



A IMAGEM ABERTA DA CIDADE

ou
o duplo regime
das imagens
rasgando
as categorias de
síntese
em
Kevin Lynch

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL

LUCAS BOEIRA BITTENCOURT

A imagem aberta da cidade: ou o duplo regime das imagens rasgando as categorias de síntese em Kevin Lynch

Porto Alegre, Rio Grande do Sul
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Bittencourt, Lucas Boeira

A imagem aberta da cidade: ou o duplo regime das
imagens rasgando as categorias de síntese em Kevin
Lynch / Lucas Boeira Bittencourt. -- 2021.

222 f.

Orientador: Paulo Edison Belo Reyes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa
de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional,
Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Imagem. 2. Kevin Lynch. 3. Duplo regime. 4.
Imagens críticas. 5. Montagem. I. Reyes, Paulo Edison
Belo, orient. II. Título.

LUCAS BOEIRA BITTENCOURT

A imagem aberta da cidade: ou o duplo regime das imagens rasgando as categorias de síntese em Kevin Lynch

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR) da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FA-UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Linha de pesquisa: *Cidade, cultura e política*

Área de concentração: Planejamento urbano e regional e os processos sociais

Orientador: Prof. Paulo Reyes

Porto Alegre, Rio Grande do Sul

2021

BANCA EXAMINADORA

Defesa pública realizada de modo remoto, pela plataforma Mconf UFRGS, em 03/12/2021, às 14h.

Paulo Reyes, *Prof. Dr.* (orientador)
PROPUR - UFRGS

Daniele Caron, *Prof^a. Dr^a.* (examinadora interna)
PROPUR - UFRGS

Daniela Mendes Cidade, *Prof^a. Dr^a.* (examinadora externa)
FA - UFRGS

Arthur Simões Caetano Cabral, *Prof. Dr.* (examinador externo)
UAECSA - UFG

AGRADECIMENTOS

Ao Adriel, meu amor, palavra de afeto e coragem. Pelo apoio e paciência cotidianos.

A minha família querida, com quem aprendi a agrupar a experiência do carinho e do assombro; de muitos arranjos, o desenho da casa: Jorge, Maria Helena, Róger e Túlio Inácio; Jorge e Zélia; Seu Getúlio e Dona Marisa; Evê, Alê, Nanda, tia Tetê (lá do céu) a vibração mais curiosa das pequenas peculiaridades.

Ao Paulinho, pela amizade, confiança e paciência sempre emancipadoras. Aos profs. da banca: Arthur, Daniele Caron e Daniela Cidade, pela generosidade e atenção da leitura. Aos profs. FA: Eliane C., Ana Elísia C. e Bruno Mello. A Claudia Caimi pela banca de qualificação e pela leitura Benjamin. Aos queridos Luciano Bedin e Anna Letícia, por querer “Salvar tudo que puder”.

Ao PROPUR e seu corpo técnico, sras. Mariluz G. e Paula F., e sobretudo ao seu corpo docente, pelo aprendizado e diálogo constantes. A FA e sua linda biblioteca; a UFRGS e seus caminhos de pedra, sol e sombra; ao RU pela hora feliz do lanche; aos alunos de Urbano1, Ipa1, e do *Taller Arquisur 2020*, pela escuta ao projeto de prof. que sou. À escola pública brasileira.

Aos amigos que estiverem juntos (mesmo distantes) por todo apoio, pelos livros, leituras, confidências, risos e cafés: Rodrigo B. e Cris, Mari, Marcos B., Pri, Luana, Gustavo, Gabriel, Sylvio e Suzana, Alexandre, Rodrigo F., Eduardo, Gian, aos queridos colegas do *Poiese* e *M19*'s. A Ana por amansar as neuras. A Helenice, Fernando, Silvia, pelas viabilidades e paciência quando precisei ser dois.

À descida da Jacinto. À cidade que *arde*. Feliz por tudo!

Gracias.

RESUMO

Esta pesquisa discute a noção de *duplo regime* das imagens, conforme proposta por Georges Didi-Huberman, confrontada com o conceito de *imaginabilidade*, elaborado pela teoria urbana de Kevin Lynch. Problematiza-se um saber representação da imagem, cartesiano e funcionalista, que encontra em categorias de síntese como: identidade, estrutura, legibilidade e função, um modelo de leitura e projeto da cidade. Compreende-se que esse modelo ocupa uma posição hegemônica na teoria urbana moderna. Desse modo, a pergunta que motiva a pesquisa é a seguinte: *Como repensar o discurso de Kevin Lynch e suas imagens urbanas em outras bases teóricas?* Assim, o trabalho se articula pela estratégia metodológica da montagem, olhando para a teoria urbana em correlação à cidade contemporânea e seu redemoinho de diferenças e anacronismos. O texto está dividido, além da introdução e revisão da lacuna, em três capítulos, seguidos das conclusões. No primeiro, pautou-se o entendimento contemporâneo das imagens, a partir da *montagem*, aproximando a noção filosófica do *duplo regime*, desde uma série de outras noções que a dão corpo. Em seguida, aprofundou-se a leitura da obra de Lynch, a partir de dois textos balizadores: “A imagem da cidade” publicado em 1960, e “A boa forma da cidade” publicado em 1981. Atentou-se para as compreensões e relações estabelecidas pelo autor, na esteira de uma disposição cartesiana da teoria urbana, que deduz a experiência da cidade através de categorias de síntese. Por fim, se buscou *re-montar* a discussão, através da crítica dessa imaginabilidade, pelo duplo regime, evidenciando pontos de tensão entre os dois paradigmas conceituais. Espera-se que o trabalho contribua para “rasgar” a imaginabilidade urbana de Lynch, e assim evidenciar outras questões, desde uma posição poética, no limiar da ficção, da técnica e de uma certa pedagogia, pois elabora-se algo próximo de um “não-saber” das imagens contemporâneas em sua dimensão estética e política.

PALAVRAS-CHAVE:

Imagem; Kevin Lynch; duplo regime; imagens críticas; montagem.

ABSTRACT

This research discusses the notion of *double regime* of the images, as proposed by Georges Didi-Huberman, which is confronted with the concept of *imaginability*, as elaborated by Kevin Lynch's urban theory, in the early 1960s. A kind representative knowledge is problematized, which is cartesian and functionalist, and which mainly finds in synthesis categories such as: identity, legibility, structure and function, a operative model of reading and design cities. It is understood that this model occupies a hegemonic position in modern urban theory. Thus, the question that motivates the research is: how to rethink Lynch's discourse and his urban images on other theoretical bases? So, this work seeks to think with the methodological position of montage, intending to look at the urban theory in correlation to the contemporary city and its vortex of differences and anachronisms. The dissertation text is divided, beyond the introduction and the gap science, between three chapters, followed by conclusions. In the first one, was guided a contemporary understanding of images, using the montage, in a way of approximating the double regime as a series of notions, which gives it a "body". Then it was deepened a reading of Lynch's works, from two marked texts: "The image of the city" which was published in 1960, and "A theory of good city form" published in 1981. It was looked up to understandings and relations established by the author, in the wake of cartesian dispositions of the urban theory, which deduces, from the cities experiences, synthesis categories. Lastly it was tried relaunch the debate, toward the critic of the imaginability, through the images double regime, by evidencing tension points between this two different paradigms above mentioned. It is expected to "tear" Lynch's urban imaginability, and by this way "irrupt" other questions, in a poetic way, on the threshold of fiction, technique and a certain pedagogy, which is something close to a "non-knowing" of the contemporary images, politics and aesthetics.

KEYWORDS:

Image; Kevin Lynch; double regime; critical images; montage.

SUMÁRIO

a. apresentação	15
A ESCRITA FEITO BRASA	17
b. revisão	33
O PROCEDIMENTO DE REVISÃO	35
1. abrir e fechar os olhos	53
O PENSAMENTO DAS IMAGENS	55
O DUPLO REGIME	97
2. sobre a imaginabilidade	107
BREVE NOTA BIOGRÁFICA	109
A IMAGEM DA CIDADE	115
A BOA FORMA DA CIDADE	131
3. imagens que ardem	149
ALFINETES	151
ABALOS	165
4. rodeios	203
IMAGENS PARA CONCLUIR	205
5. referências	213
BIBLIOGRÁFICAS	215
LISTA DE FIGURAS	220

APRESENTAÇÃO

A.

O
INÍCIO
DE

UM PROCESSO
INFORME

everybody knows that our cities were built to be destroyed
you get annoyed, you buy a flat, you hide behind the mat
but I know she was born to do everything wrong whith all of that
Maria Bethânia, please send me a letter
I wish to know things are getting better
better, better, Beta, Beta, Bethânia

trecho de "Maria Bethânia", 6:57 min.

Caetano Veloso, 1971.

A ESCRITA FEITO BRASA

Este trabalho trata de uma dissertação de mestrado em planejamento urbano e regional, inserido na linha de pesquisa denominada *Cidade cultura e política*, que por sua vez é sediada no coração de uma universidade pública brasileira. Ele foi escrito por um sujeito que habita a intemperividade contemporânea de uma grande cidade. Sua formação profissional deu-se no campo *techné* da arquitetura e urbanismo. Entretanto, uma inquietação braseia seus atos e suas palavras, e o faz se acender no calor de outras leituras, movimentos, paisagens, imagens. São múltiplos os pensamentos e reflexões que compõem a escrita deste trabalho.

Quanta coisa cabe quando se diz junto *cidade-cultura-política*. Muitas coisas. Assim, outras palavras, além do rigor científico, por vezes estarão impressas neste texto. Esta pesquisa procura revirar teoricamente os fundamentos epistemológicos, políticos e estéticos da teoria urbana. Ela segue um roteiro científico, se coloca um problema, investiga, confabula alternativas, busca por concluir. Entretanto, por vezes, entra na selva densa e amorosa da linguagem, e talvez até se sobressalte na interioridade cartografada, mapa adentro. O escritor brasileiro João Anzanello Carrascoza certa vez indagou: “estradas se desenham, como mapas, na sola do pé dos peregrinos?”¹. Talvez nunca saibamos bem ao certo. Entretanto, um pouco longe dos mapas tradicionais do planejamento urbano, levamos sorratamente, de modo ambivalente, mesmo que na sola dos pés, o desenho das estradas por onde caminhamos.

1 CARRASCOZA, João A. Suíte acadêmica: apontamentos poéticos para elaboração de projetos de pesquisa em Comunicação. Revista Matrizes, v.10, n.1, 2016. São Paulo, p.57-65.

Desse modo, o trabalho buscou montar com o furor científico um frescor poético. As sessões do texto são, por vezes, interrompidas por estrelas (*), ou abertas por colchetes, ora [para fazer saltar a voz de um *eu* que se sobressai de uma agenda acadêmica pautada pelo *nós*], ora para trazer uma data que não se fecha normatizada pelos parênteses referenciais da edição de determinada obra literária; ou mesmo, ainda, por vezes, o texto se deixa atravessar por um título fantasioso, ou até uma conclusão impertinente. Em suma. Uma gaia escrita, “informe”, e até “quente”, como aprendemos com aqueles autores dos quais nos acercamos. É uma lâmpada que acende e apaga, do pensamento das imagens e teoria urbana contemporâneas, adjetivadas e metaforizadas. Contemporânea; essa palavra mágica, (que parece estar condenada à escrita plural) que nos abraça e envolve; e nos põe a girar, por aí, mesmo em casa, confinados (às vezes de nós mesmos, ou do mundo) ansiosos por uma sala de aula. Estão aqui, escritas, as nossas estradas.

Talvez ele, o trabalho, sirva alguém, um dia, em algum lugar. Talvez, ainda, repouse, texto – dissertação, simplesmente, empoeirado na estante da biblioteca. Todavia, em si mesma, enquanto pesquisa — trabalho — ela é um processo que não se esgota na apresentação de um texto. Admitimos esse limiar entre a pesquisa, aquela “coisa” com início, meio e fim; e o trabalho, essa “fantasia” singular, algo forte e que nos move. Insistentemente. É feito brasa, assopra, e ela se aviva.



Fig. 1: “caminhos se desenham”. *Chão de piso cimentado*. Fotografia digital, do autor. Local não identificado, 2020.

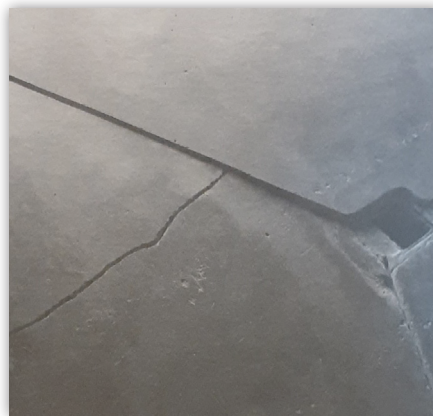


Fig. 2: “chão fissurado”. *Chão*. Fotografia digital, Georges Didi-Huberman. Auschwitz-Birkenau, Polónia, 2011.



Fig. 3: “chamas”. *Paradox of práxis 5*. Captura de tela, vídeo 7:49 min, de Francis Alÿs. Ciudad Juarez, México, 2013.

quando ver é perder

ou do que falamos?

Começamos dizendo que a imagem arde². Instalamos aí a engrenagem de toda uma discussão contemporânea. Dizemos de imagem, e ainda, que ela é movimento, aberta e inquieta. Nesta pesquisa, colocamos a noção de que a imagem não é, apenas, uma representação. Ela não é puro objeto a se representar nos limites de uma simples razão. Pelo contrário, ela é um gesto de abertura e rasgadura visual. Ela traz consigo espessuras e nelas dá lugar a sintomas (Figura 2). Coisa difícil de ver (e ler), é um gesto poético: “coisa que arde” (Figura 3). Todas essas noções (abertura, sintoma, espessuras, rasgadura visual, inquietação, algo que arde etc.) apesar de aparentemente vagas e imprecisas, ou ainda se diga — poéticas, serão estudadas em sua dimensão teórica ao longo da pesquisa. Apesar de suscitarem, por vezes, certo estranhamento (ou quem sabe até irritação) ao leitor acadêmico habitual (a “convicção do caminhante” lembrando a interessante imagem de pensamento de Walter Benjamin, [ainda alguém] pelo que iremos nos acercar adiante), elas são importantes para a escrita e pensamento do texto proposto pela dissertação.

Nos cabe, talvez, também dizer que tomamos posição com um pensamento pós-estruturalista, sobretudo aquele que se levou a chamar filosofia da diferença, um modo de pensar a filosofia, e com ela também outros campos, na esteira do pós 1968 francês. Tal posição, levada ao “nosso campo”, reflete acerca dos preceitos da teoria urbana, sobretudo de sua posição mais cartesiana e funcionalista, e encontra um caminho consolidado de pesquisa em todo o país. Caminhos que atingem contornos diferentes. É o caso, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, do grupo de pesquisa ao qual a presente dissertação se encontra vinculada, intitulado “Poiese: laboratório de política e estética urbanas”, registrado no CNPq sob a coordenação do professor Paulo Reyes, no âmbito do PROPUR.

Tal modo de pensamento, de matriz francesa, toma um corpo consistente de autores, sobretudo, como já referido, do período pós maio de 1968, que fez convulsionar as ruas da cidade de Paris. Assim, reconhecemos que ares de Gilles Deleuze e Félix Guattari, sopram, mesmo que indiretamente neste trabalho. Entretanto, ele também se acerca de autores, que aparecem de modo muito mais pontual no texto, e que talvez tomem certa distância, por momentos, daqueles primeiros. É o caso de Roland Barthes, autor difícil de situar [com quem aprendi³ a amar o texto e seus rodeios], e com ele tornar quente sua *escritura*.

² Georges Didi-Huberman, no artigo intitulado *Quando as imagens tocam o real* (2012) nos elabora (baseado na leitura de Walter Benjamin): “Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio” (2012, p. 210).

³ Lembro, por afinidade livre e desconcertante, o pensamento de Renata R.: “na dupla operação, realidade e escritura, viveríamos duas vezes?” (REQUIÃO, 2002, p. 97).

É o caso, sobremaneira, de Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman. Este último, talvez, se configure como o autor mais relevante à pesquisa. Um autor/pesquisador/professor, que se aproximou de leituras (numa genealogia daqueles “fazedores” do século XX) que incluem Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Bataille, Bertold Brecht, e com “eles” ainda muitos “outros”.

Assim, salientamos que esta pesquisa, que se imaginava com um certo carimbo pós-estruturalista, borra um pouco os contornos da sua tinta, e se coloca com um tom (ou seria um ruído?) eminentemente benjaminiano. É com Didi-Huberman que chegamos a Walter Benjamin. Ainda assim, reconhecemos [ou seria, reconheço] ser de Benjamin a fortuna crítica desta pesquisa. Estamos partidos.

Estendemos, portanto, a noção contemporânea das imagens ao campo da teoria urbana. Assim, entre imaginação e perda, começamos a pesquisa. Por que estamos entre “imaginação e perda”? Porque com o trabalho da imaginação nos colocamos numa epistemologia crítica da imagem, e, ao realizá-la, perdemos uma formulação precedente dentro de uma dada teoria urbana, a da imaginabilidade, neste caso. Desfaz-se um lugar teórico epistemológico e abrimo-nos em outro. Nele, o ver se torna também um gesto índice da perda, ou seja: *ver é perder*. Desse lugar partimos com este estudo (ou partimo-nos). No francês a palavra *partage* é partir-se, naquilo que carrega um sentido de perda, mas também é, simultaneamente, tomar parte e posição, ou seja, colocar-se “com”.

Logo, um estudo crítico com as imagens na contemporaneidade é também um trabalho político — no sentido de borrar hierarquias e colocar uma posição da alteridade, e simultaneamente tomar uma posição com a teoria das imagens. Assumir posições com a espessura de realidade das imagens, e ainda dentro de uma teoria urbana, é algo que deve estar implicado com uma urgência política. Urgência, entretanto, que na mesma intensidade é poética⁴. Uma coisa poética porque se diz que ela “arde” (se diz que a imagem arde, por exemplo) e se parte em coisas difíceis de ver e ler — em outras palavras, parte os sentidos. É isso que a poética efetua (ela desfaz) com a linearidade lógica das coisas, com “a convicção do caminhante”, como já havíamos lembrado anteriormente com Benjamin.

Portanto, é com aquilo que resta dessa cisão que nos agarramos no âmbito deste trabalho. Montamos com os cacos (Figuras 1 e 2). Dizemos assim, de um modo ainda ligeiro (e mesmo abstrato), que estamos em uma cidade, e que “a” pesquisa (este estudo que se apresenta) é um trabalho poético e político com imagens para uma teoria urbana. Ensaíamos a imagem com a cidade contemporânea (ou com suas ruínas, ruídos, chamuscas) em relação de simultaneidade, entre perda e posição, a escrita se abre.

⁴ Distancia-se da noção clássica da *Poética* com Aristóteles. A poética, neste caso e momento de escrita, diz mais sentido como algo que rompe metaforicamente com um encadeamento discursivo racional e linear e que se assume como uma possibilidade outra de relação com a realidade em jogo do trabalho técnico e científico.

*

Esta pesquisa consiste em atualizar a discussão do modo como se vê uma cidade (a noção de imagem) em outras bases teóricas além daquelas discutidas no âmbito de uma teoria urbana. Dentre as “imagens de cidade” no campo da teoria urbana, a mais famosa é a de Kevin Lynch (1918 — 1984), um urbanista norte-americano que foi professor de planejamento urbano do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT). O seu livro “A imagem da cidade” publicado nos Estados Unidos em 1960⁵ é um dos manifestos inaugurais de uma pesquisa urbana, nascida como crítica à cidade do Movimento Moderno no pós-guerra norte-americano. Lynch teve uma forte influência na sua formação e posições teóricas de disciplinas como a psicologia e a teoria perceptiva da Gestalt. Ler a cidade como um texto era sua premissa, entretanto, um texto que deveria ser pleno de orientação e definição geométrica e perceptiva. Kate Nesbitt nos resume: “a imaginabilidade ou legibilidade da forma se tornaram importantes atributos almejados por arquitetos e projetistas urbanos preocupados com a questão da comunicação do significado” (NESBITT, 2008, p. 65). Pode-se dizer que a leitura de Lynch, suas imagens urbanas entendidas nesta pesquisa pelo que se denomina *imagem-legível*, é reduzida nas categorias de caminhos, limites, nós, bairros e pontos de referência, desenhando aquilo que o autor denomina *imaginabilidade*. Categorias geométricas, que apesar de reconhecerem na apresentação da cidade uma realidade complexa e em intensa transformação, a reduz em uma rede de esquemas lógicos e consensuais. Essas categorias buscam por “organizar” a percepção da cidade.

