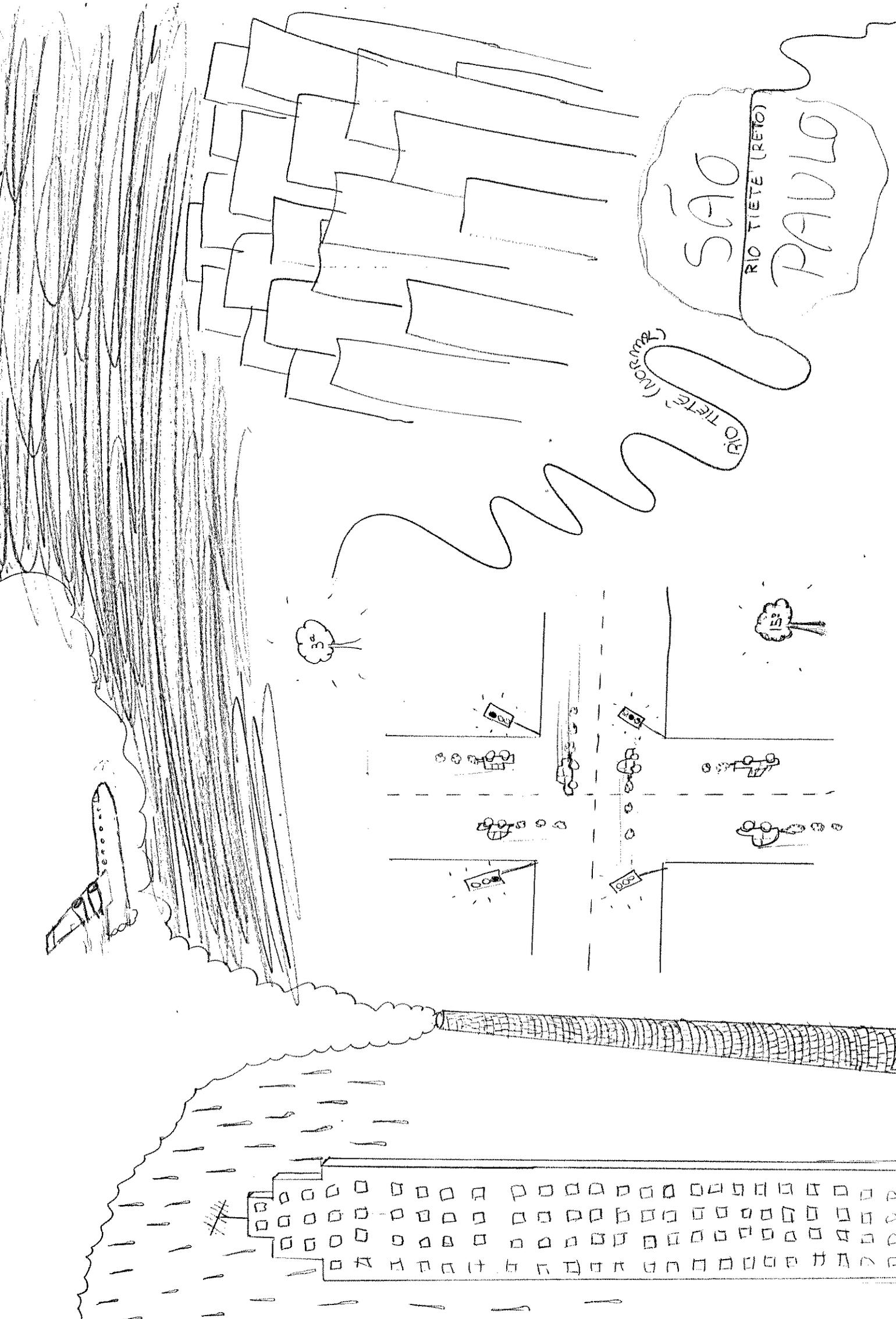




BRASÍLIA 50 ANOS com 5 OBRA PRIMA DE J. K. Hoje sede dos  
GOVERNOS, sede também de GRANDES FALCATRUAS e GOLPES. Pode ser  
também o primeiro estímulos PARA um Futuro melhor

DEGI





SAO

RIO TIETE (RETO)

PAULO

RIO TIETE (NORMAL)

30

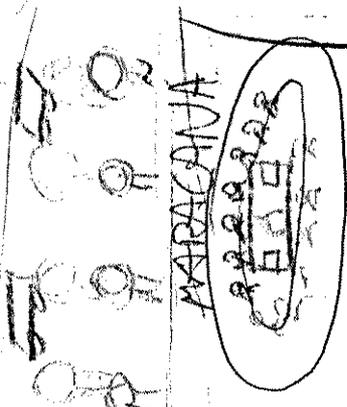
20

100

100

100

Regiões  
Favelas



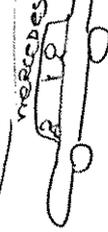
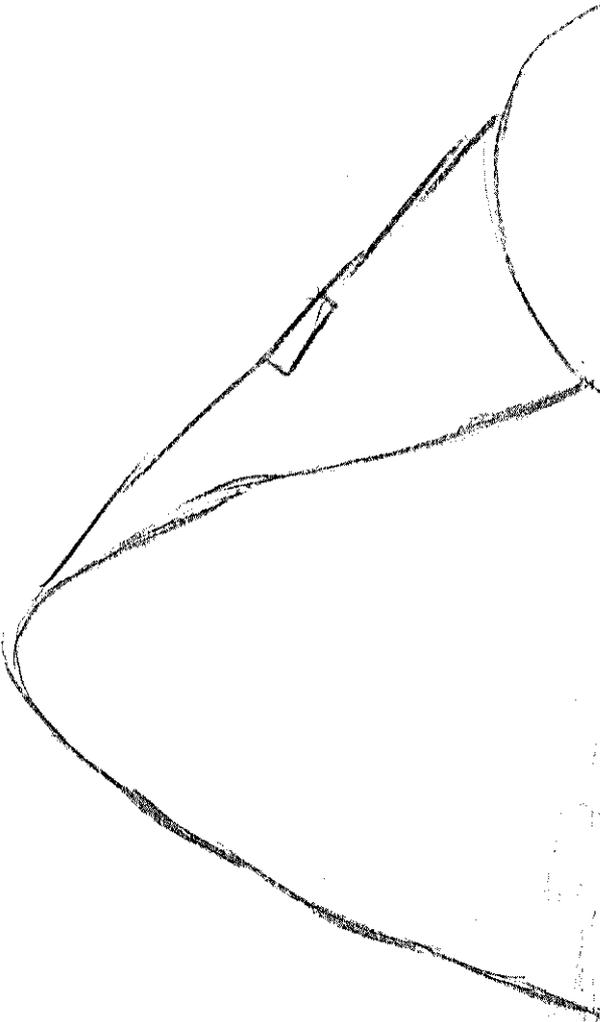
PARACANA