Lynch nos diz de categorias interpretativas fundamentais para o seu método de trabalho com a cidade: *legibilidade, estrutura e identidade* desdobradas em uma, como já referida, imaginabilidade sobre o cenário urbano (LYNCH, 2010). Para ele, tratava-se de examinar a “qualidade visual” das cidades norte-americanas, concentrando-se naquilo que havia de clareza e legibilidade em sua paisagem, reconhecidas e organizadas “em um modelo coerente”. Isso seria crucial para o cenário urbano.

Lynch deixa explícito que seu método consistia em uma espécie de exploração preliminar, uma primeira palavra, afirmando inclusive que o tom de seu livro era especulativo e “um pouco irresponsável” (Ibid., p. 3). Entretanto, seu estudo torna-se uma importante e amplamente difundida ferramenta de ensino do planejamento urbano no mundo todo. Lynch visualizava a necessidade de reconhecer e padronizar o ambiente, e que essa “necessidade humana” era historicamente arraigada, em um senso prático e emocional. Dessa

⁵ Publicado originalmente em inglês com o título *The image of the city* pelo MIT Press, Cambridge, MA, 1960. Cabe salientar que Lynch assina o prefácio da 1ª edição em 1959. Foi traduzido em Portugal (Edições 70) e no Brasil (Martins Fontes) nos anos 1980. Utiliza-se neste estudo a tradução brasileira de 1997 (de Jefferson Luiz Camargo) da editora WMF Martins Fontes de São Paulo, em sua segunda edição (2010).

forma, o viver em uma cidade conta com o recurso da orientação: os mapas, os números de ruas, os sinais de trânsito etc. Esses recursos garantem um vasto sistema de referências, “organizando” a atividade, a crença e o conhecimento (Ibid., p. 5).

Desse modo, é possível produzir imagens nítidas de cidade, imagens bem definidas, que garantiriam um sentimento de segurança emocional, uma relação harmoniosa entre o indivíduo e o mundo ao seu redor (a cidade), devidamente protegidos do caos da desorientação. Acrescentaríamos livremente, ainda, do desalinho “não planejado” dos assentamentos autônomos, da ausência das grandes perspectivas da “boa” arquitetura, das coisas moventes, ambulantes e nômades que transitam pelas ruas da cidade contemporânea etc.

Mesmo Lynch reconhecendo na cidade “o símbolo poderoso de uma sociedade complexa” (Ibid., p. 5), somente quando plenamente organizada em termos visuais ela teria um significado expressivo. Apesar de compreender que “a imagem de uma determinada realidade pode variar significativamente entre observadores diferentes” (Ibid., p. 7), somente imagens consensuais a um número significativo de observadores é que seriam imagens autênticas e de interesse aos planejadores (Ibid., p. 8).

Portanto, a imaginabilidade de Lynch se ocupa da construção de imagens coerentes, imagens públicas e comuns a um determinado grupo, se decompondo na tríade: identidade, estrutura e significado (Ibid., p. 9). Imagens pautadas por uma aparência que deixasse clara a harmonia formal, em um todo facilmente compreensível. Seu objetivo era dar conta da necessidade de identidade e estrutura no mundo perceptivo, destacando essa “qualidade visual” mesmo em um ambiente urbano que era reconhecidamente complexo e mutável (Ibid., p. 12).

Com Lynch, a partir de sua imaginabilidade, as imagens estão ainda contidas no campo da *simples representação*, como formulamos anteriormente em nossa apresentação do contemporâneo das imagens. Reconhecemos a importância e a complementaridade dos estudos já conhecidos no campo da teoria urbana. Entretanto, elabora-se para além dessa compreensão na tentativa de construir outro modo de se lidar com imagens urbanas.

*

Aprendemos a pensar assim com Walter Benjamin (1892 — 1940), filósofo e teórico literário alemão, um pensador singular e de difícil enquadramento intelectual, que nos diz de outra possibilidade para a legibilidade da realidade histórica de uma cidade. Uma legibilidade de imagens que se apresenta em montagem, fragmentária e constelar, sem nome, passageira, lírica, “viajona”. Aprendemos muito com Benjamin. Georges Didi-Huberman (1953 —), com quem de saída também nos acercamos, diz que “qualquer maneira de imaginar é sempre um modo de fazer política” (2011, p. 61). Pensamos que a imagem, a partir dessa

elaboração, seria como verbo (movimento, ação, algo que “passa”) ao invés de puro objeto. As imagens se desdobram no gesto do imaginar (e do pensar), rompendo com a simples representação⁶. Dessa forma, elabora-se, sobretudo, uma atualização (e um compromisso) político para com as imagens.

Pensamos, desse modo, que não há, ou ao menos não poderia haver, imagens neutras de cidade, ou ainda (e o que é “pior”) imagens totais e puramente funcionais, em suma: imagens homogeneizantes. Ou seja, imagens sintéticas dentro de uma teoria urbana. As imagens são um gesto político. Com elas tomamos posição. Compreendemos com Didi-Huberman que aquilo que o *símbolo* “une” (lembramos a cidade como “o símbolo poderoso de uma sociedade complexa” de Lynch e sua teoria urbana) o trabalho do *sintoma* “rompe”, portanto, como se disse no início de nosso texto, ele corta, fere, dilacera, informa (no sentido de tornar informe).

É inegável a contribuição da leitura do espaço urbano de Lynch para o escopo da disciplina. Sobretudo pela sistematização de um método de trabalho para os arquitetos e urbanistas e para suas escolas, além da crítica ao pensamento moderno. A significação e o sentido do urbano, nesse caso, são deduzidos de sua estrutura geométrica e formal, deixando escapar as camadas constitutivas da ilegibilidade, do informe, do irrepresentável. Por isso, para este estudo, as categorias da legibilidade apresentadas pela imaginabilidade, segundo Lynch, são insuficientes. A intenção do trabalho é produzir um corte — da imaginabilidade para a imaginação — dando a ver o ilegível, o informe e o irrepresentável nas imagens de cidade.

Diríamos ainda: que o ver, com esse trabalho, seja perder, ler mal e com pouca nitidez (isto é, com a potência da imaginação). Ler pelo particular, o que aprendemos com Benjamin, desde o pequeno e o menor⁷, entre o “marginal” e o “recalcado”⁸, a contrapelo, sem saber muito bem com o que irá se deparar. Justamente aí está uma potência política, uma abertura. Uma espécie de fogo. As imagens de cidade que, “por trabalho” surjam dessa crítica, talvez sejam imagens incandescentes, imagens que ardem, lampejos passantes.

⁶ Conforme nos diz Didi-Huberman “a caixa da representação” que coloca uma teoria dentro de limites definidos. (2013a, p. 185).

⁷ Ao que nos parece, um rastro da diferença que também nos atravessa, como já havíamos explicitado no início do trabalho. A noção de *menor* é tomada de Deleuze e Guattari (2014) pela literatura de Kafka, onde aquilo que, mesmo pequeno, é capaz de mobilizar uma potência disruptiva no interior de uma lógica maior e dominante. Cumprimos essa noção em montagem com o pensamento de Benjamin, mesmo que brevemente.

⁸ A posição marginal diz respeito aos sujeitos que estão à margem. A do recalcado, num sentido histórico e cultural, pode ser lida com Benjamin, e diz respeito aos sujeitos esquecidos pela historiografia tradicional e hegemônica. Essas noções estão colocadas nas teses “Sobre o conceito de história” (2005). Toma-se daí, também, o termo “a contrapelo” como potência política dos esquecidos, num movimento contrário à linearidade positivista (à época de Benjamin e do mesmo modo a nossa).

da representação à cisão

ou como dar contorno ao problema?

O problema que se desenha aqui é o das categorias de síntese em uma teoria urbana, baseados numa compreensão positivista, que mesmo entendendo a realidade urbana como um complexo sistema de múltiplos acontecimentos, busca por defini-los em hierarquias e temas totalizadores. Epistemologicamente elas concernem a uma hegemonia da representação, e suas escolhas estão pautadas em um regime que orienta o ver, o dizer, e consequentemente o de “tomar uma posição” estável. Dizendo de outro modo, essas categorias de síntese significam o lugar de uma imagem legível, conforme havia se elaborado anteriormente. Percebe-se, entretanto, a necessidade de atualizar o discurso teórico sobre essas imagens, abrindo-as para um paradigma epistemológico contemporâneo sobre a imagem, que dá lugar a outras categorias, como o sintoma, o ilegível e o informe. Categorias estas que ferem, ou rasgam, o paradigma representativo e da síntese dentro de uma teoria urbana.

Portanto, a pergunta que se insere no âmbito deste estudo é a seguinte: *como repensar o discurso de Kevin Lynch e suas imagens urbanas em outras bases teóricas?* Confrontando o problema, pode se delimitar a questão de outra forma: *como operar, desde o duplo regime, uma leitura de cidade que se dê por imagens críticas?* Entendendo de antemão que: [a] a cidade na contemporaneidade se apresenta a partir de uma realidade que é heterogênea, anacrônica, e repleta de inconsistências; [b] logo essas imagens não se operam por síntese, pela redução em categorias “estáveis”, por tentativas de totalização. A pista mais consistente é a de que, ao se tratar de imagem, é preciso um gesto de abertura, produzir uma cisão do ver na cidade contemporânea e em sua teoria urbana.

do avião ao chão

ou por que conduzir essa conversa?

No início dos anos de 1920, na França, Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 1887 — 1965) publicou aquela que seria uma de suas mais importantes manifestações teóricas, o livro “*Vers une architecture*” [1921-23]. Uma espécie de tratado manifesto, numa via dupla entre a tradição tratadista clássica da “profissão” e um pertinente manifesto de vanguarda, (e arriscaríamos dizer) com certa ousadia surrealista, interpenetrando imagens do século, escritas curtas aliadas a uma construção narrativa fragmentada e inovadora. Le Corbusier escrevia assim a base, devidamente consolidada numa autoridade discursiva, para a arquitetura do Movimento Moderno mundo afora. Estende-se essa base para as cidades (ou para o urbanismo, essa jovem disciplinada gerida no século XIX, mas que encontra nas cidades sua origem anciã), desde as proposições de “engenheiro sujo” (é assim

que Le Corbusier lembra a recepção da obra quando publicada na França⁹) pautadas pelo autor no texto. Sobretudo compreende-se que essa posição é profundamente cartesiana e positivista. Há uma crença no progresso científico, humano, cultural, sobretudo, movido pela disciplina e sua ação ordenadora. Isso se dá, não apenas na França de Le Corbusier, mas no mundo todo. Coincidentemente, durante a escrita deste trabalho de pesquisa, a publicação do texto de “Por uma arquitetura” completa cem anos.

O homem inteligente, frio e calmo adquire asas.

Procura-se homens inteligentes, frios e calmos para construir a casa, para traçar a cidade.

(LE CORBUSIER, 1977, p. 87)

Há um fascínio pela máquina na escrita de Le Corbusier (o navio, o avião, o carro). O avião é uma das figuras destacadas. Ele é um dos motores do século, da arquitetura, e da sociedade. Há um campo de visão na posição do avião que sobrevoa, e dizemos que ela se alinha com a do arquiteto e urbanista que desenha cidades “de cima”, o homem adquire asas. É o olhar do alto, o olhar absoluto. Paradoxalmente, é o olhar daquilo que Le Corbusier chamou de “os olhos que não veem” (que não veem ainda, infelizmente, uma grande época que começa com as máquinas, segundo ele). Dessa época ficamos com os *olhos*; olhos que veem mal, e seguimos.

Em “A imagem da cidade” (2010) Kevin Lynch nos escreve que, quando se trata de cidade, a cada instante “há mais que os olhos podem ver”. Lynch não faz menção a Le Corbusier em seu texto. Coloca o planejador próximo do habitante comum, e propõe um modo de trabalho que se relacione diretamente com os observadores da cidade, seus habitantes. Por uma questão de método, Lynch almeja orientar e tornar legível esse “mais” do olhar nas cidades, tornando-o total. Em “*View from the road*”¹⁰ estamos em movimento acelerado pela cidade, rodando pela intensidade do caminho (não estamos na posição do aeroplano). Estamos no chão, mas estamos ligeiros, e estamos (ainda e cada vez mais) na máquina, aquela era a década de 1950. O “mais da imagem” é o olhar estruturado, a qualidade visual, uma cena cartesiana. Dessa época ficamos com o olhar; mas nos detemos no “mais” que eles possam ver sem a vontade de totalidade, e então por aí seguimos.

⁹ Conforme o prefácio para a reedição do livro em janeiro de 1958. Le Corbusier também diz: “Talvez seja uma felicidade ainda ser xingado aos 70 anos!”. In: LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1977.

¹⁰ O exercício “*View from the road*” foram cenas filmadas por Lynch em deslocamento de carro pelas ruas da cidade ao longo de um dia. Imaginamos que ele tenha utilizado o material como ferramenta de ensino (Lynch era professor no MIT). Há um exemplo gravado em 1958 que pode ser visualizado em: <https://infinitehistory.mit.edu/video/view-road%E2%80%9494kevin-lynch-1965>. Acesso em maio de 2020.

Percebemos uma posição hegemônica pela perspectiva do planejamento urbano, onde a apreensão da cidade e do seu espaço, acontece por uma posição puramente cartesiana, desde mapas, relatórios, imagens legíveis, textos e esquemas funcionais. Uma posição estável, legitimada pelas práticas e procedimentos de projeto, em contextos distintos, baseados no funcionalismo e racionalismo da profissão de arquiteto e urbanista e da disciplina do urbanismo. Assim, a profissão adquire um *status* científico, uma posição hegemônica. Coloca-se isso em questão por dentro da própria “disciplina” e, rastreando alternativas “por fora”, desde a filosofia e as artes, busca-se uma rasgadura das imagens urbanas. A teoria da imaginabilidade de Lynch, que apesar de operar uma crítica à distanciada posição de sobrevoos moderna, se insere ainda no panorama das imagens estáveis e cognitivas. Imagens colocadas em questão por este estudo.

Lembramos do texto de “Rua de mão única” [1928], de Walter Benjamin, especificamente do aforismo “*Mercadoria chinesa*” (na tradução de João Barrento para “*Chinawaren*”), um fragmento pertinente ao estudo, no que toca à “leitura” do espaço da cidade entre o sobrevoos distanciados e as intensidades do caminho percorrido a pé:

A força com que uma estrada no campo se nos impõe é muito diferente, consoante ela seja percorrida a pé ou sobrevoada de aeroplano. Do mesmo modo, também a força de um texto é diferente, conforme é lido ou copiado. Quem voa, vê apenas como a estrada atravessa a paisagem; para ele, ela desenrola-se segundo as mesmas leis que regem toda a topografia envolvente. Só quem percorre a estrada a pé sente o seu poder e o modo como ela, a cada curva, faz saltar do terreno plano (que para o avião é apenas a extensão da planície) objetos distantes, mirantes, clareiras, perspectivas [...] essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade [...].

(BENJAMIN, 2017, p. 14)

Um fragmento que nos cabe quando pensamos numa crítica às ideias do urbanismo moderno progressista e planejador, e ainda assim, continua no limiar do enigmático (o fragmento não se esgota), o mágico da linguagem de Benjamin e suas densas florestas. Lembremos ainda o ensaio “Experiência e pobreza” [1933], onde Benjamin nos escreve sua conhecida elaboração da perda da experiência, sobretudo àquela dos soldados sobreviventes da I Guerra, que retornavam dos campos de batalha, apesar de vivos, silenciados pelo choque do front e seus ataques aéreos, algo inédito para o alvorecer do século XX. Os soldados, frente à violência dos ataques aéreos, com bombas sendo despejadas sobre suas cabeças, lançadas pelos aviões, experienciaram algo inédito. Para Benjamin, uma geração que fora à escola por bondes puxados a cavalos, naquele momento, com as aeronaves e sua potência destrutiva voando sobre suas cabeças, só tinham como marco referencial de algo

conhecido e seguro, o contorno enigmático das nuvens. Por isso voltaram mudos (2012a). Há um jogo, nesse sentido, entre experiência e pobreza, cultura e barbárie, máquina e humano. Algo que não se fecha. Lembremos o fascínio de Le Corbusier pela máquina, fascínio do século, evidentemente, entretanto, uma posição ambivalente.

É pelo campo das artes (principalmente pelo aporte das imagens) que se encontram objetos, ferramentas e processos que rompem e questionam o caráter intrínseco da formação da disciplina de arquitetura e urbanismo. Refere-se ao “cerne” racionalista e funcionalista, presentes tanto na formação do *arquitecto* quanto do *urbanismo* enquanto ciência positivista. Esses aspectos normatizam e consolidam importantes noções das disciplinas, que vão desde os paradigmas de projeto, ou seja, desenho e representação, plano e ordenamento; até um paradigma histórico, ou seja, a construção de uma narratividade sobre os fenômenos e processos percebidos na cidade, uma “posição” sobre a realidade. A arte e a literatura (ou a literatura entendida como arte) podem ser campos potentes que fragilizam os sentidos hegemônicos, e, assim, possibilitam outros modos de articulação ou rearticulação (que se assomam aos já existentes) na constituição do debate de uma teoria urbana.

Françoise Choay nos diz que o urbanismo é uma disciplina nascida da sociedade industrial e que possui um caráter crítico e reflexivo em relação às cidades, além de uma clara pretensão científica. Ela encontra em Le Corbusier um de seus representantes, que reivindica “o ponto de vista verdadeiro” da disciplina. É nova, como campo epistemológico. As primeiras lições de urbanismo na França, por exemplo, aconteceram somente no pós-guerra, a partir de 1953, e ainda assim “diluídas” nas aulas de teoria da arquitetura. O problema da disciplina é “o planejamento da cidade maquinista”, colocado, segundo Choay (2011), bem antes de sua criação. Poderíamos dizer, elaborando livremente, que o urbanismo é uma caixa onde se coloca o problema, ou seja, é aquilo que dá uma certa contenção; o planejamento, por outro lado, seria a norma, ou os procedimentos, como um manual de instrução para lidar com o problema. As duas noções se entrecruzam e, por vezes, se confundem. Igualmente importante é a dimensão epistemológica (e pedagógica) da disciplina. É por ela que também seguimos num trajeto estético-político.

É necessário atualizarmos a discussão da imagem urbana. Le Corbusier, no início do século, coloca o corpo no sobrevoo, desde uma perspectiva máquina. O eroplano se insere nessa posição de distanciamento: é a “tábula rasa” do grande plano homogêneo, o mapa total. Se contrapondo a esta posição, Lynch e sua geração crítica às proposições do Movimento Moderno colocam o corpo na cidade, no nível da rua, nos caminhos da intensidade do próprio mapa. Entretanto, seu paradigma é o da legibilidade, representação e cognitivismo. É um paradigma que busca por categorias totalizadoras da realidade urbana. A imaginabilidade da cidade é encarada dessa forma, desde uma imagem síntese, seja por esquemas, pequenos mapas, roteiros, fotografias, seja por uma tentativa pedagógica a se ensinar. Portanto, a justificativa deste projeto de pesquisa se insere na insuficiência (ou, dito de outro modo, na crise) epistemológica do modo como a teoria de Lynch vê a cidade.