BARRA  
DA TIJUCA



MANGUEIRA



LEBRER  
RÍO

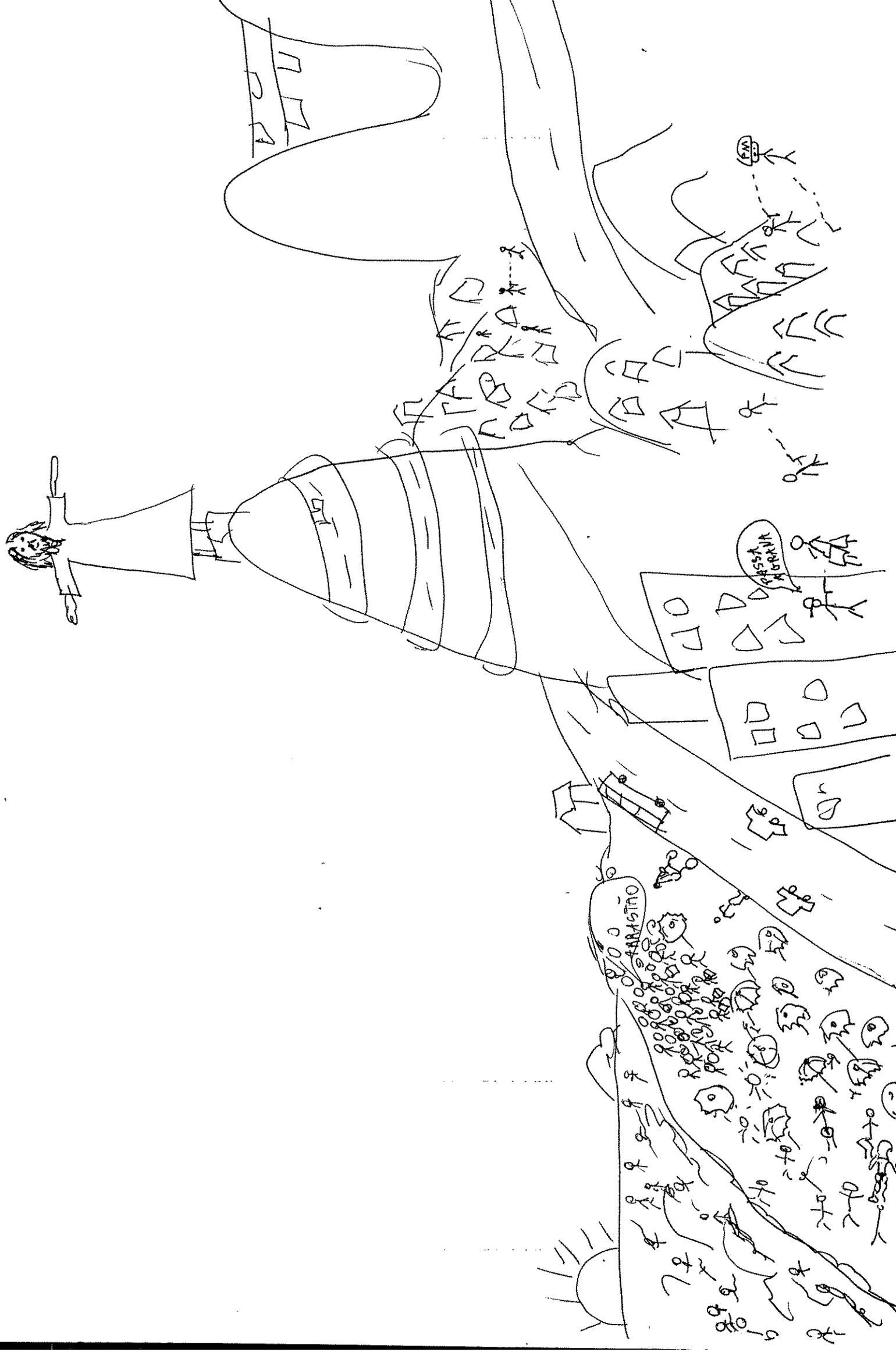
FAVELAS

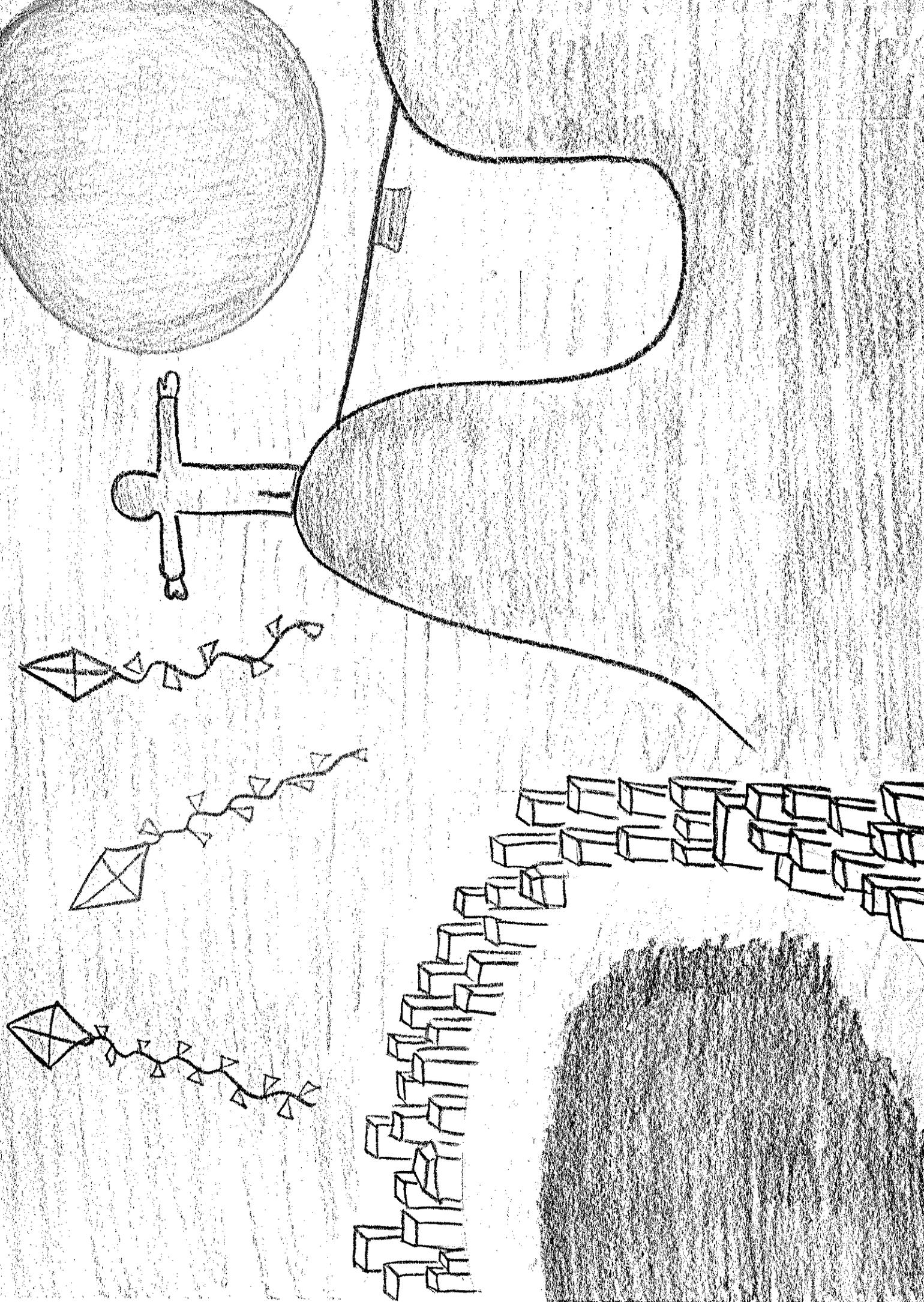
ACQUININ

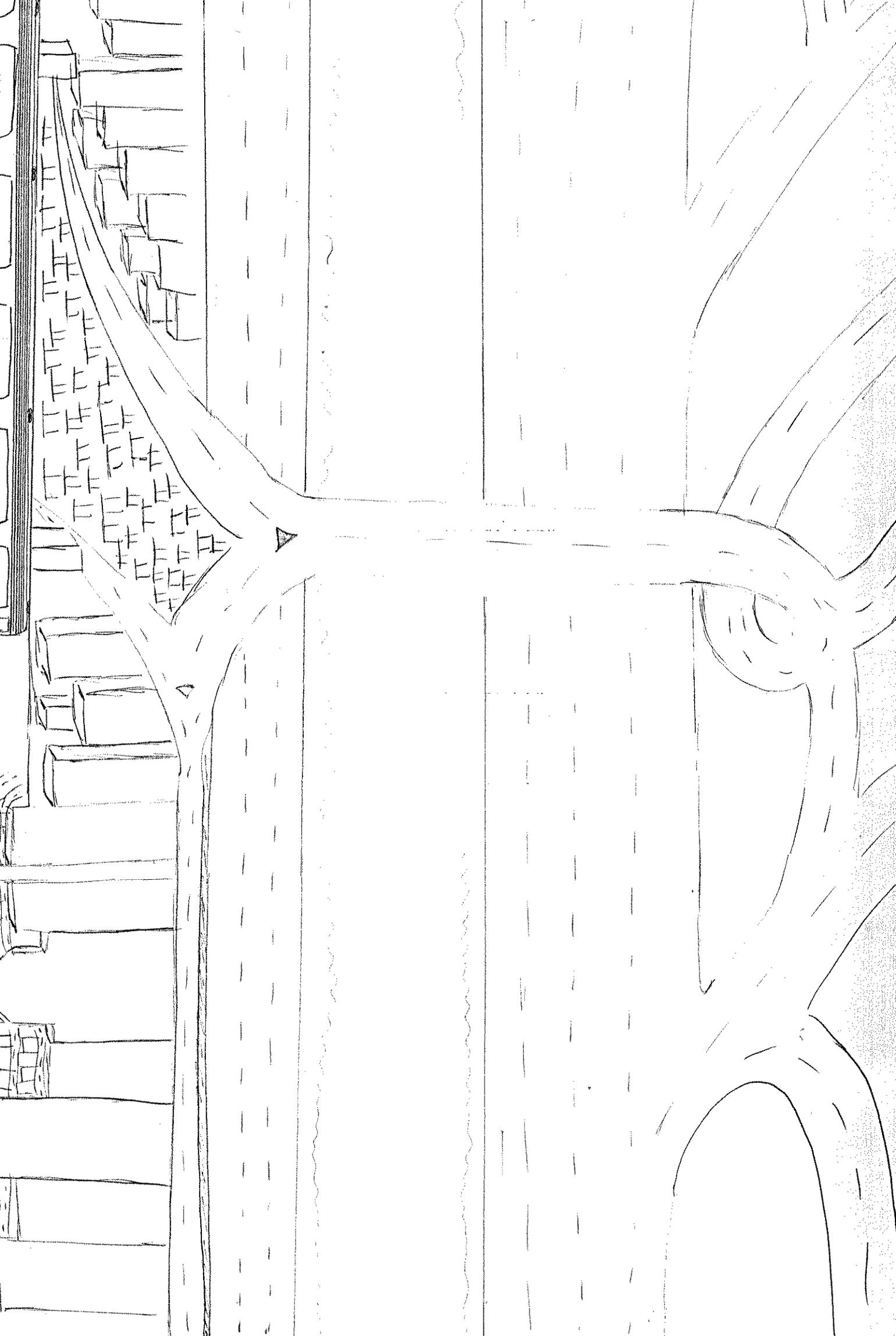
NEBES

PRIMUM

COPACABANA





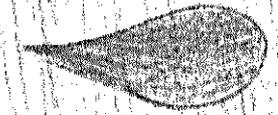


duas  
Sechidedes

Uma rede de  
de modo, peixes  