É necessário abrir, no sentido de rasgadura, essa discussão da imagem, com outros paradigmas teóricos (desde as artes e a filosofia, que já elaboraram essas “feridas”). Ainda, dando lugar a escrita de Paulo Reyes (2018), que se coloca a duvidar da “sedução da síntese”, em favor de um processo aberto à alteridade e à diferença. Esse movimento de esforço por uma abertura das imagens, é necessário dizer, acontece em afinidade com o procedimento metodológico da montagem e se torna fundamental ao nosso trabalho.

Entretanto, o movimento de duvidar dos paradigmas estáveis e consolidados de uma disciplina ao inquietar os modos de ver uma cidade, e assim questionar uma teoria, é um exercício difícil e desafiador. Ele é, sobretudo, um gesto estético e político. Ao exercitar a construção de outra forma de discursividade (a montagem) e outra forma de apresentação das categorias da legibilidade, (uma legibilidade sintomática e informe) construídas em meio a intensidade sensível da vida comum nas cidades, busca por um modo de posição frente à realidade, algo que é estético. Assim, conseqüentemente, essa atitude é também política, porque assume outra posição, incomum, uma posição desconhecida (à margem), sempre aberta e em processo de trabalho. Assim, inserimos também a questão política frente ao campo das imagens. As imagens não se isentam de uma discussão política, em uma perspectiva contemporânea, e essa posição nos parece ainda incipiente na teoria urbana de Lynch.

Com Reyes também lemos a possibilidade da política “rasgar” a dimensão resolutive e produtiva dos projetos. Nos colocamos como que saltando do abismo entre o *saber-fazer* (que sobretudo dá conta da resolução) ao *pensar-fazer* (que sobretudo dá lugar ao processo). Saltar no abismo do corte, das falhas, buscar nelas o risco, para assim “olhar pelo vazio”, muito mais potente do que “o cheio” daquilo que nos institui resolutamente. “É preciso projetar sonhos e sonhar projetos”. (REYES, 2021). Mais do que um *saber-fazer* imagens, portanto, buscamos um *pensar-fazer* imagens.

a inelutável incandescência da imagem

ou o que entrever de alternativa?

Dizemos da inelutável incandescência da imagem porque nos deixamos incendiar pela proposição teórica daqueles que lemos¹¹. Poderíamos dizer, ainda, de modo mais profundo, que a imagem arde quando em contato com o real (a vida cotidiana, por exemplo) de uma cidade. Ainda, frente a ela, ler “mal” é uma espécie de urgência. Uma realidade urbana, sempre muito heterogênea, precisa estar longe de qualquer vontade de homogeneização, ou

¹¹ Podemos lembrar a palavra da filósofa portuguesa Maria Filomena Molder, que nos diz: “coisa que Benjamin nos ensinou para salvar nosso dia”. (MOLDER, 2017, p. 11).

como escreveu Paulo Reyes (2018) de qualquer poder de “sedução das sínteses”. A imagem incandescente é tomada das elaborações de Walter Benjamin (2018, 2019; 2005) acerca do seu conceito de *imagem dialética*. Para Benjamin as imagens são um trabalho visual e verbal (se trabalha uma imagem pela língua, pelas palavras). Elas são uma tentativa de capturar o rastro de sua inquietude (o que ele chama de a “dialética em suspensão”, o conflito, ou uma dialética sem síntese). Por isso, elas são difíceis e instáveis, como se estivessem em chamas, ardendo em movimento.

Na pista de uma premissa de estudo, com a teoria da *imagem crítica* conforme proposta por Didi-Huberman (2010) e elaborada a partir do trabalho de Benjamin e suas *imagens dialéticas*, entrevê-se uma alternativa de rasgadura ao modo como a teoria da imaginabilidade vê a cidade. Inelutável abertura. Ela colocaria a imagem no campo do sintoma, do informe, do ilegível etc. A posição do arquiteto e urbanista que cria planos e formas, ou busca por identificá-los, se confronta com aquele que produz uma cisão do ver, desde uma epistemologia crítica das imagens. Ao fazer isso, ele produz um desvio de sentido, produz uma ferida, e se verá que a imagem autêntica é sempre uma ferida. A discussão se efetiva pela noção de imagem não apenas como objeto de representação elaborada junto a uma teoria urbana contemporânea. Essa ideia de imagem tomada junto a Benjamin e Didi-Huberman estaria próxima à figura de algo que se incendia. Seguimos por esta pista teórico-metodológica.

entrar na goela das imagens

ou qual é a proposta de trabalho?

Nesta dissertação pretendemos como *Objetivo Geral* atualizar o discurso teórico-metodológico sobre a imagem urbana, abrindo a discussão de Kevin Lynch, de modo a apresentar um paradigma contemporâneo das imagens. Busca-se rasgar a noção de imagem com Lynch. Como já foi dito, saltar da representação à cisão, ou seja, abrir as imagens urbanas da imaginabilidade ao debate da contemporaneidade. Dito de um modo poético, “entrar na goela das imagens”¹², e desde outra perspectiva epistêmica, ou seja, pela filosofia e pelas artes, colocá-las em processos de *montagem*, o que será a estratégia metodológica da pesquisa.

¹² Lembrando a noção de Georges Bataille recapitulada por Didi-Huberman. (2015, p. 268).

as espessuras do texto

ou o que pretendemos?

Como *Objetivos Específicos*, pretendemos:

Revisar a lacuna de conhecimento, ou o estado da arte da noção crítica de imagem e imaginabilidade na área de PUR e AU;

Aproximar o entendimento contemporâneo das imagens, a partir da *montagem* e da elaboração de um roteiro de leitura, buscando evidenciar a noção do *duplo regime* das imagens, como uma série de noções que ajudem a construir tal entendimento.

Aprofundar a leitura da obra de Kevin Lynch, desde dois textos balizadores: “A imagem da cidade” publicado em 1960, e “A boa forma da cidade” publicado em 1981. Atentar e descrever as posições, compreensões e relações estabelecidas pelo autor.

Re-montar a discussão pela crítica da imaginabilidade e legibilidade urbanas com Lynch, através da “rasgadura” operada pelo duplo regime, evidenciando-se pontos de tensão entre esses dois paradigmas conceituais.

o trabalho de montagem

ou como elaborá-lo?

O presente estudo configura-se como uma pesquisa de influência interpretativa, que propõe a revisão do modo como a teoria urbana de Kevin Lynch trabalha a questão da imagem, “abrindo-a” para uma discussão teórica contemporânea. Portanto, trata-se de uma pesquisa bibliográfica que se qualifica por uma abordagem filosófica hermenêutica e com enfoque qualitativo. Entrevê premissas no lugar de hipóteses. Assume a estratégia metodológica da montagem como ferramenta de abertura teórica e como procedimento de pensamento e, ainda que de modo mais tímido, de apresentação visual. Desse modo, a noção de pesquisa, se incendeia com a ideia de um trabalho, um processo sensível e inquieto. Com isso, se buscará exercitar a construção de um texto acadêmico como alternativa para romper com as imagens de um planejamento urbano hegemônico. Nesse sentido, a montagem como estratégia de pesquisa também se desdobra em um modo ensaístico e fragmentário de trabalhar com o texto acadêmico, ao buscar por um arquivo que provoque imagens de pensamento e palavras. O estudo consiste, enfim, em uma proposta de trabalho possível e sonhadora, e que busca no “fazer” do texto acadêmico, também, uma operação poética.

contornando as chamadas

como dar a ver uma estrutura?

Propomos um esqueleto textual ao trabalho verbalizando o movimento do estudo: [0] apresentar e rastrear; [1] aproximar; [2] aprofundar; [3] rasgar-re-montar; [4] apontar. Para este texto foi pensada a seguinte estrutura:

Apresentação [a] apresentar precisamente aquilo que se colocou na escrita até este “ponto”. A estrutura formal e acadêmica do trabalho de pesquisa de dissertação; exposição de sua gramática textual, conceitual, capitular. Seus rumos e desvios, resumos e paixões, entre outras coisas; “é o que fica, quando o calor das burocracias faz escoar a cera que dá carne às coisas” como diz o Carrascoza. É o que faz, por vezes, tecer a leveza de um trabalho (inteiro). Por isso mesmo é difícil, e nunca desprezível.

Revisão [b] rastrear a lacuna do conhecimento: o que vem sendo pesquisado acerca de imagem, montagem, imaginabilidade nos estudos urbanos nos principais programas nas últimas duas décadas, nas áreas de AU e PUR; o contexto atual da pandemia da covid19 em meio ao processo de pesquisa.

1.º capítulo aproximar a filosofia da imagem contemporânea: a *imagem crítica*, a cisão do ver, a *imagem dialética*, lampejos; a relação imagem e palavra; a fotografia; pensar a montagem como paradigma crítico e metodológico; tensão poética e política; o sintoma, o informe e o visual; o duplo regime das imagens.

2.º capítulo aprofundar a teoria urbana de Lynch: evidenciar uma breve nota biográfica; principais obras; o modo como a teoria vê a cidade, o conceito de imaginabilidade; o sentido e a boa forma da cidade; o vai e vem das posições conceituais.

3.º capítulo rasgar a noção de imagem em Lynch pela noção das imagens aproximadas no capítulo 1; o sintoma, o informe; a montagem contra toda e qualquer imaginabilidade e pressuposição de boa forma; um modo (outro) de ver as imagens de cidade, desde seus momentos de sustentação difícil.

Conclusões apontar para gestos futuros, conclusões finais.

Entretanto, é importante salientar que cada capítulo é uma mancha; uma insistência. Eles são, todavia, uma fantasia de escrita que coloca o texto, assim como o pensamento e a experiência sobre as imagens, em movimento.

REVISÃO ^{B.}
O
QUE
DIZEM
NOSSOS PARES?

Seguimos agora com a apresentação do roteiro de revisão sistemática de literatura, que rastreou a lacuna de conhecimento na área em que esta pesquisa de dissertação se insere. Tal roteiro corresponde a delimitação [b], daquele contorno entrevisto para o desenho do texto da dissertação. Por ter adquirido uma dimensão robusta, e por ter tomado um intervalo de tempo considerável (e em condições singulares) reservou-se um espaço específico para tal procedimento, ao invés de comumente coaptá-lo no espaço destinado à apresentação do roteiro de pesquisa do trabalho. Dessa forma, tal estudo é o que se apresenta a seguir.

O PROCEDIMENTO DE REVISÃO

O procedimento de revisão da lacuna do conhecimento consistiu em pesquisa sistemática sobre teses e dissertações apresentadas nos principais programas de pós-graduação em universidades públicas no Brasil na área de Planejamento Urbano e Regional e da área de Arquitetura e Urbanismo. Definiram-se os programas a partir da conceituação da CAPES, considerando aqueles programas que possuíam nota superior ou igual a 5 atribuída pelo sistema de avaliação quadrienal (2013 — 2016). Dessa forma foram consultados os seguintes programas:

[1] Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) e [2] Programa de Pós-graduação em Urbanismo (PROURB) ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); [3] o Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP); [4] o Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); [5] o Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA); e por fim, [6] o Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR) da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Definiu-se como recorte temporal as teses e dissertações defendidas nas primeiras duas décadas do atual século (2001 — 2020). Esse período coincide com alguns pontos importantes, a saber: a ampliação dos investimentos em políticas públicas de fomento à educação superior e pós-graduação públicas no Brasil; o aumento significativo nas traduções brasileiras das obras de autores importantes para o escopo teórico do presente estudo.

A ampliação da pós-graduação, principalmente ao nível de doutorado, nos programas brasileiros, especificamente aqueles que estão vinculados às escolas públicas de arquitetura e urbanismo foi notável nas primeiras duas décadas. Entre eles, destaca-se o PROPUR, programa de mestrado criado no ano de 1970, que inicia sua primeira turma de doutorado em 2004¹³. Esse período coincide com importantes investimentos do governo federal em políticas públicas de fomento da educação no Brasil. Esse movimento propiciou um aumento significativo no número de teses e dissertações, assim como uma ampla variedade temática dos trabalhos. Desse modo, os estudos e pesquisas das teses e dissertações se abrem a outras vertentes epistemológicas, em choque com aquelas tradicionalmente em curso nas décadas anteriores para a área da arquitetura e urbanismo, e planejamento urbano.

¹³Conforme informação publicada na página do programa. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/propur/historico/>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

Numa via convergente, essas duas primeiras décadas (2006 — 2018) correspondem ao alargamento conceitual propiciado pelas traduções de boa parte das obras estudadas na fundamentação teórica deste estudo. Dentre elas destaca-se a importante obra “Passagens” de Walter Benjamin, traduzida para o português (UFMG, 2006) num trabalho de fôlego e rigor filológico que comparou a edição original em alemão e sua tradução francesa acrescidas de numerosas notas e comentários. As passagens de Benjamin ganharam recentemente uma nova edição (UFMG, 2018) revista e reformulada em três volumes. Esta edição é caracterizada por alguns estudiosos de Benjamin¹⁴ como a mais apurada versão da obra, e cabe salientar ainda, que ela está publicada pela editora de uma universidade pública brasileira.

Acrescenta-se neste panorama as novas edições reformuladas e revisadas das “Obras escolhidas vol. I” (2012) e “vol. II” (2013) ambas da editora Brasiliense de São Paulo. Ainda a série “FilôBenjamin”, da editora Autêntica de Belo Horizonte, que a partir de 2011 inclui em seu catálogo as traduções portuguesas de João Barrento (1940 —). Isso possibilitou um contraponto às traduções existentes e ampliou profundamente o campo crítico da recepção dos escritos de Benjamin democraticamente disponibilizado aos leitores brasileiros. Cabe salientar ainda uma edição do famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” numa tradução inédita e crítica (2013) comparando os três manuscritos conhecidos do ensaio de Benjamin, e publicados pela editora L&PM de Porto Alegre.

Seguindo a “onda” de traduções, destaca-se as da obra de Georges Didi-Huberman, importante teórico da imagem e que ajuda a fundamentar o trabalho, entre elas: “Diante da imagem” (2013) e “Casca” (2016) da editora 34 de São Paulo; “A imagem sobrevivente” (2013) e “Semelhança informe” (2015), ambas pela editora Contraponto em parceria com o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR); “Sobrevivência dos vaga-lumes” (2011) e a série “O olho da história” (2017) pela editora universitária da UFMG; e finalmente a obra-catálogo “Levantes” (2017) pelas edições SESC de São Paulo, e a recentíssima “Imagens apesar de tudo” (2020) da já citada editora 34 de São Paulo. Esse número considerável de traduções (que se soma com outras não citadas aqui) amplia significativamente o debate e recepção da obra de Didi-Huberman no Brasil. Além disso, a coletânea de textos “Pensar a imagem” (2015) pela Autêntica, organizada por Emmanuel Alloa e com textos de Didi-Huberman e Jacques Rancière entre outros, insere um panorama crítico e conceitual de grande relevância ao campo dos estudos da imagem para o leitor brasileiro.

Por fim, a obra do filósofo Jacques Rancière também encontra nas duas últimas décadas sua fortuna crítica, com destaque para “Partilha do sensível” (2009); “O inconsciente estético” (2009) ambas pela editora 34; “O mestre ignorante” (2011) da Autêntica e “O destino das imagens” (2012) da editora Contraponto e MAR do Rio de Janeiro. Essas

¹⁴ Ver o artigo de Márcio Seligmann-Silva intitulado *Quando a teoria encontra o campo visual* (2007).

obras figuram noções que atravessam com maior transparência, mas não menos importantes para a presente pesquisa.

Esse pequeno panorama serve para elucidar que, coincidentemente com o período de criação e expansão das políticas públicas de fomento à educação, as primeiras duas décadas experimentaram um aumento muito considerável no número de traduções. É curioso anotar a hipótese (que não poderá ser verificada, apenas “intuída”) de que esse movimento não seja coincidência e sim, evidentemente, uma consequência da primeira sobre a segunda. Isso possibilitou uma democratização do trabalho intelectual tornando acessível aos leitores de língua portuguesa no Brasil importantes obras dos autores citados acima, aumentando a circulação e intercâmbio de ideias e conceitos. Isso se reflete do mesmo modo na variedade temática e pluralidade das discussões experienciada no campo do presente estudo.

Foi estabelecido um critério de revisão sistemática, definindo algumas palavras-chave e conceitos de destaque que orientassem a busca, a saber: [1] imagem; [2] imagem crítica; [3] imagem dialética; [4] montagem; [5] teoria urbana crítica; [6] Kevin Lynch; [7] ficção e literatura; [8] política e estética; [9] cidade contemporânea. A partir disso, avançou-se num processo de pesquisa desde as seguintes etapas: [a] pelo título da dissertação ou tese, em seguida [b] pelo resumo, e ainda [c] pelo esquema de capítulos e introdução de cada trabalho previamente selecionado nas etapas anteriores. Cabe salientar que desde as amostras de trabalhos selecionadas por esse procedimento de revisão sistemática percebeu-se uma lacuna de investigação que dê especificamente conta do tema proposto, “relacionar imaginabilidade e duplo regime das imagens”, numa perspectiva crítica. Os trabalhos selecionados contornam o tema das imagens, da cidade contemporânea, das artes, e da arquitetura e urbanismo, numa perspectiva estética e política. Dos trabalhos “rastreados”, destacamos algumas anotações gerais:

Parece-nos muito sensível a aproximação ao campo epistemológico das artes, notoriamente no NPGAU de Belo Horizonte, em grande parte pela afinidade conceitual com os autores utilizados neste estudo. É o caso dos trabalhos orientados pelo prof. Stéphane Huchet, que assina o prefácio da primeira obra traduzida para o português de Didi-Huberman, “O que vemos o que nos olha” (1998). Em dada parte, essa aproximação conceitual se dá também pela afinidade de rede de pesquisa, como é o caso da prof.^a Rita Velloso que opera uma leitura muito significativa do trabalho de Benjamin. O mesmo acontece no PPG-AU de Salvador, de grande afinidade conceitual com o trabalho de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, assim como dos conceitos operados a partir destes autores, encontrados em trabalhos orientados pelas profs. ^a Paola Jacques e Thais Portela, e pelo prof. Pasqualino Magnavita.

Por outro lado, com relação à proposição teórica de Kevin Lynch, nota-se que o autor fundamenta conceitualmente muitas pesquisas no campo do urbanismo e planejamento urbano. Especificamente no PROPUR da UFRGS, segundo João Rovati, em pesquisa reali-

zada com dados obtidos até o ano de 2008, o norte-americano Kevin Lynch foi referenciado em 48 do total de 188 dissertações defendidas no programa até aquela data (ROVATI, 2013). Isso significa que, quantitativamente, Lynch é o 3.º autor mais utilizado, ficando atrás apenas do geógrafo britânico David Harvey (2.ª posição) e do sociólogo espanhol Manuel Castells (1.ª posição) numa bibliografia de referência para a área. No entanto, percebe-se que tal fundamentação é no sentido de se utilizar das proposições teóricas e metodológicas deste autor, e não a de operar uma crítica à tal teoria urbana. Destaca-se “A imagem da cidade” (LYNCH, 2010), obra que teve uma maior recepção no meio acadêmico brasileiro. Desse modo, observa-se uma lacuna de investigação, inclusive nos outros programas pesquisados, que relacione especificamente uma crítica à teoria urbana de Lynch (desde sua noção de *imaginabilidade*) colada pelo modo de *trabalho* com o conceito de *imagem* no debate contemporâneo. Isso demonstra a importância do estudo que se propõe nesta pesquisa de mestrado.

A seguir será explicitada, em ordem decrescente, a relação da pesquisa dos trabalhos em cada programa (1; 2; 3; 4; 5 e 6) atravessados pelo filtro das palavras-chave e conceitos de destaque (de 1 a 9). Para cada programa, apresenta-se uma síntese dos trabalhos apresentados por esse cruzamento. Serão discutidos brevemente aqueles considerados relevantes ao tema de estudo, ou que tangenciam de algum modo a investigação conceitual proposta.