por isso tem  
um sol negro  
e escuro

Um sol vivo,  
peixes q. se tem  
a vida q. nasce  
e tem muitos

para se  
para se  
para se



revolver  
sempre enfiado  
e muitas vezes difíceis



passos  
de modo  
para se



passos  
de modo  
para se



passos  
de modo  
para se



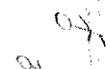
passos  
de modo  
para se



passos  
de modo  
para se



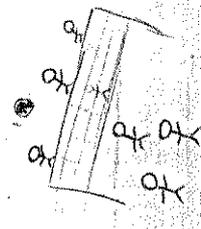
passos  
de modo  
para se



passos  
de modo  
para se



passos  
de modo  
para se



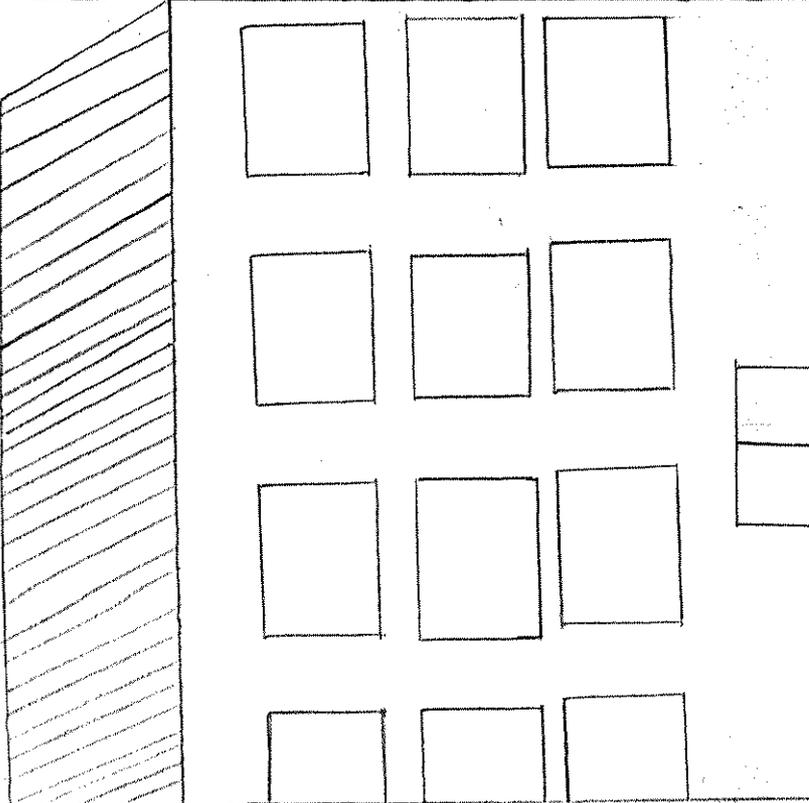
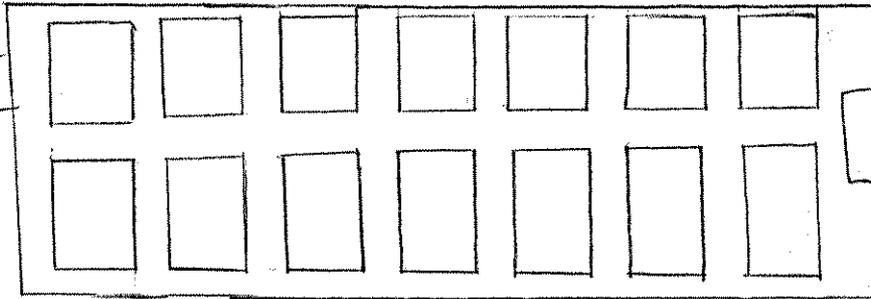
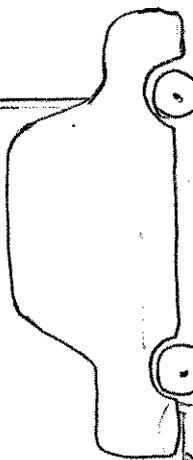