Salienta-se que este trabalho de revisão se deu em simultaneidade com o momento de crise gerado pela pandemia da covid-19. Assim, o ritmo do texto se entremeia às medidas de distanciamento social e a suspensão das atividades presenciais na UFRGS, ambas promovidas pelo plano de contingenciamento da pandemia. Tal cenário ocasionou dificuldades eventuais ao processo de pesquisa. Considera-se ainda a convulsão política e social gerada por esse cenário. Desse modo, o processo de escrita se coloca evidentemente afetado por tal contexto. Assume-se, assim, uma posição de enunciação política, disposta a expor tal desconforto frente à realidade contemporânea em que vivemos.

do PROPUR-UFRGS de Porto Alegre [6]

destaca-se:

Os trabalhos desenvolvidos na linha de pesquisa “Cidade, cultura e política”, notadamente aqueles sob orientação do prof. Paulo Reyes, que orienta também este estudo. Tais trabalhos se inserem no escopo geral do projeto “Operação por imagens na experiência de leitura e projeto da cidade”, da Faculdade de Arquitetura da UFRGS e subordinado ao grupo de investigação vinculado ao CNPq intitulado “Poiese laboratório de política e estética urbanas”. Tais trabalhos encontram afinidade de investigação e temáticas com aquelas propostas por este estudo.

Destaca-se, entre eles, o de Artur do Canto Wilkoszynski (tese de doutorado) intitulada “A dialética das imagens e o projeto por cenários” (2018), da qual a noção de *imagem dialética* conforme proposta por Walter Benjamin nos é fundamental. Destaca-se ainda o trabalho de Raimundo Giorgi (dissertação de mestrado) intitulada “Possibilidades de extrair da arte critérios ao projeto da cidade” (2016) e a de Germana Konrath (dissertação de mestrado) intitulada “Às vezes fazer algo poético pode se tornar político” (2017) de onde se investiga a potência metodológica da relação entre cidade e processos artísticos, tomando como caso a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica na primeira, e de Francis Alÿs na segunda. Ambos os trabalhos buscam operar uma ruptura com os modelos de roteiro racional-funcionalista que dominam o saber disciplinar dos urbanistas (e dos arquitetos). Para isso, tais trabalhos lançam mão de noções fundamentais ao debate contemporâneo, como o da interrelação estética-política e o direito à cidade em meio à vida sensível e comum dos cotidianos urbanos contemporâneos.

Ainda, os recentes trabalhos desenvolvidos pelo grupo, dentre eles o de Tiago Balem, (tese de doutorado) intitulada “O território do comum em práticas urbanas insurgentes” (2021) e o de Eduardo Paiva Ribeiro (dissertação de mestrado) intitulada “O cais do porto em disputa: o projeto, as narrativas e os cenários possíveis” (2021) na cidade de Porto Alegre, também são lembrados. Ambos se propõem a pensar as estratégias e táticas projetuais em urbanismo desde uma posição não hegemônica, articulando uma discussão política, sobretudo com a matriz teórica de Jacques Rancière. Destaca-se do trabalho de Eduardo Ribeiro a problematização, através de uma crítica às estratégias neoliberais, que compõem imagens de consumo para a cidade, sobretudo a partir de grandes projetos urbanos, e o desejo de expor outras narrativas, que se contrapõem ao processo hegemônico. Por fim, destaca-se o trabalho de Rodrigo Ferreira (dissertação de mestrado em elaboração) intitulada “A morte na cidade” que toma do processo da *montagem* uma possibilidade de exercício/ensaio com imagens, discutindo teoria urbana e política contemporâneas em meio aos processos de vida/morte nas grandes cidades.

Destaca-se, portanto, a atuação dos mestrandos e doutorandos do grupo *Poiese*, e sobretudo do prof. Paulo Reyes, que vêm se dedicando a problematizar o projeto pelo viés da política. Pensar a cidade e seu projeto a partir das noções de estética e política, “rasgando” a técnica envolvida no planejamento urbano e seus processos hegemônicos, consonância conceitual que tal pesquisa de mestrado em elaboração apresenta com total evidência.

Ainda cabe salientar, do PROPUR da UFRGS, a linha de pesquisa “Percepção e análise do espaço urbano”, dirigida pelo prof. Antônio Tarcísio da Luz Reis. Os trabalhos direcionados pela linha buscam investigar a relação entre usuários e espaços construídos desde a perspectiva da legibilidade do espaço urbano, deduzindo a qualidade do ambiente com base nos critérios cognitivos, amparada inclusive pela teoria urbana de Lynch. Dessa forma, os critérios epistemológicos da linha convergem no sentido contrário à crítica que operaremos. Assim, foram desconsiderados eventuais trabalhos que, porventura, coincidiram com as palavras-chave pesquisadas na revisão sistemática.

do PPG-AU da UFBA [5]

destaca-se:

A dissertação intitulada “À margem, diante da poesia, diante da cidade” (2017) de Dilton Lopes, com orientação da prof.^a Paola Berenstein Jacques, que se coloca a trabalhar sobre a poesia contemporânea e marginal de autores brasileiros dos anos 1960 e 1970 pensada com as transformações urbanas ocorridas no Rio de Janeiro e em Brasília nesse período intenso da história política e social do Brasil. A fundamentação do trabalho é o modo da montagem como “suporte cartográfico e imagético capaz de visibilizar as coexistências e ambivalências”. O autor se dedica a ideia de imagem (Octávio Paz), no sentido dos discursos literários, para pensar as narrativas históricas presentes na poesia estudada buscando ver “as subjetividades marginalizadas que subvertem as racionalidades hegemônicas”.

Destaca-se o uso do procedimento conceitual e operativo da montagem, da aproximação com o pensamento de Benjamin e Didi-Huberman. Ainda, e fundamentalmente, o trabalho crítico entre poesia e cidade moderna, pelo caminho de uma história urbana das cidades brasileiras lida à contrapelo, uma fundamentação de total importância para nosso estudo. O autor indaga: “como encontrar um meio para constituir conhecimento sobre urbanismo por meio do jogo poético?” (2017, p. 34). Perceber no cotidiano das cidades, da poesia e da profissão, pelo jogo de escrita de uma dissertação “imagens-moventes [que] passam sorrateiramente à nossa frente sem deixar muitas certezas” (Ibid., p. 34). É muito “por aí” que nos instalamos com o nosso estudo. À margem — e poderíamos dizer de nossas palavras em meio às do autor relatado — num giro de “profanação e crítica aos

processos hegemônicos que operaram na construção e transformação dos espaços urbanos na história.” (Ibid., p. 44), e ainda diante das cidades, orientados a perceber criticamente a realidade e produzir um jogo com a teoria urbana que nos cerca. Jogo que abre fissuras sobre os saberes hegemônicos.

Além disso, como já dito anteriormente, reconhece-se no trabalho de Lopes uma convergência muito importante com o processo da montagem. Esta que é uma ferramenta processual e epistemológica que busca, como elabora o autor se valendo do mesmo referencial teórico (Didi-Huberman, Warburg) proposto aqui, ir “tecendo algum conhecimento por meio de um saber intuitivo, erradio e imaginativo” (Ibid., p. 66). O autor trabalhou literalmente numa mesa de montagem, reunindo fragmentos de textos e fotografias das cidades estudadas (Rio de Janeiro e Brasília), e partir disso, produziu atravessamentos literários e conceituais: “selecionamos poemas, recolhemos fotografias das duas capitais trabalhadas e nos aproximamos dos discursos de outros campos disciplinares e de outras temporalidades” (Ibid., p. 66). Esse modo de trabalho sobre um material heterogêneo e fragmentário, que é percebido desde a “realidade cotidiana” de uma grande cidade até o campo dos saberes de um “cotidiano acadêmico”, e ainda, pelo olhar da alteridade (como uma linha de atenção estético-política), sem dúvidas ajuda-nos a conduzir o presente estudo aqui proposto.

Por fim, o trabalho de Lopes nos escreve a possibilidade de ver na *poesia*, com a bela imagem de Benjamin: “chave sem fechadura evidente” (tomada do trabalho sobre Baudelaire) a matéria imagética para se pensar o urbano (nos caminhos da historiografia e das narrativas históricas). Um pensamento com imagens pela montagem, apresentados no atlas, essa espécie de “mesa de trabalho” que reúne tudo. Entretanto, tal discussão não se dá abertamente nos termos da teoria e do projeto urbano, assim como não se encontram referências e/ou críticas ao modo de trabalho com imagens em Kevin Lynch, o que é fundamental para a discussão de nossa pesquisa.

Ainda no PPG-AU UFBA, destaca-se a dissertação de mestrado de Lucas Mucarzel intitulada “A imagem-Ésù na cidade” (2018), com orientação da prof.^a Thais Banthunchinda Portela. Nela, o autor trata da imagem da cidade a partir de um problema histórico situado pelo que ele nomeia entre a *eikonomia* da imagem e *oikonomia* da cidade. A pesquisa se coloca a partir de uma experiência fotográfica de “busca por imagens sobreviventes”, deixando-se afetar pelas imagens que se apresentam à experiência de cidade, desde uma “lógica” *cidade infans* (2018, p. 1), lembrando Benjamin e seu texto sobre a infância berlinense.

Com isso, o autor quer, ao invés de uma análise semiológica da imagem e a cidade, uma problematização das relações de poder entre ambas, lida também por outros autores como Michel Foucault, Giorgio Agamben e Marie José Monzain.

Destaca-se, sobretudo, a influência teórica e novamente “poética” de Benjamin, com suas imagens literárias “incendiadas” de poesia. Para tal o paradigma da imagem crítica (com Benjamin e Didi-Huberman) se coloca como uma importante articulação teórica para “desestabilizar a ideia ou o conceito de imagem no percurso linear e positivo da história.” (Ibid., p. 3). No deambular pela cidade estamos imersos em uma “vastidão de possibilidades de imagens, que nos saltam aos sentidos e nos assaltam ao pensamento.” (Ibid., p. 4) trabalhadas junto ao texto como que numa encruzilhada (a imagem *Ésù*), um emaranhado, onde se perder e se achar, é um dispositivo teórico. Uma imagem de cidade que não se fixa e que também não se deixa fixar, mas que escapa, desvia, circula (Ibid., p. 7). Descobrir um “espaço de imagens” com a cidade, num turbilhão de imagens, “demanda um exercício tanto árduo e exaustivo quanto necessário e improrrogável” (Ibid., p. 5).

O trabalho de Mucarzel está muito próximo da pesquisa pretendida aqui, tanto em sua fundamentação teórica, quanto em seus objetivos e premissas. O autor ao tratar das imagens de cidade faz referência à Lynch, entretanto, tal tomada no texto parece ainda uma leitura protocolar, e não uma leitura crítica do autor citado. Apesar disso, o trabalho contribui substancialmente nas suas pegadas conceituais, com as quais também nos acercamos.

A imagem *Ésù* “não é coerente nem clara, não se trata de uma imagem, mas de uma qualidade movente de imagem.” (Ibid., p. 13) que faz pesar naquilo que escapa ao regime hegemônico do estatuto das imagens, e coloca os seus sentidos (e outros) para circular. Com Marie-José Mondzain o autor nos diz: “toda imagem é frágil em sua essência e não sustenta uma verdade.” (Ibid., p. 13). A grande gestão da imagem é um problema de ordem política, desde suas forças (poderes), e o trabalho se lança a interrogar que forças são essas, que imagens são essas que se apresentam a partir de uma gestão hegemônica da imagem. Que imagem de cidade nos apresenta o cotidiano urbano? Estamos de algum modo muito juntos nesse projeto.

O resultado do autor, além de uma revisão e apropriação teórica evidentes a um trabalho de dissertação, é uma obra visual e “imagética”, a partir de fotografias autorais e fragmentos de imagens-documentos investigadas em arquivos históricos da cidade de Salvador. As fotografias se entremeiam ao texto, irrompendo a leitura linear e confortável, e dão a ver a fragilidade das imagens urbanas cotidianas, estética e politicamente apresentadas em imagens de cidade. Entretanto, como já mencionado da referência à Kevin Lynch, a mesma se dá protocolarmente e não de modo a basear uma crítica acerca de seu conceito de imaginabilidade urbana.

Por fim, da Bahia, destacamos a dissertação de mestrado de Lucas Silva Moreira, “Vagabundos, nômades e chapados em montagens e vibes urbanas” (2016), com orientação do prof. Pasqualino Romano Magnavita, num estudo que adota a montagem como pressuposto conceitual de escrita e processo metodológico. Ainda, e sobretudo, o autor explora a dimensão sensível de um trabalho com imagens que coloque a necessidade da revisão do texto científico (sobretudo na área da arquitetura e do urbanismo) em seus aspectos metodológicos e epistemológicos.

Novamente a presença benjaminiana está nos fundamentos teóricos, onde o autor nos anota um resumo muito elucidativo da contribuição do filósofo alemão para os estudos urbanos: “Walter Benjamin talvez tenha sido o pesquisador do espaço urbano que ainda no contexto fabril tenha pensado a cidade não pelas suas estruturas e continuidades, mas pelo seu elemento diferencial, heterogêneo e descontínuo [...]” (2016, p. 15). Assim pesquisadores nômades e chapados produzem um texto fragmentário e imagético, com forma descontínua e que se coloca a problematizar a homogeneidade da cidade (em sentidos múltiplos). O que vemos são como que imagens de pensamento ao modo benjaminiano de uma “Rua de mão única” [1928], sempre fragmentárias, e um caderno de imagens, um ensaio atlas visual, não ilustrativo e sempre labiríntico.

Os nômades, os caminhantes e os andarilhos são alguns dos movimentos importantes no cotidiano da cidade, que se apresentam à vista no dia a dia urbano, e experimentam uma relação de descontinuidade com a lógica hegemônica (trabalho, consumo, saberes) da “vida” na contemporaneidade. Essa relação “descontínua” pode “escorrer” por imagens e se apresentar pela montagem (o que é esse modo de perceber as “relações íntimas e secretas entre as coisas”, como sinalizou Didi-Huberman a partir de Baudelaire). Modo este, explorado pelo trabalho de Moreira, tanto entre imagens quanto entre texto, experimentando a premissa chave para as imagens dialéticas de Benjamin. Por isso, tal trabalho se mostra importante para um *pensar com*, seguindo o caminho a que se propõe nosso estudo.

O que é fundamental também é a noção de que as imagens num trabalho que segue o ritmo da montagem não exercem uma função de ilustração, mas sim a de um *pensar com*. Esse “gesto” nada tem a ver com o auxílio por parte das imagens para uma leitura confortável do texto, mas, com o movimento de romper e instalar a possibilidade crítica das (e com) as imagens. Nesse sentido, as imagens montadas pelo autor oferecem um dar a pensar com, no formato de um caderno de imagens independente do texto, ao passo que o próprio texto da dissertação carece de imagens ilustrativas. Simultaneamente a escrita se enche de imagens textuais (imagens de pensamento, como em Benjamin), fragmentando a escrita acadêmica e científica, deslocando a linearidade causal do argumento, metaforizando e poetizando (a cidade) e a escrita.

O autor (2016) elabora um trabalho bastante crítico (e desviante) orientado aos fundamentos disciplinares da pesquisa e do “saber” em questão; apesar de questionar tais saberes ainda cartesianos, o autor não apresenta uma convergência teórica evidente com a teoria urbana, em especial ao que nosso estudo se dedica com Lynch e sua imaginabilidade.

Dito isso tudo, concluímos que apesar do encontro com trabalhos de relevância para a área e linha conceitual à que nos dedicamos, precisamos “seguir adiante”, evidentemente, tendo já em conta (ou em arquivos do computador) todas as contribuições elaboradas por nossos pares acadêmicos em arquitetura e urbanismo.

do NPPG-AU da UFMG [4]

destaca-se:

A tese de doutorado de Junia Cambraia Mortimer (2015) intitulada “Olhares sobre a arquitetura, arquiteturas do olhar”, com orientação do prof. Stéphane Huchet, defendida no NPGAU/ UFMG de Belo Horizonte, coloca uma investigação pertinente ao nosso estudo no que tange a questão do “olhar” e de uma crítica aos “modos de representação” cartesianos em arquitetura e urbanismo. Mortimer estudou um conjunto de práticas fotográficas contemporâneas sobre o ambiente construído (um novo *campo conceitual em expansão* segundo a autora) marcadas por uma “pulsão espacial” (MORTIMER, 2015, p.22).

Esta pulsão estaria atravessada por 3 tendências principais, a saber: o discurso de fotógrafos de arquitetura que buscam elaborar um “material de excelência fotográfica”, altamente descritivos e onde se procura sempre os melhores ângulos e condições naturais ou artificiais possíveis; o discurso dos teóricos da arte que tematizam uma fotografia artística urbana, e que tendem a concentrar-se nos desdobramentos fotográficos da obra enquanto objeto artístico; o discurso dos teóricos da arquitetura e do urbanismo que abordam a fotografia como “superfícies transparentes” de acesso ao referente da representação.

A partir dessa compreensão a autora se debruça sobre a prática de diversos fotógrafos e artistas, apresentando e analisando suas respectivas produções. Busca, com isso, elaborar sua teoria para “explorar a possibilidade de essas práticas, através de estratégias visuais diversas, construir modos de relação do corpo com o espaço, que expõem formas de compreender, produzir e vivenciar o ambiente construído” (2015, p. 30), elaborando aquilo que chama de um campo conceitual de análise “em expansão”.

Notadamente concentrada na terceira dimensão de atravessamento (a “transparência do referente da representação”) a autora se dedica a um recorte da teoria da arquitetura

norte-americana, notadamente com um texto de Anthony Vidler, em que ele elabora sobre a ideia de *inconsciente óptico* tomada de Walter Benjamin em seu ensaio “Pequena história da fotografia” [1931]. Com isso, Vidler pensa a relação entre fotografia e inconsciente pulsional através da prática do fotógrafo estadunidense James Casebere. A autora elabora sobre o “estranhamente familiar” freudiano (*das Unheimliche*), interpretado na teoria da arquitetura por Vidler, e estendido ao “campo em expansão” das práticas fotográficas contemporâneas a pensar o espaço construído.

Entretanto, salienta-se a ausência de uma aproximação evidente com a teoria urbana, ficando essa aproximação restrita ao campo da teoria arquitetônica. Ainda se percebe, que apesar de abordar exemplos interessantes (e muito pertinentes ao estudo), os trabalhos apresentados pela autora são dotados exclusivamente de um caráter de *prática artística* (e autoral). Tais práticas artísticas estão relativamente idealizadas e distanciadas da realidade comum, cotidiana, funcional etc., que permeia a vida ordinária (e muitas vezes precária) de uma cidade contemporânea com a realidade brasileira. Se diz com isso que, num sentido político, para além do enquadramento expositivo (que uma crítica da fotografia e arquitetura deve “munir-se”), fica faltando ainda uma dimensão importante: a dimensão política, partilhada no comum, e amparada pela linha conceitual que nosso estudo tem se pautado.

Destacamos, também, o trabalho de dissertação de Priscila Mesquita Musa (2015) intitulado “Movimentos imagem”, com orientação da prof.^a Renata Moreira Marquez. Musa busca por olhar imagens que numa cidade “resistem na potência de suas trincas” escapando pelas bordas dos poderes instituídos. Identifica-se uma afinidade conceitual com a abordagem de imagem utilizada por Musa, que investiga a potência expressiva das imagens enquanto desestabilizadora de tempos e espaços hegemônicos.

A autora se diz produtora de uma etnografia sobre os processos da imagem (2015, p. 22), em movimentos sociais da cidade de Belo Horizonte, “as manifestantes, as ocupantes, as fotógrafas” frutas da experiência vivenciada no interior dessas próprias experiências na cidade. Um trabalho muito relevante em suas premissas e atenção políticas, seu cuidado com a “escritura” e a apresentação formal de seus “cadernos de imagens” (Ibid., p. 25). A autora estabelece a escrita de seu texto desde uma posição “dialógica e polifônica” (Ibid., p. 27) dando voz a uma co-autoria junto das participantes do processo de experiência etnográfica.

Destaca-se também a noção de política, sensível, polícia e dano (Ibid., p. 50) trabalhadas a partir de Jacques Rancière, um autor chave para nosso estudo. Para Musa (2015) as imagens de alguns movimentos de ocupação do espaço público apontam para um fazer política, que dá a ver a ruptura (o dano), conforme colocado por Rancière.

Entretanto, a autora se coloca na relação circunscrita entre imagem e fotografia/vídeo (imagem e câmera) e seus desdobramentos conceituais. Entende-se (a partir da perspectiva de nosso trabalho) que o conceito de imagem se vale de outras abordagens do visual, e não apenas — apesar de muito importante — da relação direta com a fotografia. Também não há nenhuma referência ao paradigma da imagem crítica (com Didi-Huberman ou Benjamin), e sobretudo à teoria urbana, não havendo referência à Kevin Lynch.

Por isso, apesar de colocar uma importante posição com o conceito de *política e dano*, e sua relação com as imagens, a autora se coloca em outra perspectiva teórica e crítica com o seu trabalho das imagens, e não debate conceitualmente nem a montagem, nem a teoria urbana.

Do NPGAU destacamos por fim o trabalho de Gabriel de Sousa Castro (2017), com a dissertação intitulada “As práticas fotográficas da arte como mediação crítica com o espaço construído: a emergência do ordinário e os procedimentos ficcionais”, sob orientação do prof. Stéphane Huchet. Diante da potência sensível das imagens, o autor busca investigá-las enquanto mediação crítica de nossa relação humana com o mundo construído, a cidade e seu ambiente. Através das práticas artísticas da fotografia, olha-se para o que se entende como o ordinário nas cidades, ou seja, aquilo que não cessa de conflitar com o hegemônico que reafirma os aspectos mais icônicos e dignos da vida em uma cidade. Elege-se a fotografia como mídia técnica por excelência na relação contemporânea com as cidades.

A fotografia enquanto sua capacidade mimética se mostra como um objeto potente de representação das cidades, entretanto o autor vai além dos aspectos representacionais (CASTRO, 2017, p. 13), rompendo com o paradigma representativo e assumindo uma perspectiva crítica e aberta da noção de imagem. A noção política e estética com Jacques Rancière é importante ao texto (Ibid., p. 14), colocando o deslocamento da noção convencional de estética para uma noção política, que se atualiza no comum da vida ordinária, pelo sistema das partilhas que coloca alguns na posição de fala, e outros, no lugar do ruído, do indesejável ou do silenciado.

Assim, busca-se o trabalho crítico sobre as imagens, através da prática artística da fotografia, que questiona os sentidos hegemônicos inseridos na lógica do consumo, da representação e do significado, do icônico, do comercial, do bonito e higiênico etc. Atualiza-se esse “jogo” pela noção política no contemporâneo, e na relação entre a arte e o ordinário. Ainda a noção de ficção, que se dá junto da prática da fotografia, como a “manipulação das imagens e hibridização dos acervos” (Ibid., p. 15) como procedimento inventivo.

Entretanto, o trabalho não estabelece uma relação direta com a teoria urbana, seus processos de crítica e projeto, principalmente pela relação que nossa pesquisa tem buscado através da crítica à imaginabilidade de Lynch nos processos de “leitura e projeto” da cidade no interior da “disciplina” urbana.

do PPG-FAUUPSP São Paulo [3]

Destaca-se:

A tese de doutorado de Guilherme Teixeira Wisnik (2012) intitulada “Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea”, com orientação do prof. Agnaldo Aricê Caldas Farias. O trabalho buscou de algum modo pensar a imagem no mundo contemporâneo da arquitetura. Nela, segundo o autor, está cada vez mais eclipsada a tectônica, a materialidade e a própria noção de trabalho, em “favor” de um mundo altamente globalizado onde a financeirização opera sobre a prática de arquitetos e artistas. A hipótese do autor é de que, frente a impossibilidade de “restaurar a resistência do mundo e matéria” arquitetos e artistas, em crise de recolocar a “estética da formatividade” moderna, traduzem o problema pela perda de foco da imagem e do objeto.

Assim, o autor vê na “poética do informe”, uma potência para se pensar a arquitetura no contemporâneo. Entretanto, mesmo falando em cidades, a tese de Wisnik é um trabalho sobre arquitetura, não havendo um debate pontual na teoria urbana. Além disso, a ideia de imagem elaborada pelo autor apresenta diferença em seu enfoque em relação àquele que estamos buscando discutir.

As conclusões apontam para a famosa colocação benjaminiana nas teses “Sobre o conceito de história” (1939-40) acerca do anjo e o rastro de barbárie nas vias do progresso, vista por Wisnik (2012, p. 246) na nuvem de poeira e destroços do desabamento dos edifícios do World Trade Center em Nova York no ano de 2001. O choque com a imagem trazida pelo autor deixa em aberto o campo do debate entre “arte (arquitetura) e tragédia” no mundo contemporâneo em que vivemos onde “a imagem parece ter se tornado autônoma” (Ibid., p. 247).

O autor se concentra no importante debate entre arte e arquitetura e seus desdobramentos no campo das produções autorais de artistas e arquitetos, ainda assim, o foco das produções é “representativo” das elites (culturais, geográficas, econômicas) no mundo globalizado. Reconhecendo a relevância do trabalho, problematizamos a não incorporação dos diferentes marcadores sociais da diferença em sua crítica, que poderiam atualizar uma discussão política sobre a disciplina da arquitetura e urbanismo no Brasil contemporâneo.

Destaca-se também o trabalho de mestrado (2017) de Daniele Queiroz dos Santos intitulado: “Entre montagens e constelações, um estudo sobre a mobilidade das imagens”, com orientação do prof. Artur Simões Rozestraten. O estudo trata sobretudo do conceito de montagem relacionado ao campo da arquitetura através do cinema. A autora elabora uma interpretação de três obras cinematográficas e como elas podem dar a pensar sobre o es-

paço da arquitetura e das cidades. São elas: “Alice nas cidades” (1974); “Dogville” (2003); “Solaris” (1972). Interessa a noção de intervalo e sobreposições, tomadas da montagem do atlas warburgiano e a possibilidade formal e pedagógica do desenho de *constelação* de imagens.

Apesar da autora trabalhar sobre um referencial conceitual muito próximo ao que pretende nosso estudo, sua pesquisa fica restrita ao campo das três obras estudadas, como casos específicos, sem produzir uma relação com a teoria urbana. A apresentação gráfica do trabalho é muito interessante, destacando-se a relação texto e imagens. A autora também elabora sobre conceitos operativos para a construção e representação do espaço, como *saltos*, *intervalos*, *aproximações*, entretanto, não há uma relação conceitual específica com a teoria urbana, ou com a cidade contemporânea como um “caso” de estudo específico.

Por fim, o trabalho elabora para o espaço da FAU-USP uma exposição com o resultado da pesquisa, mostrando uma *constelação* de imagens (*galáxia de imagens*), colhidas dos filmes e buscando apresentar uma narrativa outra sobre esses espaços representados cinematograficamente, dando a ver um exercício visual e pedagógico potente, e sobretudo lindo, ao campo da arquitetura e urbanismo.

Ainda, o trabalho de Francesco Perrota Bosch (2017) com a dissertação de mestrado “Informes”, com orientação do prof. Guilherme Teixeira Wisnik. A partir do verbete informe, escrito por Georges Bataille para o “*Dictionnaire Critique*” na revista “*Documents*” [1929], o autor estabelece uma “operação crítica de observação do mundo”. Se valendo dessa noção, tomada no plural (informes), coloca-se diante de um campo de diálogos entre trabalhos artísticos, obras arquitetônicas e obras literárias. Numa “polifonia” de dezenove ensaios sobre diferentes produções artísticas, a escrita do texto se desenvolve rigorosamente, entretanto, simultaneamente apresentando uma escritura não convencional ao campo da academia, o que torna o trabalho um exemplo potente para se pensar e questionar os modos de escrita acadêmica no contemporâneo.

Destacamos o diálogo e a interrelação com o campo das artes e da literatura. Sem dúvida a dissertação se mostra importante para o nosso estudo por trabalhar na noção do informe num alinhamento conceitual com a noção de imagem, conforme operaremos no estudo. Ainda, destacamos a operação de modos de escrita que rompem com a “linearidade causal” da academia e seu *status quo*, tanto criticada por Benjamin, ou mais recentemente, por Barthes. Entretanto, destacamos que o trabalho de Bosch se trata de um estudo concentrado no campo da teoria da arquitetura e das artes.

Apesar da relevância do estudo, problematizamos que a cidade e o debate crítico da teoria urbana não se mostram evidentes no foco do trabalho. Problematizamos também, que para além da teoria elaborada por autores europeus, os exemplos das obras trazidas e discutidas pelo autor são, em sua maioria, esmagadoramente estrangeiros e eurocêntricos. Com o pequeno “respiro” o autor nos traz o trabalho “Mesa” (1997-99) do artista carioca Nelson Félix, na cidade de Uruguaiana (RS) em meio ao pampa da fronteira Brasil Uruguai; também a produção de Lina Bo Bardi, arquiteta ítalo-brasileira, com um trabalho profundamente enraizado num sentido político, entretanto, ainda assim uma arquiteta inserida num meio de elite, investida de um “poder técnico”, representando, portanto, um contexto absolutamente hegemônico.

Por fim, o trabalho de Luciano Bernardino da Costa (2010) intitulado “Imagem dialética e imagem crítica: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea”. O autor trata da noção de imagem dialética em Walter Benjamin, sobretudo sua potência crítica de apreensão e experiência do espaço urbano. Essa potência crítica, é explorada pela leitura de Georges Didi-Huberman e suas imagens críticas.

O autor trabalha nos limites de uma fenomenologia do ver, tendo como objeto de análise a prática fotográfica de Andreas Gurski e Michael Wesely, que têm como ambiente fundamental de “enquadramento” o espaço das cidades contemporâneas. A pesquisa de Costa (2010) acerca das imagens dialéticas e do trabalho da fotografia com Benjamin e Didi-Huberman é um trabalho que nos oferece um caminho de pesquisa bastante consistente, e sobretudo que nos alinha em uma série de textos fundamentais destes autores.

do PROURB [2] e IPPUR [1] da UFRJ

Destaca-se:

Do PROURB da UFRJ destaca-se, desde os critérios evidenciados no início da seção, das defesas disponíveis, conforme publicado¹⁵ no site do programa: a tese de doutorado de Aline Couri Fabião (2011) “Incons (ciências) do olhar: notas sobre o problema da representação das cidades na cultura urbanística atual”, com orientação da prof.^a Margareth da Silva Pereira.

¹⁵Conforme está publicado no site do programa na web: <http://www.prourb.fau.ufrj.br/aline-couri-fabiao/>. Acesso em: Outubro de 2020.

Destaca-se também a dissertação de mestrado de Pilar Baeza (2010) “A imagem da degradação urbana, Lapa, Rio de Janeiro”, e a tese de doutorado de Maurício Morales (2012) “A cidade pelas bordas: imagem e reconfiguração urbana”, com orientação da prof.^a. Denise Pinheiro Machado.

De tais trabalhos, numa primeira busca, esperava-se que pudessem contribuir para uma crítica às imagens na teoria urbana. Entretanto, o acesso aos documentos não está disponível, nem no site, nem no repositório digital da UFRJ (<https://pantheon.ufrj.br/>). Dessa forma não foi possível verificar se, de fato, os trabalhos tratam do tema em questão e discutem as imagens e sua atualização crítica no urbano contemporâneo na perspectiva do nosso estudo.

Desse modo decide-se, em função do tempo hábil para essa busca e revisão sistemática, situação agravada pelo quadro da pandemia no cotidiano burocrático das universidades brasileiras, assim como pela grande dificuldade de busca e acesso a esses documentos na *web*, desconsiderar as dissertações e teses produzidas na UFRJ (tanto no PROURB, quanto no IPPUR) neste processo do trabalho.

Entretanto, destaca-se o trabalho da prof.^a. Margareth da Silva Pereira, do PROURB, ao campo dos estudos urbanos, sobretudo da historiografia do urbanismo. O trabalho de pesquisa que culmina na noção de *nebulosas* do pensamento urbanístico é de criação de Pereira. A noção de *nebulosas*, numa genealogia conceitual de diferentes autores, mas que tem um peso benjaminiano muito forte, é de grande importância ao nosso trabalho de investigação. Do mesmo modo que a palavra “nebulosas”, substantivo feminino (e não apenas um adjetivo nebuloso), e sobretudo plural, é uma investida corajosa sobre a palavra, ao modo do que propomos, de certa forma, com nossa escritura de pesquisa.

UM RISCO NA ESCRITA

Temos insistido na problematização dos marcadores sociais da diferença¹⁶ ao longo de nossa escrita, e ainda as urgências que um contexto pandêmico no Brasil (e mundo) atual nos colocam. Esses marcadores são um campo latente (e urgente) ao debate contemporâneo na academia e seus saberes. Sobretudo, ainda no campo da arquitetura e do planejamento urbano e regional, saberes “duros” e elitistas (e há uma longa discussão histórica). Entretanto, o desafio de produzir e refletir sobre um saber que se dá na instância da vida comum em uma grande cidade, tendo em vista os marcadores étnico-raciais, de gênero, sexualidade, e sobretudo de classe e geoterritorial, é um desafio eminente e necessário.

Tal desafio se coloca como uma tarefa em processo, e não menos difícil, de constantes tensionamentos, revisões e aprendizados. Estamos profundamente subjetivados em uma lógica branca e classista, patriarcal e machista, e sobretudo neoliberal e produtora de violências e competitividades individualizantes. Por outro lado, estamos inseridos em uma universidade que é pública e precisa pensar e escrever (e prosseguir reinventando suas lutas) sobretudo no contexto difícil (para não escrever trágico) em que vivemos no Brasil atual. Não romperemos de imediato com todas as forças que nos submetem à paradigmas já saturados ou em contestação. Estaremos ainda suscetíveis à crítica, em diferentes níveis, ou ainda aos equívocos. Entretanto, é necessário dizer que estamos atentos e sensíveis a essa discussão, na esteira de uma política contemporânea, ou ainda lembrando Benjamin (autor com uma constituição singularmente ambígua, a nós, vulnerável e pulsante) que no conflito entre os privilégios e a miséria de sua posição, nos disse que a única alternativa é aquela que busca incessantemente por “puxar o freio de emergência da história”.

¹⁶Sobre este assunto ver o artigo de Laura Moutinho, intitulado *Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes* (2014) publicado na revista *cadernos pagu*. A autora aborda a produção da diferença na discussão das desigualdades sociais num cenário que considere o debate acerca dos direitos diferenciados e das políticas de reconhecimento. Através desses marcadores, a interrelação entre raça, nação, sexualidade e gênero é fundamental, e deles vêm sendo agenciadas reflexões acadêmicas e políticas recentes no Brasil.

1.
**ABRIR
E
FECHAR
OS
OLHOS**

O ~~SABER~~
DAS
IMAGENS
NO
CONTEMPORÂNEO

Neste capítulo abordaremos a noção de imagem no contemporâneo, pela perspectiva da filosofia, e alguns atravessamentos entre as artes, a fotografia, a literatura e o cinema. O nó de pensamento que ela [a noção aberta da imagem] nos instala é marcado pela questão do visual, na elaboração de um duplo regime e da noção de montagem, que possa, na medida do possível, ser pensado para as imagens de cidade. Objetiva-se tornar mais evidente esse estatuto contemporâneo, definindo alguns contornos que colaborem (ou desviem) à sua compreensão. Há um traço espectral que anseia, involuntariamente, dizer o que é uma imagem. O texto está mais afastado dos pressupostos de uma teoria urbana, entretanto, em muitos momentos, se traçam aproximações, de modo a dotá-lo com mais sentido a discussão. Opera-se, sobretudo, através da leitura de Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin. Propõe-se uma série de nós conceituais, [do 1 ao 12] que aproximam noções fortes destes dois autores, e foram elaborados a partir dos textos estudados e dispostos numa série livre, por afinidade de pensamento. Espera-se, nesse momento, esclarecer e aludir a esse estatuto teórico, mobilizado pelo “duplo regime”, e de que modo ele poderá nos orientar no ensaio de imagens abertas, ajudando a pautar questões com os modos de ver e apresentar a realidade das cidades no contemporâneo.

O PENSAMENTO DAS IMAGENS

Propomos pensar a imagem. É um gesto curioso, tentar defini-las. Desse modo nos inclinamos [mesmo estando dedicado há mais de dois anos nos estudos acerca da questão] a digitar no campo de pesquisa do navegador a palavra “imagem”, [seduzido] na busca por uma definição fácil.

Assim, três coisas apareceram de imediato na tela: [1] Volkswagen divulga *imagem* que revela *design* da nova Amarok; [2] Madona é acusada de “photoshopar” seu rosto em foto de fã e republicar a *imagem*; [3] Enzo Celulari reposta *imagem* de buquê de flores publicada por Marquesine. Na sequência da tela, logo abaixo, temos o seguinte: “Imagens do Google, a pesquisa de *imagens* mais completa da *web*”. É o que vemos a seguir (Figura 4).

Há um sentido que nos une nessas aparições, e outro que nos afasta. O primeiro é o entendimento de que falar de imagens é, sempre, falar de devolução. Retornamos imagens, publicamo-las. Esse sentido está expresso nas três notícias. Didi-Huberman recupera uma bela reflexão acerca disso. Contrapondo o *eikón* grego, o autor recupera uma noção latina em torno da *imago*. Essa noção trata de um ritual de devolução, comum na República romana, a confecção da máscara mortuária de um familiar falecido, impressa em moldes de gesso e cera. O gesso “tira” o rosto, o que depois, através do molde preenchido de cera, se “devolve” em uma tiragem esculpida. Assim, o corpo, antes privado, é devolvido aos familiares e descendentes, sucessivamente, ou seja, colocado em uma esfera pública (2017a, p. 206). Apesar das contradições, há um sentido de concretude nessas imagens romanas, longe de uma *eikón* idealizada e até metafísica. Isso nos parece interessante. Devolvem-se imagens, tiradas da própria “carne”. Voltemos às imagens que o google nos oferece.

O que nos afasta, é uma espécie de imagem de mundo, algo que as três colocam, e torna a questão um tanto mais difícil. Poderíamos enunciar do seguinte modo: a imagem do mercado, o mundo do consumo e da resolução do produto [1], a imagem da produção de corpos belos e jovens, da busca por tal, e sua resolução (dar uma solução ao tempo que passa) o retoque desta [2], a terceira, penso a mais difícil, coloco como a imagem que perpassa um *marketing* da cordialidade, do consumo e da beleza, em suma, do estar em cena, em evidência, no mundo das imagens. Imagens de si, narcisos, que preenchem o mundo do ver, por si mesmas, ou por outros elementos, e que ao fazer isso, produzem um contorno excludente (um fechamento, um apaziguamento), que deixa “de fora” uma série de complexidades e camadas críticas.

Nas três, há um sentido apaziguador, perpassado pelo mercado, algo que, simultaneamente, diz acerca da nossa época. Imagens, como diz Filomena Molder, mais “prisão” do que fonte de liberdade, inclusive, como é o nosso caso (nosso problema de pesquisa), para imagens de cidade. Dizemos, portanto, depois de todo esse desvio, que elas (essas três imagens, apesar de “públicas”) *não* nos ajudam a responder à noção de imagem que buscamos nesta pesquisa.

Esse sentido apaziguador é o que nomeamos de *clichê* da imagem. O clichê diz das imagens estereotipadas e homogeneizadas, e, sobretudo [no caso deste estudo, argumento], por um saber hegemônico e um discurso de significado apaziguante, que aprisionam. O clichê define uma espécie de fechamento, que pode ser enunciado de muitas formas. Em nosso caso, que envolve imagens de cidades, enunciamos provisoriamente como clichê um discurso fechado, que envolve uma noção de legibilidade. Portanto, de resolução (foco, clareza, definição), e ainda de significado, ou seja, quando se diz que se devolve uma imagem, do que se trata tal imagem, e sobretudo, de quem e para quem isso é feito? A legibilidade e o significado, do mesmo modo, podem ser enunciados num campo do *saber-fazer* das imagens, o campo da *representação*. A representação é um discurso de significado apaziguante. Ela liga uma forma de apresentação a uma forma de significado, procedimento que permite uma leitura fácil (e consensual) da realidade. Representa-se a cidade com imagens de muitos modos, na sua maioria, num sentido consensual e hegemônico. Mapas, relatórios, fotografias, diagramas e esquemas.