BebA

COCA

COLA

cake



IBI RABUERA

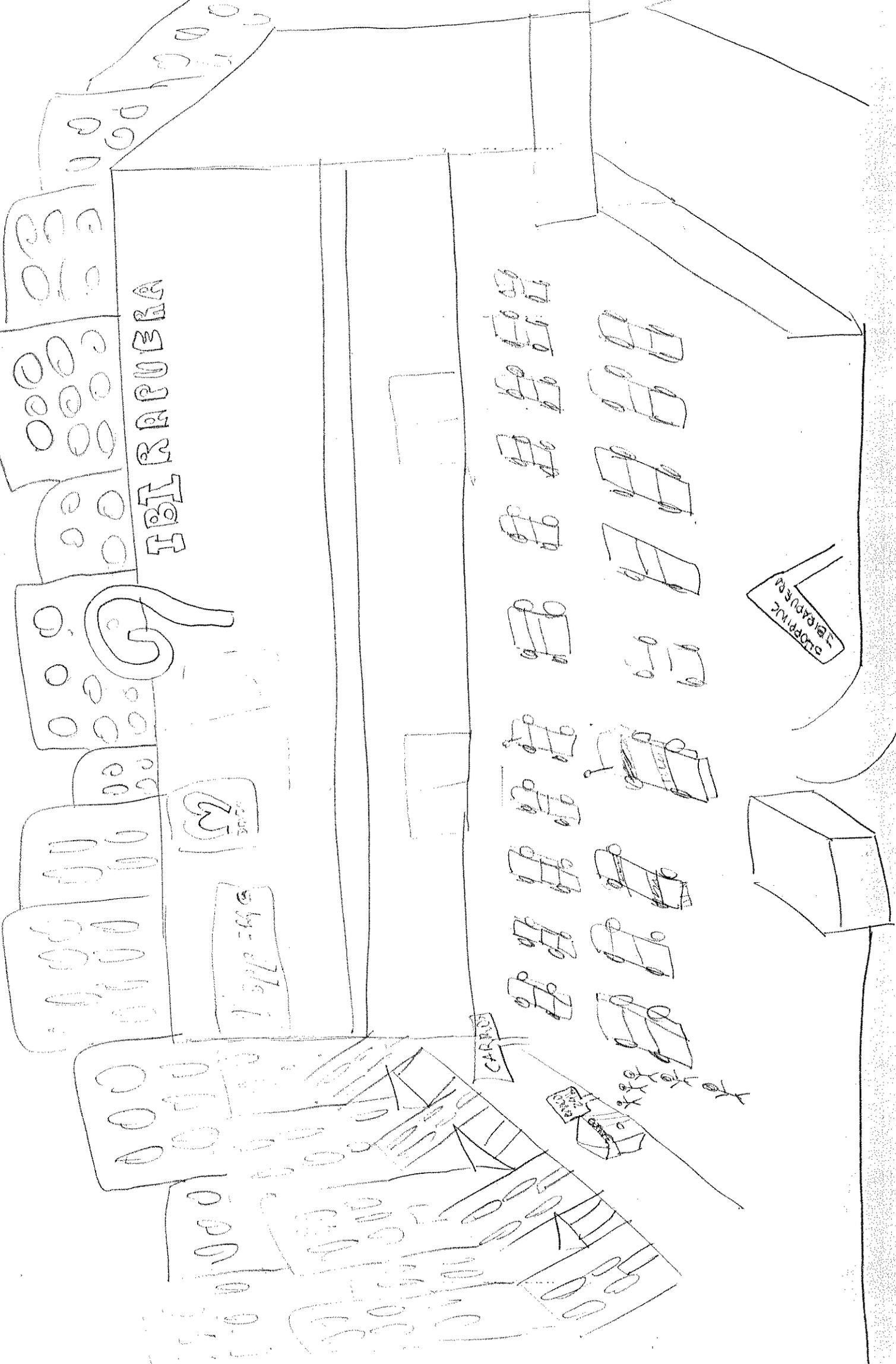
IBI RABUERA

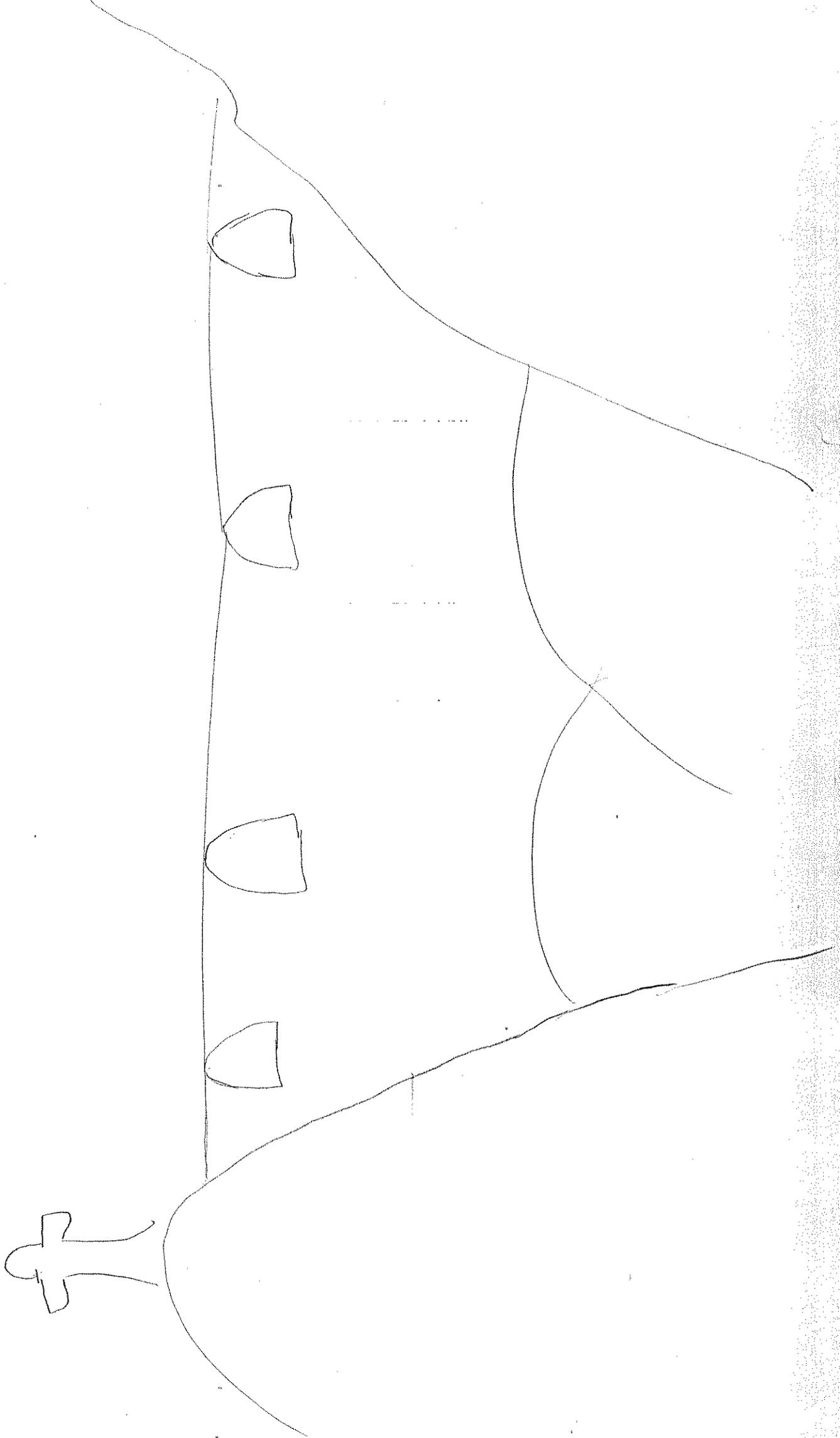
CARRO