Por exemplo, nesse sentido, a estátua do laçador é considerada uma imagem legível da cidade de Porto Alegre, e conseqüentemente, da imagem do gaúcho, aquelas pessoas que vivem no estado do Rio Grande do Sul. Se diz que a imagem do laçador é um símbolo da cidade de Porto Alegre. Ela representa, portanto. A imagem do premiado edifício da Fundação Iberê Camargo, debruçada sobre a orla do lago Guaíba, se coloca, do mesmo modo, como uma imagem legível da cidade, homogeneizada pelo mercado e pelo circuito de arte e arquitetura mundiais. Poderíamos “encontrar” muitas outras imagens nesse sentido. Avançamos ao campo da teoria urbana, e enunciamos novamente o problema da pesquisa.

Se pensarmos na prática de ateliê de projeto urbano nas escolas de arquitetura e urbanismo, e seus métodos de leitura do espaço da cidade, podemos lembrar os esquemas (mapas mentais) de uma rua ou de um bairro, que podem estar representados por diagramas gráficos e/ou geométricos, os quais dão “conta” dessa realidade. Esses diagramas estão codificados numa hierarquia própria, como no caso da imaginabilidade de Lynch, desde seus elementos estruturadores do sentido da experiência urbana. Tais esquemas orientam a leitura da realidade experimentada numa esfera cognitiva, linear, e sobretudo, na busca de uma totalidade de leitura consensual. Os símbolos, assim como os esquemas cognitivos, os códigos de desenho, *representam*, portanto, uma tentativa apaziguante de leitura da realidade, no caso, a da cidade.

Entretanto, a questão que se gostaria de colocar, enquanto crítica, é o que se levou a representar em tal discurso das imagens, consensual e apaziguante. Ainda, a que e a quem as imagens dão a ver em seus discursos e traços totalizantes. Tais dispositivos (o símbolo, o código, o mapa mental), de fato dão conta da realidade contemporânea de uma cidade, sobretudo, quem pode lê-los, e ainda, quem pode ou não os produzir? Quais desvios e brechas eles dão a ver? Com essas inquietações levantamos o véu das imagens para se pensar um estatuto contemporâneo destas, e mesmo um estatuto político para elas, o que nos é fundamental. Quando fechadas em sua caixa de representação, numa apaziguante suficiência da realidade em jogo, as imagens estão, neste estudo, colocadas em questão (Figura 5).

Voltemos ao clichê. A palavra clichê tem uma raiz muito bonita, mas um sentido perigoso. O clichê diz da impressão, o rastro da luz capturada pelo obturador fotográfico que se “cola” na sensível superfície do suporte. Benjamin comenta que no início da fotografia, em meados do século dezenove, os suportes de prata iodada de Daguerre¹⁷ precisavam ser manipulados em vários sentidos até se conseguir vislumbrar uma “imagem”, relativamente considerável, em cinza pálido (2012a, p. 99). Os clichês eram tão singulares e caros, que comumente eram guardados em estojos de veludo ao modo de pequenas joias. Eles eram preciosos. Fatalmente, nesse sentido, no rastro original e singular de impressão, reside o perigo da noção clichê da imagem, aquela que pelo modelo, é replicada. Agarra-se ao modelo, e não se questiona seu “sentido”, reproduzimo-lo, simplesmente. O “clichê” nessa perspectiva é algo que já está pronto, posto, basta segui-lo. Essa atitude guarda um tanto de beleza e um tanto de tirania. Ela está irrefletidamente reproduzida no mundo contemporâneo, como podemos observar nas três notícias trazidas pelo navegador e expostas anteriormente. A vida contemporânea expande a reprodução clichê da imagem representativa. Ela é sedutora, todavia.

Lembramos a imagem de Narciso, em uma reminiscência “sobrevivente”. O mito nos diz de Narciso, filho de Cefiso e Liríope, (a criança foi fruto de uma violência sexual), e que, apesar dessa brutalidade, no seu nascimento fora destinado a uma beleza singular e uma vida muito longa. Sua única condição, proferida pelo oráculo, era a de nunca admirar seu próprio rosto. Narciso, de fato, cresce muito belo, admirado por todos, vaidoso e indiferente à admiração alheia. Entretanto, amaldiçoado pela ninfa Eco [que se sentira menosprezada por Narciso], o jovem vê-se refletido na água de uma lagoa por onde caminhava e havia parado para tomar água, e assim acaba apaixonado pelo seu próprio reflexo. Ali, seduzido profusamente pelo gesto de ver-se, e ainda capturado pela própria imagem refletida, Narciso definha e acaba por morrer, se transformando numa flor. Narciso foi prisioneiro do seu próprio olhar, não apenas de sua própria auto imagem, mas sobretudo do gesto de ver-se, e isso nos parece fundamental, ou paradoxal (Figura 7). Suas imagens correspondiam a sua

¹⁷Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 — 1851) patenteou na França por volta de 1835 o daguerreótipo, embrião fundamental do processo fotográfico.

própria elaboração narcísica, e isso, ainda, nos é algo perigoso. Sobretudo, há em Narciso algo que queima sem se consumir (sim, é fato que Narciso acaba por morrer preso à superfície refletora), mas, apesar de tudo, há algo que não se fecha, parafraseado no gesto do olhar.

Fig. 4: "imagem". Pesquisa no Google: "imagem". Captura de tela a partir do navegador web, do autor. Porto Alegre, 2020.

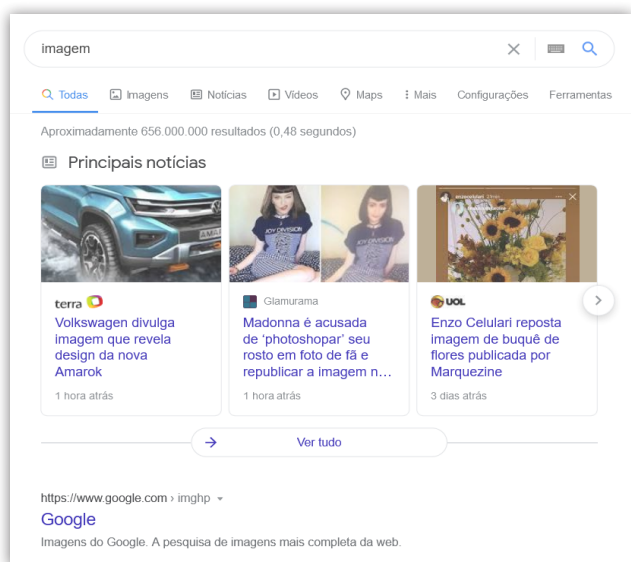


Fig. 6: "cillemas": Edwin Booth as Hamlet. Fotografia, J. Gurney & Son. New York, cerca de 1880.



Fig. 5: "as imagens contra a caixa". The incredible shrinking Man, Jack Arnold (ator), 1957. Capa da revista Vacarme no 37, 2006.



Fig. 7: "narciso cortado". Encontro. Collage, 17x24cm, João Manta. Pelotas, 1979.

Elaboramos essa reflexão pensando junto dos estudos de Reyes (2021). O autor nos elabora uma advertência a essa auto suficiência sedutora das imagens narcísicas nos processos de projeto. Imagens de contorno identitário e referencial, sobretudo, fortalecedoras de um mundo apaziguado pelo mercado neoliberal. Mesmo afastados do mito, “contemporâneos” que somos, o reflexo de Narciso, por vezes, parece nos seduzir.

Por outro lado, lembramos o enredo de Hamlet, personagem fictício do dramaturgo inglês William Shakespeare, inspirada em antigas narrativas nórdicas. Contrapomos os dilemas de Hamlet aos do “sedutor” Narciso. Não nos deteremos no enredo e nas sucessivas intrigas presentes na peça (2019), mas nas atitudes por vezes melancólicas, por vezes contraditórias, por vezes indecisas, que desenham a marca visual da personagem. Hamlet atuava uma atitude de loucura e de indefinição. Sua enunciação “ser ou não ser” nos abre, assim elaboramos aqui, despreocupadamente, a uma rede de sentidos, talvez, pouco apaziguantes. A questão de Hamlet parece não se fechar, apesar de seu desfecho trágico e fatal, como o foi o de Narciso. Por isso contrapomos essas duas noções, das imagens sedutoras que são prisões, apresentadas por Narciso, e das imagens inelutavelmente indecisas, mais livres (e, por isso, não menos apaziguantes) apresentadas pelos dilemas do jovem Hamlet (Figura 6). Estamos em uma espécie de nó do sentido.

Buscamos esse percurso para dizer o que não é imagem, nos termos da noção contemporânea das imagens. Fora do clichê, abrindo a caixa representativa (Figura 5), só pode haver noção de imagem no sentido de abertura, de corte. Abre-se uma imagem rasgando os seus sintomas. Busca-se uma espécie de inconsciente pulsional das imagens. Ainda, além disso, se as abrimos, o fazemos chocando uma contra outra, como nos diz Didi-Huberman, ao elaborar sobre a posição da montagem. Do choque, estamos numa atitude plural. Isso quer dizer que não está em jogo “a imagem”, mas sim “as imagens”, assim como não está em jogo o sentido e o significado fechado de uma imagem, mas uma constelação de sentidos e de significados, propiciados por tal abertura e confronto.

Inscribe-se ainda, a partir disso, quais questionamentos elas podem nos ajudar a pausar. Abre-se a imagem para um não-saber. O não-saber não é a ausência do saber, mas uma atitude negativa que requer um olhar para o desconhecido, para a dificuldade de enunciação e de discurso frente às imagens. “Não-saber” é olharmos para o interior da fenda, do abismo. Em suma, o não saber rompe com a atitude apaziguante do saber, que está sensivelmente representada pela imagem representativa.

Tendo isso em vista, propomos neste capítulo uma série de “nós” [não apenas de enredos dos sentidos, como fios que se torcem; mas também de encontros, entre nossa leitura e o texto do outro, formando a espécie de um *nós*, plural e “constelacional”, que aqui se apresenta] para se pensar imagens a partir de subsídios conceituais.

Esse percurso, sobretudo, está desenhado pela noção de *imagem crítica*. Georges Didi-Huberman a produz, de modo não exclusivo, mas fortemente, a partir da noção de *imagem dialética* elaborada por Walter Benjamin. Todavia, esses patamares estão crivados de alfinetes (alfinetes com guizos, os quais se fincam, mas também fazem pequenos barulhos lembrando a imagem de Roland Barthes lendo o dramaturgo e militante marxista alemão Bertolt Brecht) com o lugar da literatura e das artes visuais, cinematográficas, escultóricas, etnográficas. Sobretudo, o lugar da cidade, da vida em cidade e da possibilidade de nela habitar alguma simultaneidade. Uma noção leva à outra, e ambas levam para a noção de *montagem*, ou seja, a possibilidade de um pensar por imagens, imagens que se confrontam e co-partilham o mesmo espaço de apresentação. Produzimos, portanto, uma espécie de ontologia tímida [e até ingênua], sobretudo, incompleta. Poética de algum modo, filosófica de outro. Informe, talvez, em seu todo, por assumirmos, já, a impossibilidade de cumpri-lo.

Tais “nós” são o resultado de um processo mais íntimo que organiza o pensamento e as leituras, num gesto de “abrir e fechar os olhos” e buscar escrever uma certa leveza aos conceitos. Não será preciso dizer (ou talvez ainda sim) o quão difícil, e até espinhoso, foi esse processo; o quanto ele alongou os prazos e rasgou com os cronogramas, mas enfim: *aqui está*.

Tomamos nota assim, por afinidades livres: a imagem crítica está posta como um problema do visual [1], uma atitude ambígua do olhar naquilo que vemos e que nos olha [2]. A imagem dialética [3] está pautada pela noção de aura [4], origem [5], constelação [6], conceitos dedicados em Benjamin, que nos colocam de volta à noção do visual, pelas imagens críticas [7], de sua apresentação [8] em pauta pela discussão do informe [9], do sintoma [10], e da sobrevivência [11], que juntos elaboramos aqui. A montagem [12] é discutida como um modo de pensamento e como um procedimento formal e ensaístico, inelutável, no processo “todo”. Uma discussão leva à outra, e cada uma se alimenta de outros operadores conceituais e outros tantos autores. Ambas contribuem para o estatuto contemporâneo que estamos levados a chamar *duplo regime das imagens* [13], que é, em suma, a discussão que propomos operar no campo das imagens abertas de cidade.

1. Imagem problema do visual

(no diário): "esse papo já está qualquer coisa";

Roma wasn't built in a day;

e assim, eu ouvi por aí:

//Página vazia, melodia //Onde é que a palavra vai cair? //Onde vai cair? //Acho que
ela vai aterrissar em território perigoso (...)

Arnaldo Antunes

O que significa dizer imagem? Coisa difícil de responder com exatidão. Respondemos que ela, como um problema do visual, não admite contornos específicos, bem marcados e/ou precisamente desenhados. Se diz com isso que, assim como uma cidade (de linhas e contornos difusos e sempre em movimento), uma imagem é um conceito difícil, uma “zona de risco” (de traçado e perigo). Benjamin opôs a noção de fronteira (*Grenze*) e limiar (*Schwelle*) em um dos fragmentos das Passagens (2018, p. 816), como nos lembra João Barrento (2012). Assim, arriscaríamos que a tentativa de dizer sobre a palavra imagem se escreve ao modo dos *limiares*. Limiar entre técnica e ficção, entre pensamento urbano e cidade contemporânea, estética e política, ou ainda outros.

Emmanuel Alloa nos diz, em outras palavras, tentando dar conta da resposta *o que é uma imagem?* que “a múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo parece — e esse é seu paradoxo — inversamente proporcional à nossa faculdade de dizer com exatidão ao que elas correspondem.” (ALLOA, 2017, p. 7). Sem dúvidas, questão que se insere inelutavelmente em quem se dedica a um trabalho com imagens, algo difícil de responder com exatidão. Algo que, talvez, não se coloca no limite de um conceito, mas sim na complexidade de um “trabalho”, entendido como um processo. Talvez, pensar imagem, seja pensar um conceito que nos coloca imediatamente em contato com o real que nos cerca. Vemos urgência e delicadeza. Urgência política e delicadeza poética, simultaneamente.

Dessa forma, o real que nos cerca, dizemos, de modo simples, é a cidade em que vivemos. Sobretudo, os seus modos plurais de experiências partilhadas em comunidade e alteridade. Ou seja, entre pessoas que habitam esses lugares — e, desde logo aprendemos a nomear — seus modos de vida, e suas relações; assim como a relação dessas pessoas com os outros objetos concretos que as cercam: ruas, edifícios, objetos, esquinas, e assim, bairros e paisagens. Poderia ser esta uma resposta simples, mas sabemos que ela não o é exatamente, ao menos não com esses termos. Muitos autores, e ainda muitas outras teorias, poderiam dissertar acerca dessas enumerações que colocamos em pauta como o *real em uma cidade*, ou mesmo ainda, de uma *cidade* enquanto um conceito, seu limite, sua argumentação

e seus campos disciplinares (o urbano nesse sentido, é um campo disciplinar complexo e difuso que busca se articular em torno do problema das cidades). Entretanto, não é esse o problema de que se ocupa nosso estudo. Ou seja, não é nosso problema sobre o que define uma cidade ou a disciplina urbana. O nosso problema é o de olhar para esse real que nos cerca, e pelo qual, nos habituamos a nomear cidade. Sobretudo, — e esse traço parece-nos fundamental — o problema de o fazer em um ateliê de urbanismo, operando nos limites daquilo a que nos habituamos nomear (mesmo que pouco refletidamente) de teoria urbana. *Balbuçiamos*, esse é o rumor, que aprendemos de alguma imagem de Barthes da nossa elaboração científica, agarremo-nos a ela.

*

As entrevistas, nos parece, colocam, mesmo àquelas questões mais espinhosas dos conceitos filosóficos, uma leveza de conversa, quase musical. O pensamento se transborda na palavra registrada. “*Conto e cura*”, como nos levou Benjamin, em um dos seus fragmentos transbordados de “Imagens do pensamento” (BENJAMIN, 2012b, p. 276). Procedemos, assim, com uma entrevista concedida à revista *Varcarme*, em 2006, onde Didi-Huberman fala sobre algumas questões conceituais importantes.

Quando indagado acerca das imagens, nos diz: uma “passante”. Seguimos seu movimento, do modo possível, procuramo-la na multidão, mas nunca a teremos nas mãos completamente. Uma imagem, não qualquer imagem, é evidente, mas aquelas imagens que chamamos fecundas, são imagens “inesgotáveis”. (DIDI-HUBERMAN, 2006). Do mesmo modo, opor o sensível e o inteligível, aplicando a isso força e dedicação, não garante que de fato se avance no campo da discussão das imagens. (2006). Essa noção nos é um tanto “quente”. Tocamos nela, portanto.

Como disse Benjamim, deixamo-nos levar por essa “terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso se transforma efetivamente em teoria” (2012a, p. 110). Enfim. Olhar uma imagem é um ato contemplativo. Fazemos isso em qualquer lugar, “seja num quarto, num museu, numa biblioteca” (DIDI-HUBERMAN, 2006), e sobretudo, acrescentamos, numa cidade. Fazer isso nos coloca no centro de uma atitude contemplativa, numa “lacuna de ação”, por vezes até mesmo despreocupada, leviana, preguiçosa. Todavia, também, e fundamentalmente, elas nos colocam no centro do medo, dos nossos e por vezes o medo dos outros. Isso nos diz que sim, as imagens, de algum modo ou medida, nos colocam numa lacuna da ação. Entretanto, elas também nos colocam frente ao horror, do testemunho histórico, do tempo que habitamos, dimensão nada consoladora, nada embelezada, nada apaziguante. Elas nos colocam, portanto, no interior turbulento do tempo em que vivemos. Há sempre “no coração” de uma imagem um problema de tempo. É justamente essa tensão que faz abrir na imagem sua dimensão política.

2. Atitudes ambíguas do olhar

Elaboramos que pensar imagens é, fatalmente, refletir sobre uma operação de sujeitos que se colocam frente à atitude do olhar, do ver. Em suma, de tudo que dizemos, há uma centralidade do olhar, ou ainda do olho. Com o olhar estamos diante de tudo o que nos cerca, e esse é um de nossos pressupostos. Em “O que vemos, o que nos olha” (2010) Georges Didi-Huberman contrapõe duas posições antagônicas no campo do visual, duas atitudes diferentes frente ao ato do olhar imagens: a *crença* e a *tautologia*.

A crença deposita para além do objeto visto uma atitude idealista, transcendental. “Nada ver para tudo crer” (2010, p. 42) nos resume o autor. As imagens que ele nos traz para mostrar tal atitude são de Fra Angelico, artista da Renascença italiana dos 1400, que pintou afrescos na Capela de São Marcos em Florença. Os afrescos tratam do tema da ressurreição do Cristo. Dão a ver o túmulo esvaziado, diante do qual um grupo de mulheres observa em posição de lamentação (e poderíamos dizer também em êxtase religioso) o cubo aberto da sepultura do Cristo. Essa atitude contemplativa conduz o olhar a um vazio preenchido pela crença diante da sepultura esvaziada. Do mesmo modo que nos perturba o corte no plano de outro quadro, parecido com o anterior — um tabuleiro de sepulturas abertas — que estão vazias, como as do Cristo, depois do juízo final (Figura 10). É curioso, ou ao menos sintomático, o tema do Cristo na cidade contemporânea.

Didi-Huberman nos escreve que “o horror do vazio que gera uma tal ficção” [a ausência do corpo] se abre no exercício da crença, do nada ver para tudo crer (2010, p. 40). Há um sentido teleológico e metafísico nesse uso das imagens, ou seja, um sentido que as coloca no espaço do invisível, do perfeitamente distante. O homem da crença verá sempre algo além do que vê, liberando o leque de um mundo estético e temporal, de esperança e temor, e que retém na atitude da crença uma ficção de tempo. Movimento insistente e obsessivo. Tal atitude frente às imagens é aquela que “prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes” (2010, p. 48). Imagens que buscam uma espécie de saber consolador, que fixam, informam, no sentido de trazer uma notícia, um “saber” além do túmulo, e consolam: nossas memórias, temores e desejos. Essa “atitude” requer cuidado.

A atitude oposta que nos apresenta Didi-Huberman, “que inverte ao extremo esse processo fantasmático” é o da tautologia do olhar. A “aridez geométrica” que comanda o exercício do ver e que nos leva a dizer: “o que vejo é tudo que o que vejo” (*what you see is what you see*) lembrando a expressão da arte minimalista dita por Donald Judd nos 1960 e seus cubos escultóricos minimalistas (Figura 9). Volumes que não indicam outra coisa senão eles mesmos, “volumes sem sintomas e sem latências” (2010, p. 55). O olhar tautológico é aquele onde não há jogo de significações, há apenas a busca de uma potência intrínseca aos objetos, atitude que deposita neles a renúncia às imagens, “só o vemos na medida em que ele (o objeto) não nos olha” (2010, p. 60).

O que nos interessa nessa tensão entre as duas atitudes (de um lado o olhar crença, de outro o olhar tautologia) é o fato — e podemos dizer a tese recorrente na obra de Didi-Huberman — de que *ver é perder*, ou, o olhar deve carregar essa espécie de aceitação-resignação, de que algo sempre escapa, escorrega, transborda. Todo o olhar carrega consigo sua névoa, nos diz o autor. Contudo, o trabalho que essa perda nos coloca não deve, pura e simplesmente, se confiar na tentativa de preenchê-la na superfície “invisível e fantasmática” da crença; nem tampouco depositar sobre “a aridez geométrica” do olhar tautológico uma finitude absoluta.

Nessa perspectiva, para Didi-Huberman, os pensamentos binários são incapazes de perceber da economia visual das imagens qualquer coisa além da polaridade daquilo que vemos (no discurso que o fixa: a tautologia) e o que nos olha (no discurso que o fixa: a crença). Para o autor, “há apenas que se inquietar com o entre” (2010, p. 77), colocar esforços na tarefa/trabalho de dialetizar. Dialetizar nesse caso, no sentido original, ainda que difícil, com que Benjamin, Bataille e Eisenstein, por exemplo, fizeram. Dialetizar não no sentido tradicional atribuído pela dialética hegeliana do movimento tese/antítese/ síntese, mas num movimento fecundo e potente, de choques contraditórios (teses/antíteses) que não resolvem, ou apaziguam. Toda síntese é um fechamento, e logo, a atitude para com as imagens que se busca é justamente o contrário, nunca um fechamento. Sempre um *corte*.

Desse modo, não há objeto puramente tautológico, volume sem sintoma. Há sempre uma sobreposição de diferenças e camadas de tempos, portanto, sempre existem possibilidades de experiências frente a um dado objeto. Camadas finas e translúcidas, como nos disse Benjamin (2012a) acerca das múltiplas experiências expressas por uma narrativa no ensaio “O narrador” [1928-1935], que uma escuta atenta (ou um olhar cuidadoso) podem ir desvelando. Há sempre “experiências” porque o ver é uma operação de sujeito. “Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor.” (2010, p. 77). Essa névoa, nos resume tão bem Didi-Huberman, é aquilo que a crença quer ignorar, essa “ferida do olhar” que se dissolve no “mito de um olho perfeito” (na transcendência); a tautologia a ignora também, numa “perfeição inversa”, o olho puro (sem ovas de peixe e sargaço, lembrando o Ulysses de Joyce que abre o texto de Didi-Huberman), olho funcional, olhar total. A mais simples imagem: pura ferida visual e, ainda, em simultâneo: objeto concreto.

Em suma, a capacidade da mais simples imagem nos oferecer seu “olhar desolado e perdido” (2012a, p. 105) como disse Walter Benjamin, no ensaio *Pequena história da fotografia* [1931] a propósito da imagem de Kafka fotografado quando criança. Momento em que o observador sente a necessidade absolutamente sedutora de “procurar a pequena centelha do acaso” o momento visual com o qual a “realidade chamuscou a imagem” (2012a, p. 100) presente nessas imagens obsidiadas que Benjamin nos faz ver e pensar com sua escrita. Prossequimos.

3. Imagens dialéticas/ dilema de imagens

aceitar leva tempo.

Maria Filomena Molder¹⁸

As imagens carregam sempre consigo um rastro, um vestígio. É como o revirar na terra, no seu sentido arqueológico, da imagem de pensamento (“*Escavando e recordando*”) de Benjamin: “Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura” (2012b, p. 246). Benjamin elaborou essa imagem de pensamento porque ele acreditava que soterrados no chão da história cotidiana, residiam os vestígios “normalmente” negligenciados pelas narrativas hegemônicas. Por isso eram necessárias as enxadas, cautelosas e tateantes. Tateantes, porque a busca por esses vestígios é um exercício incerto, difícil, onde as possibilidades não se deixam entrever de modo fácil. É preciso revirá-las. Ainda, nomeá-las: *imagens dialéticas*. Nas palavras de Didi-Huberman, *imagens dialéticas* são apresentações (visualidades, o que também veremos a seguir) que dão a ver a existência simultânea da modernidade e do mito (2010, p.113). Em suma, as imagens dialéticas dão a ver visualidades em jogo no real cotidiano. Apresentamos, então, o rastro de duas definições para imagens em Walter Benjamin, colocadas por Georges Didi-Huberman (2010, p.114):

1.^a uma imagem é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação.

2.^a a imagem é a dialética em suspensão. A relação do Pretérito com o Agora presente é dialética. Não é algo que se desenrola (linearmente – causalmente); mas uma imagem fragmentada; somente as imagens dialéticas são imagens autênticas e a língua é o lugar onde é possível se aproximar delas.

* * *

Mantemos aqui nosso percurso de leitura em Didi-Huberman, leitor experiente e rigoroso de Benjamin. Entretanto, podemos rastrear essa formulação na edição brasileira da obra “Passagens” (2018), no “*Konvolut N*” [teoria do conhecimento, teoria do progresso] e ainda em outros fragmentos. Mantemos esse caminho de leitura, fiel ao trajeto de Di-

¹⁸MOLDER, Maria Filomena. Só aceitamos depois de continuar (entrevista com Luciana Leiderfarb e fotografias de Luís Barra). Expresso, Portugal, 6 jun. 2016. Disponível em: <https://expresso.pt/sociedade/2016-06-06-Maria-Filomena-Molder-So-comecemos-depois-de-continuar>

di-Huberman, mas buscamos também aproximar um pouco mais essa compreensão, não apenas na obra das Passagens, mas também nos textos escritos sobre Baudelaire [uma série de textos fragmentários e simultâneos às Passagens] editados sobre o nome “Baudelaire e a modernidade” (2019), e, também interrelacionados, nas famosas teses [ou manuscritos] de “Sobre o conceito de história” (BENJAMIN, 2012a; LÖWY, 2005). Cabe-nos anotar a importância dessa definição que acontece de modo fragmentário.

Concentremos nos escritos sobre Baudelaire a partir do texto “Baudelaire e a modernidade”(2019), coletânea organizada em português por João Barrento e publicada no Brasil pela editora Autêntica. No ensaio “A Paris do segundo império na obra de Baudelaire” [1938] Benjamin elabora a seguinte anotação: “aquilo que se sabe que irá desaparecer em breve torna-se imagem”. (2019, p. 89).

Ficamos com essa anotação feito um trovão no pensamento. Esse instante do “desaparecer em breve” nos parece fundamental para o movimento das imagens dialéticas numa cidade qualquer, do agora. Para além das suas geometrias mais evidentes, cartesianas, fundacionais (históricas) e funcionais (do agora), pensamos aquilo que há de efêmero, de fugidivo ou de passageiro, e que, cumpridos pela energia imobilizada que nos retorna o olhar se escreve em imagens. A vida contemporânea “lá fora” está cheia delas.

Baudelaire, o poeta da modernidade, foi para Benjamin, o primeiro dos modernos a fazer acontecer nos seus versos as palavras poéticas de inspiração urbana; ele fora o “herói” que via na cidade que se arruinava (isso nos anota uma materialidade contraditória) a crítica da modernidade em construção. Fora sepultado, de mãos dadas com Blanqui [Louis Auguste Blanqui, 1805 — 1881; teórico e revolucionário francês], solitários e incompreendidos, sob a pedra de Napoleão III, é a conclusão alegorizada por Benjamin no ensaio de 1938, sobre o poeta, o revolucionário e sua cidade. Figuras contraditórias e pungentes do herói moderno.

Nos parece chegar, pelo ouvido, o eco de algumas canções do cantor brasileiro Caetano Veloso que evidenciam esse movimento das materialidades contraditórias, “tudo ainda construção e já ruína”, mas isso é apenas outro atravessamento, sobre o qual não nos deteremos. Voltaremos às elaborações de Benjamin sobre Baudelaire, importantes para a genealogia das imagens dialéticas.

O poeta admirava apaixonadamente as gravuras de Meryon [Charles Meryon, gravurista daltônico francês, 1821 — 1867], a quem Benjamin escreve como a alma gêmea de Baudelaire, por terem coincidentemente nascido no mesmo ano, e terem falecido com o intervalo de poucos meses, ambos “abandonados e muito perturbados” (2019) segundo Benjamin. Vê-se estampadas nas gravuras de Meryon a pena em preto e branco que nos mostra a cidade de Paris que desaparecerá por entre as pás e picaretas do barão Hausmann (Figura 11). Não à toa, também poderíamos perceber as mesmas pás e picaretas “cautelosas e tateantes na terra escura” da imagem de pensamento do Benjamin “Escala-

vando e recordando” (2012b), que nos faz lembrar que os instrumentos do progresso por vezes (muitas das vezes) são os mais rudimentares possíveis. Ainda, e sobretudo, a tarefa daquele que se debruça sobre esse campo de materialidade lacunar e contraditória, deve ser tateante e decidida, duvidando ou levantando as pedras apaziguadoras do progresso que nos contorna (ou soterra aos outros).

Como vimos, Benjamin elaborou uma noção fundamental, a de que é pela língua um lugar possível de aproximação da fragilidade dessas imagens (um relâmpago). Ora, a língua é justamente a capacidade e possibilidade de tentar dizer, ou seja, a tentativa de romper o silêncio das bocas fechadas, preguiçosas ou crentes. Pender a voz aonde a perda vai e vem, e nos obriga a pensar a imagem, trabalhar seu “fio interpretativo”, sua visualidade. Balbuciar, lemos isso do mesmo modo em Barthes. Esse caráter é curioso, a boca e a língua, desde a linguagem e sua possibilidade de escrita. Escrita poética, sobretudo. Ainda, pelo seu caráter concreto; a língua e a boca, partes constitutivas do corpo humano; órgão da fala, da poesia e da filosofia.

Todavia, é a mesma daquilo que nos há de muito “baixo”, dando passagem a Georges Bataille. A mesma boca que pronuncia o sublime da língua, é a que insulta, cuspe e escarrega. A língua que dá formação ao informe por excelência, o catarro, “vontade de sintoma” como bem nos lembra Didi-Huberman em seu trabalho sobre Bataille (2015). Boca capaz de irromper, num grito, num cuspe, num fio de saliva, ou ainda num canto poético, alegre, desviante. Assim nos parece não menos óbvia a dedicatória de Baudelaire aos futuros leitores de “As flores do mal” [suas flores doentias], “Leitor irmão — hipócrita — meu semelhante!” (BAUDELAIRE, 2019), montada com nossa vontade de sintoma.

Essa *vontade de sintoma*, é o que Benjamin nomeou como a força de vontade sem sucesso do mais ingrato dos públicos, “os que se veem em dificuldades com a leitura de um poema lírico.” (BENJAMIN, 2019, p. 105); e poderíamos pensar, o nosso caso, como a leitura positivista da cidade. Leitura ferida de um público ingrato, o que aqui se escreverá, com dificuldade de leitura. Mal leitores, como a confissão de Kafka em seus diários a que Ricardo Piglia nos remete “sou péssimo; esqueço tudo; me concentro em pouco” (PIGLIA, 2006).

Afora suas peculiaridades informes (veremos dedicadamente sobre o informe), a aproximação pela língua que as imagens dialéticas nos colocam é o que permite pensar que tais imagens possam ser escritas. Não para descrevê-las, simplesmente, distinção chave para nossa crítica, mas também para constituí-las, de algum modo. Uma constituição dialética no seu sentido benjaminiano: fragmentaria, em constante dilema. A imagem é frágil e fragmentária disse Benjamin. Imagens trabalhadas na palavra, e por esse caminho estamos frente a poesia de Baudelaire, o construtor *original* das imagens dialéticas urbanas, nos disse de novo Benjamin (2019). Imagens do dilema irresolvido entre o dizer e o ver, (num programa literário e filosófico), imprudente, como nos orientaram a pensar tais autores.

Fig. 8: "língua dilacerante". Ilustração do artigo Bouche. Fotografia, J.-A. Boiffard. Revista Documents, 1930.

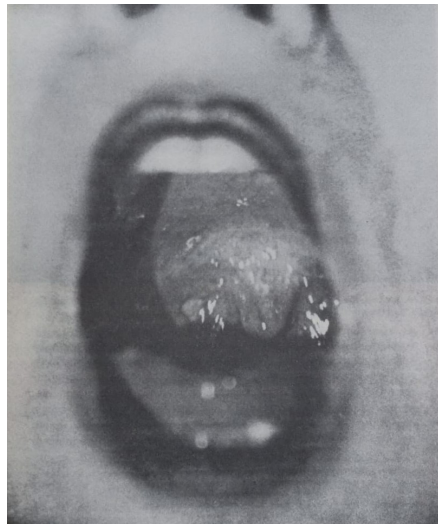


Fig. 9: "volumes sem sintoma". *Untitled*. Escultura minimalista, latão e esmalte vermelho sobre madeira, Donald Judd. New York, 1965.

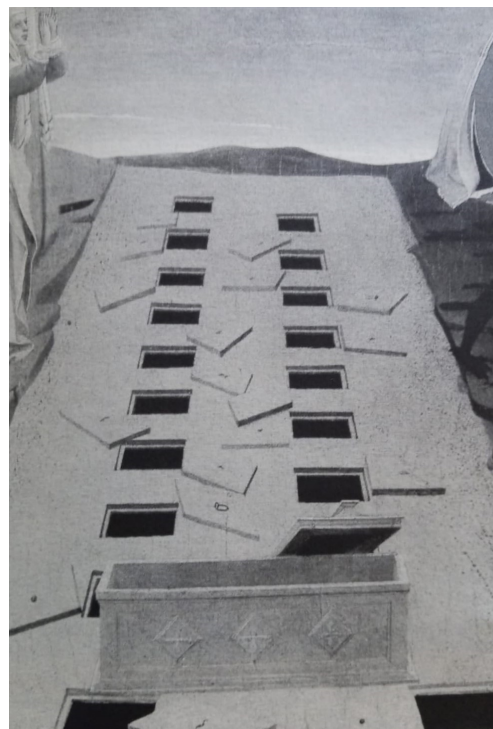


Fig. 10: "sepultura esvaziada" „Juízo final, detalhe. Têmpera sobre madeira, Fra Angelico (Giovanni da Fiesole). Florença, 1433.

Fig. 11: "ruas de Paris". Rue des Mauvais Garçons. Gravura sobre papel tecido, 12,6x9,8cm, de Charles Meryion. Paris, 1854.



Fig. 12: "Ninfa fantasma". O nascimento de São João Batista. Afresco, cerca 450cm, Domenico Ghirlandaio. Florença, 1485.

4. aura

O conceito de aura em Benjamin pode ser articulado como um paradigma crítico do visual para se pensar as imagens dialéticas. A noção de aura, “trama singular de espaço e tempo” foi definida por Benjamin em mais de um momento de sua obra. Ela está presente no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012a), seu famoso ensaio publicado pela primeira vez em 1936 e que possui (ao menos) quatro versões manuscritas, e que talvez seja um dos mais conhecidos ensaios do autor.

Entretanto, destacamos também o ensaio “Pequena história da fotografia” (2012a), de 1931, onde esse conceito aparece intimamente relacionado com a questão da fotografia, e o problema que esta colocou ao paradigma histórico no século XIX e ao próprio estatuto das imagens no contemporâneo. Benjamin elabora uma possibilidade interpretativa para esse “problema” no que ele nomeia de um *inconsciente ótico*. Ele relaciona essa camada de intensidade, colocada sobre o gesto de olhar uma fotografia, ao inconsciente pulsional da psicanálise. Elaboramos que esse movimento está muito próximo à noção de aura. Uma noção que é recorrente e “flutuante” nos textos de Benjamin.

Por fim, os escritos sobre Baudelaire que foram destacados do projeto “Passagens”, ao que já havíamos nos referido anteriormente, também são fragmentos fundamentais para o entendimento dessas noções.

Nos detenhamos em “Pequena história da fotografia”, onde nos coloca: “O que é de fato a aura? É uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja.” (BENJAMIN, 2012a, p. 108). Para descrever o trabalho de Eugène Atget, fotógrafo dedicado a registrar as ruas de Paris em cenas banais e cotidianas, Benjamin nos diz que suas imagens “sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda”. (Ibid., p. 108). Ele as salva. Essa aura, pensamos, também não é outra coisa senão essa “pequena centelha do acaso” que trouxemos anteriormente [item 2.] quando dizíamos da imagem do pequeno Kafka fotografado, para a qual Benjamin “olhava”, buscando aquele momento em que a realidade “chamusca a imagem”, nesse aqui e agora, onde “o futuro se aninha ainda hoje no ter sido assim de minutos únicos” (Ibid., p. 100). Percebemos logo um caráter anacrônico nessa elaboração benjaminiana da aura. Algo para o que olhamos profundamente, “mergulharmos suficientemente fundo”, apaixonados, de frente a um chamado “irresistível”, por vezes mesmo triste e desolador.

Essa noção é importante ao nosso estudo porque nos permite pensar um operador conceitual muito importante para o “jogo” entre aquilo que vemos e aquilo que nos retorna o olhar. Ou seja, a possibilidade interpretativa e filosófica de dizer, em termos visuais e escritos, de que algo é passível de nos retribuir o olhar, imagens dotadas de intensidade visual e camadas outras de sentido e significação (“abrir-se as coisas com o máximo de precisão” como anotou Benjamin). Noção esta que estendemos ao campo das cidades.

Aproximemos a ideia de aura à fotografia, ou à possibilidade que se encerra nas fotografias de mostrarem a realidade de uma cidade. Utilizamos os escritos de Benjamin sobre Baudelaire a partir do texto “Baudelaire e a modernidade” (2019), coletânea organizada em português por João Barrento e publicado no Brasil pela editora Autêntica. Há outra versão desses textos na coletânea “Obras Escolhidas volume III”, da editora Brasiliense. Entretanto, nos valem da tradução de João Barrento. Consideremos o ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, [1939] a versão publicada na revista do Instituto de Pesquisa Social (*Zeitschrift für Sozialforschung*) depois da publicação do ensaio anterior [1938] que discutimos alguns parágrafos acima. Essa versão carrega um sentido mais apurado para o texto de Benjamin, editado e revisado por ele próprio. Nele, o autor discute a possibilidade da fotografia, enquanto objeto de reprodução técnica nascido com a modernidade, carregar uma força aurática no seu modo de percepção.