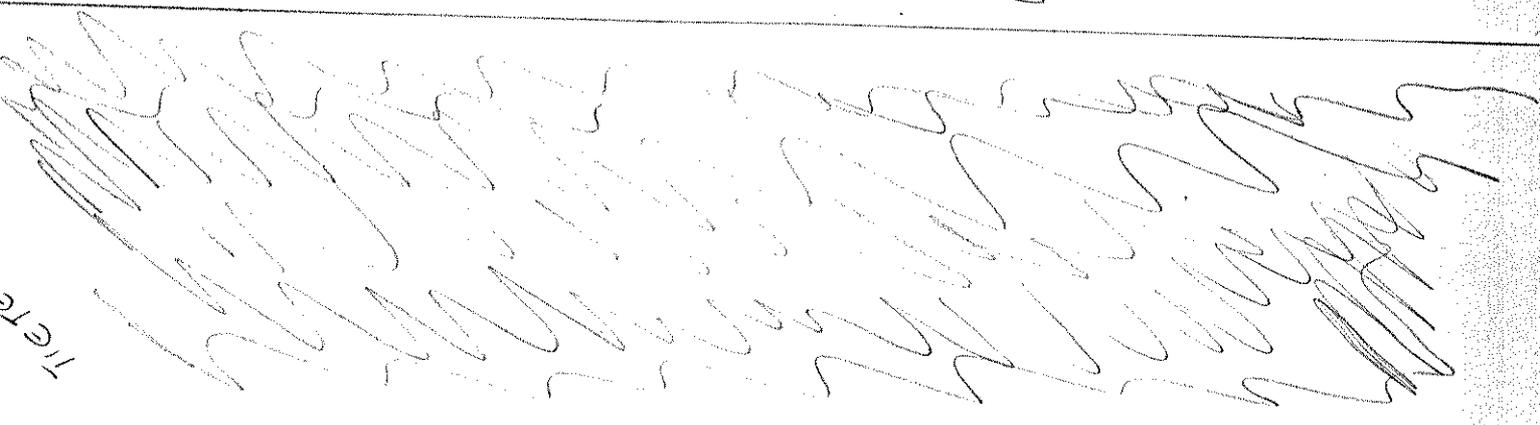
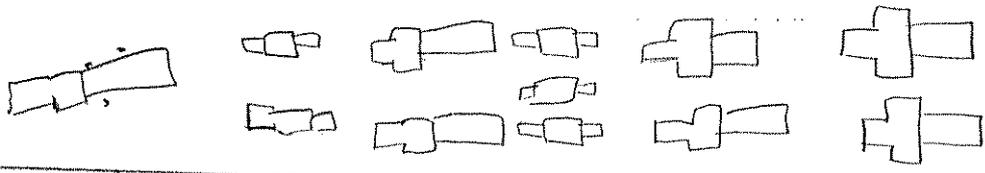
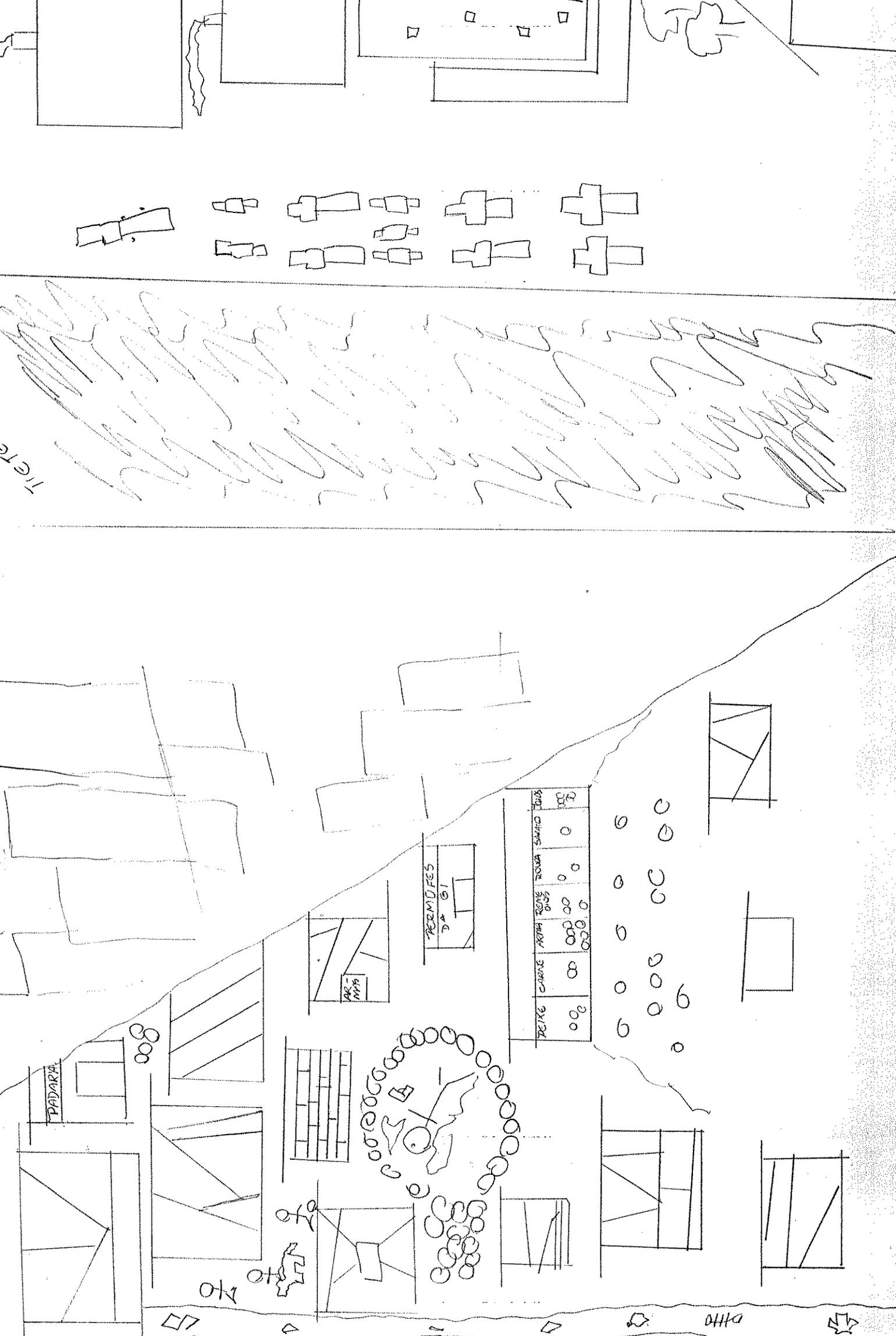
IBI RABUERA

IBI RABUERA

IBI RABUERA







TIGTA

PADARA

AR-  
MVA

PERMUFES  
DA GI

BEIKE	CARANE	ARMA	BONE	BUS	SAKHO	BUS
oo	oo	oo	oo	oo	oo	oo

NO

DHO