Essa problematização nos é importante porque permite pensar sobre a possibilidade que há na fotografia em construir *imagens dialéticas* de cidade. Em dado momento do ensaio, Benjamin coloca em questão a atitude pessimista que Baudelaire elabora em um de seus ensaios sobre o surgimento na França do daguerreótipo, e se vale de uma atitude ambígua do poeta que escreve o surgimento desse novo meio técnico como “surpreendente e cruel” (2019, p. 141). A ideia de Benjamin é pensar o alargamento da *memoire involuntaire*, que ele toma de Proust [a quem Benjamin estava “abismado”, diríamos do nosso modo], para o objeto fotográfico. Ele já havia pensado nesses termos em “Pequena história da fotografia” [1931], orientado à noção de *inconsciente ótico* que estaria em torno das noções de retrato e imagem. A fotografia revela mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, nos diz o autor (2012a, p. 101). Assim, um *olhar atento* busca nelas a pequena centelha do acaso que incendeia as imagens. Benjamin evidencia a aura nas imagens técnicas. Esse movimento é possível, mas não é evidente, ou seja, nem toda imagem fotográfica cumprirá essa tarefa, mas sim, com determinada atenção, e com determinada intenção, tal movimento é profícuo.

Detemo-nos na atitude “cruel” que Baudelaire escreve às imagens do daguerreótipo. Ao registrar com um clique o real, a imagem condensa em uma superfície de apresentação aquilo que anteriormente estava restrito à pena e ao pincel dos artistas, que dispunham de meios e inventividade para construir objetos únicos. A fotografia abrevia essa tarefa, e para Baudelaire isso significa uma fragilidade de imaginação, pois tudo já estaria dado na fotografia, como uma realidade surpreendente. Tal aparelhagem permite, a qualquer momento, fixar os acontecimentos, em imagem, e cada vez mais, com velocidade e precisão técnica.

Entretanto, Benjamin parece procurar se valer daquilo de surpreendente (mesmo que cruel) que há nesse movimento. Ele nos diz que a fotografia poderá se deixar levar pelas correntezas da aura, desde que “se detenha perante os domínios do inapreensível do imaginativo” (2019, p. 141), e que isso não se cumpre enquanto a arte se orientar tão somente

“para o belo e o reproduzir” (Ibid., p.142). Esse nos parece o debate da arte, da estética e dos meios técnicos de reprodução que ocupa o pensamento no século XX. É evidente que tal debate é complexo e não se fecha em um único parágrafo. Contudo, nos parece importante pensar nesse viés imaginativo e inapreensível que as imagens (e fotografias) em contato com a aura, nos colocam.

Para Didi-Huberman, a *aura* benjaminiana consiste num paradigma visual expresso por Benjamin nos termos de um “poder da distância” (2010, p. 147). Esse é o primeiro ponto que a aura nos apresenta, “poder distância”, distâncias contraditórias, “que se experimentaríamos umas às outras dialeticamente”. Há sempre algo que escapa. Em suma, o índice de uma perda, que o objeto ajuda a sustentar, numa “ausência que vai e vem”. O segundo ponto que nos apresenta Didi-Huberman, é o de um “poder do olhar” (Ibid., p. 148) atribuído ao próprio olhado pelo olhante, “isto me olha”. Há um caráter fantasmático nessa experiência, sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de “levantar os olhos” nos lembra Didi-Huberman. Capacidade esta que, para Benjamin (2019), é a “fonte mesma da poesia”.

Dito isso, seguimos adiante, com esse roteiro de pensamento: *aura*, poder da distância (algo me escapa, sobretudo, algo que vai e vem), e poder do olhar (algo que tem a força de levantar os olhos diante da minha “vista”, me retribuir um olhar). O debate “aurático” é, sobretudo, complexo, e até espinhoso. Entretanto, é uma elaboração importante que nos ajuda a pensar junto ao campo filosófico e das artes o espaço de pensamentos das imagens dialéticas. Algo que conectamos à leitura da realidade urbana.

Assim como Baudelaire se fascinara pelas gravuras de Meryon, o exilado Benjamin, em contato com suas pesquisas na Biblioteca Nacional, fascinara-se pelas fotografias de Eugène Atget, como que a mostrar “a cena de um crime” (BENJAMIN, 2012a, p. 189), nos diz o autor em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” [1936]. Nisso reside a significação política latente de tais imagens, afirma Benjamin (Ibid., p. 189). As fotografias parecem dizer-nos sobre a cidade de Paris nos seus cantos, mistérios e silêncios mais inapreensíveis, e isso consegue perturbar o observador, ou seja, estamos diante de vestígios, lacunas, abismos, algo que se escapa da nossa vontade totalizadora de “abreviação da realidade”. Estenderíamos a inquietação do olhar à noção de aura. A aura é algo que escapa ao objeto, no interior mesmo da própria concretude em que ele se apresenta e, ao mesmo tempo, nos devolve o olhar.

Pensamos, a partir disso, ainda, no olhar perdido da vendedora de peixes de New Haven [registro de David Octavius Hill e Robert Adamson, 1843-5] uma mulher a quem nem sabemos o nome, que não devolve o olhar para a câmera fotográfica, “olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor” (2012a, p. 100), entretanto, alguém pela qual nos sentimos olhados. Esse ensaio de 1931 é tão repleto de pequenas intensidades que nos parece um convite ao “sempre voltar” e se atentar aos detalhes e pormenores. Enfim, como

vimos, Benjamin articula essas noções ao menos em três textos, o que carrega nossa elaboração à imagem uma certa sinuosidade.

Voltemos a “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” onde ele nos anota, primeiramente recapitulando Novalis, que a capacidade de percepção é antes de tudo uma *capacidade de atenção*, para em seguida traçar uma definição para o que chama *experiência da aura*: o momento em que “aquele que é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos” (2019, p. 143). Ter uma experiência como essa é conferir ao objeto a capacidade de ele nos retribuir o olhar. É a isso que Benjamin credita a experiência urbana e energia poética de Baudelaire, para quem os objetos cotidianos da vida em cidade lhe devolviam um olhar, (a vivência do choque que se emancipava) ao qual o poeta reconstruía em palavras. A experiência da aura em torno da fotografia e os sem nome da história, suas centelhas de intensidade e sua latência política, nos chegam como noções benjaminianas que parecem levar a dizer, com certa energia, as imagens dialéticas de cidades. Elas são uma *atenção*, por entre palavras, daquilo que nos cerca e nos olha, e buscamos fazer apresentarem-se em imagens. “Tropeçando em palavras como num passeio” (BAUDELAIRE, 2019, p. 265), lemos assim, curiosamente, em um dos poemas das Flores do Mal.

Didi-Huberman orienta o debate da *aura* nos termos do que ele nomeia de *dupla distância*. Para ele, as imagens dialéticas jogam com uma dupla distância lida entre os sentidos — os sensoriais; e os sentidos — os semióticos, com “seus equívocos e espaçamentos próprios” (2010, p. 169). Podemos pensar, portanto, que essa é justamente a ponte dialética (dupla distância) entre a tautologia e a crença. Algo que Didi-Huberman nomeia como uma “imagem originária”, e, no entanto, “não é nem logicamente derivada, nem ontologicamente secundária, nem cronologicamente posterior, é originária simplesmente” (Ibid., p. 169). Isso nos diz que, a dupla distância (que se diz entre a tautologia e a crença, ou ainda entre o “vai e vem” daquilo que escapa e o olhar que devolve a “aura”) é originária, e ainda mais: a “imagem é originariamente dialética” no sentido, evidentemente, benjaminiano do termo. Seguimos, portanto, com a noção de origem em Benjamin.

5. origem

A origem, para Benjamin “nem ideia nem fonte”, mas um “turbilhão no rio do devir”, bem mais próxima de nós do que imaginamos. Ao discutir o conceito de origem, Didi-Huberman nos lembra que Benjamin a coloca como pertencente mais à história do que à metafísica. A origem não é nem um conceito, uma categoria lógica e derivada. Não é também uma fonte, porque não tem a tarefa de “contar a gênese das coisas” nos limites de uma historicidade positivista. Do contrário, a origem é um “paradigma inteiramente histórico”, por isso mesmo, muito próximo de nós. A elaboração de Didi-Huberman sobre Benjamin nos permite pensar a origem “turbilhão” como um *sintoma*. Veremos mais profundamente

sobre o *sintoma* em seguida. Concentremo-nos na origem benjaminiana. Uma formação crítica, que por um lado “perturba o curso normal do rio”, e por outro “faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio” (2010, p. 171). A origem-sintoma, essa dupla Benjamin-Didi-Huberman, faz aparecer, faz tornar visível, momentaneamente, “novidade sempre inacabada, sempre aberta” uma imagem fragmentada, que surge como um turbilhão. Aproximamos, portanto, junto do nosso roteiro de leitura a ideia de imagem dialética e de imagens críticas, em *origem*.

Entendemos a *origem* de modo muito próximo ao do *contemporâneo*, as trevas e as luzes do nosso tempo, experimentando-se em intensidade e movimento. Como o intempestivo de Barthes, no seu *viver-junto*, ou ainda o *contemporâneo* de Agamben, que nos lembra ao anterior e ao próprio Benjamin. A contemporaneidade para Agamben (2015) é uma relação singular com o próprio tempo, que adere e simultaneamente toma distância dele. O poeta, aquela figura que vê a obscuridade do seu próprio tempo, é capaz de pagar a sua contemporaneidade, seu tempo (sua era), com a própria vida. Os poetas e os contemporâneos são raros, para Agamben. Como os redemoinhos, nós diríamos. A distância e a proximidade que definem a contemporaneidade têm o seu fundamento na proximidade com a origem (no seu sentido benjaminiano) que pulsa, com mais intensidade, no próprio presente. (2015, p. 31).

Interessa-nos também, com Barthes (2013), sua noção acerca do contemporâneo pelo *viver-junto*. A ideia de simultaneidade que há no viver-junto barthesiano, sobretudo a simultaneidade de viver em uma grande cidade nos parece algo muito precioso, não apenas para pensar o contemporâneo como movimento original, mas as próprias imagens de cidade como fraturas desse movimento. Barthes anotou, de modo óbvio, como ele próprio diz “a título de excursão fantasiosa” um aspecto que nos parece preciso.

O viver-junto é algo espacial. Desse modo vive-se junto em uma cidade, em simultaneidade. Todavia, em estado bruto, o viver-junto é sobretudo temporal; vive-se ao mesmo tempo em que (e com quem). Isso é, para Barthes, a contemporaneidade. Essa característica é preciosa para a contemporaneidade, e ainda pouco explorada, segundo ele, à época de seus seminários. Nos escreve assim: “Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos [...] teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido — último índice do Viver-junto — *conversar*.” (2013, p. 11). De quem sou contemporâneo? Para Barthes, o calendário não nos responde muito bem.

Ainda outro um “índice”, como ele os chama, e do qual nos acercamos, para pensar o roteiro do *viver-junto*. O que ele chama *fantasia*, ou um rondar, dar voltas, por palavras, imagens, desejos. Algo que nos consome, às vezes, por toda uma vida, e que frequentemente se cristaliza através de uma palavra: *pesquisa*. “A palavra, significante maior, induz da fantasia a sua exploração” (Ibid., p.12). Barthes cunha essa palavra do grego *ídios* (próprio, particular) *rhythmós* (ritmo) para essa fantasia de escrita rítmica do viver-junto. Fantasia

de pesquisa, por entre “bocados de saber”, onde a exploração, nesse sentido, é uma mina a céu aberto (Ibid., p.12).

Não podemos estar longe de uma percepção muito próxima das imagens dialéticas benjaminianas, que cristalizam o relâmpago do tempo em instantes fragmentários e lacunares. Cristalizar palavras com Barthes, imagens com Benjamin, é nossa *fantasia de pesquisa*. O calendário nunca nos responde muito bem sobre isso, nem a burocracia dos nossos programas objetivos. Paga-se à contemporaneidade com um pouco do seu tempo, ou ainda, decepção. Assim somos acadêmicos.

Não esqueçamos também, com Didi-Huberman, da fragilidade, fugacidade, ou ainda precariedade desse momento dialético sobre o qual nos colocamos na tentativa de constituição (ou até construção) de imagens. Há um fato em obra nas imagens dialéticas que não produz “formas bem formadas, estáveis ou regulares”, pois, “a ambiguidade é a imagem visível da dialética” (2010, p. 173) uma formação fulgurante, “lampejo passante” como um vaga-lume (2011, p. 117) ou ainda “incêndio do véu” (2012), figuras de linguagem tantas vezes usadas pelo autor. Formações má formadas, lembrando o choque como o princípio poético da modernidade, e não mais o belo de uma verdade em jogo, uma verdade apaziguadora, sedutora. O que está em jogo é algo um pouco mais lamacento, como o poema de Baudelaire e seu anjo atropelado no pavimento do macadame, escrito em prosa e “dilema” (BAUDELAIRE, 1950).

Assim, para ver o redemoinho das imagens dialéticas, além da poesia de Baudelaire, trazemos aqui nossa fantasia. Pensemos as imagens do artista belga-mexicano Francis Alÿs, e suas imagens bola de fogo queimando, aos chutes, pelas ruas da Cidade do México, ou, sintomaticamente, as quase ilustrativas, imagens dos furacões, os desenhos, fragmentos, que vemos em “*En una situación dada*”: “no ir e vir não buscamos miragens; há um fazer entre imagens; [...] nada se ensaia, procura-se a falha.” (ALÿS, 2010). Para onde olhar quando se está no olho do furacão? Podemos dizer que, as imagens de cidade são um pouco mais turbulentas, empoeiradas, ou ainda lamacentas. Dizemos, ainda, menos idealizadas e pasteurizadas, imagens que o nosso tempo, como prisões, nos “empurra” cotidianamente.

6. constelação

Constelações. Essa noção de pensamento nos leva a tese XVIII (2005) de Benjamin. Nela o autor nos escreve sobre o historiador materialista. Benjamin busca a formulação de um novo estatuto para o Historicismo, que para ele, estava inegavelmente ligado à história dos vencedores, que ao preencher um tempo homogêneo e vazio, desfilava seu “cortejo triunfal” sobre a história dos vencidos. Benjamin vê na historicidade uma carga de intensidade que se dá no agora (*Jetztzeit*). Poderíamos pensar no tempo do agora como o contemporâneo, um momento carregado de tensões, de intensidades, de acontecimentos

pequenos e continuamente subjugados. A virada do materialista histórico frente ao Historicismo é o momento em que essas intensidades se imobilizam, momentaneamente, ou ainda, provisoriamente, mas que obrigam um arranjo discursivo, a história menor a contrapelo, a possibilidade da escrita dos vencidos. “Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque” (LÖWY, 2005, p. 130) e então ela se cristaliza.

Na tese dezoito Benjamin nomeia tal choque como mônada. Todavia, percebemos que nas “Passagens”, ele se refere a essa imobilização-cristalização como a *imagem dialética*, a imagem original e autêntica da história. Original porque irrompe do devir histórico como fenômeno perturbador, e autêntico porque escreve uma singularidade para a escrita à contrapelo do materialismo histórico. Essa noção, já capitulamos, nos é fundamental, ou ainda, profícua. Detemo-nos na *constelação*.

Esses arranjos conceituais eram trabalhados por Benjamin desde seus textos da década de 1920, onde destacamos sua tese de livre docência na Universidade de Frankfurt, tese reprovada, mas que se assume como um de seus textos fundamentais. Escrito entre 1924-5 o texto de “Origem do drama trágico alemão” [*drama trágico* na tradução de João Barrento ou *drama barroco*, na tradução de Sergio Rouanet], nos traz uma compreensão acerca dessa ideia de constelação que elaboramos.

Cabe salientar que a noção de imagem dialética ainda não estava elaborada, ao menos nesses termos, no texto do drama trágico. A obra é em suma complexa e densa. Concentremo-nos no “Prólogo epistemológico-crítico” (2019). Esse trecho do texto é uma breve exposição do pensamento de Benjamin que critica as noções epistemológicas clássicas da cultura ocidental. Noções que aproximam verdade e beleza, baseadas na pertinência dedutiva dos fenômenos, e estão dadas numa objetividade científica totalizante. Benjamin pensa uma possibilidade “impopular”, olhando para as discontinuidades científicas e seu sentido específico, através das singularidades. Em dado momento do texto, ele se vale da imagem dos mosaicos medievais, que apresentam um intrincado de pequenas peças desconexas, mas que, todavia, são inseparáveis da leitura do todo.

Há uma sutileza nessa relação parte-todo, em que Benjamin busca se dedicar ao pequeno da parte, às partículas aparentemente insignificantes, às ruínas do drama trágico que chegam até a época de Benjamin, mas fundamentais na construção das ideias. Ele nos anota que “a origem dos fenômenos é objeto de uma descoberta”; um ato de reconhecimento. “A descoberta é capaz de o trazer à luz no mais singular e intrincado fenômeno, nas experiências mais vulneráveis e toscas, mas também nas manifestações mais requintadas de uma época de decadência.” (BENJAMIN, 2020, p. 35). Esse “ato de reconhecimento” é o trabalho do investigador que faz borrar a doutrina das belas ideias platônicas, que diz a verdade como um conteúdo da beleza, ou seja, quando verdade e ideia alcançam o supremo significado metafísico. Benjamin, de algum modo, elabora pela palavra *descoberta* esse encontro

com o “selo de origem dos fenômenos”, o qual se dá numa espécie de incêndio. A verdade é um conteúdo que queima, não um desvelamento, mas uma incandescência.(2020, p. 20).

Para ele as ideias são a disposição virtual e a interpretação objetiva dos fenômenos. As ideias não devem compreender em si aquilo que apreendem. Benjamin confronta um certo entendimento de mundo que rasura em totalidade (ou sintetização) os fenômenos pela grandeza dos conceitos. Ela busca contrapor ideia e conceito, assim como sua forma de representação. Desse modo, ele elabora: “as ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas.” A constelação é uma forma de representação desses fenômenos e ideias, operando ao modo dos extremos, diferente dos conceitos, que buscam traçar uma verdade unitária (bela e coerente). A linha de uma constelação é sempre um traçado de extremos, entre diferentes estrelas, que servem, em simultaneidade, a diferentes linhas. Nos escreve Benjamin, “os fenômenos estão para as ideias, nas constelações, simultaneamente dispersos e salvos.” (Ibid., p.22-23).

Dessa forma, o empírico, “será tanto mais profundamente apreendido quanto mais claramente for visto como algo de extremo” e assim, “as ideias só ganham vida quando os extremos se reúnem à sua volta.” A ideia é uma mônada, escreve por fim Benjamin recapitulando Leibniz, o filósofo e matemático do período barroco alemão, alguém que para ele, em nada surpreende o postulado da *Monadologia* ter a origem muito próxima ao do cálculo infinitesimal. Em suma, cada ideia carrega a imagem do mundo, e a possibilidade dessa apreensão se dá sob a forma de uma abreviação, sempre fragmentária, uma leitura por extremos, conforme o traço que a constelação nos coloca.

Com isso, Benjamin quer explicitar um programa de escrita, uma justificativa epistemológica que dê sentido à sua análise acerca do drama trágico alemão. Este último, foi uma vertente literária, a que ele qualifica como um renascimento tosco da tragédia grega. Benjamin se inclina a investigar a origem do drama trágico, como um fenômeno complexo, repleto de pequenos desvios, debruçando-se sobre suas ruínas, sobre as quais ele busca singularmente se deter. Dito em outras palavras, olhar para o objeto do drama trágico a partir das suas pequenas concretudes lacunares, em constelação, e como elas ajudam, na descontinuidade de um programa científico, a olhar para aquilo que o drama trágico coloca como ideia. Na conclusão do prólogo, Benjamin nos resume que só “uma reflexão disposta a, inicialmente, renunciar à visão de totalidade, poderá ensinar o espírito [...] a alcançar aquela força que lhe permitirá contemplar um tal panorama sem perder o domínio de si.” (Ibid., p.47). Em suma, a verdade sobre o drama trágico não é bela, ou não a deve ser, mas incandescente.

A ideia de constelação é muito pertinente, e, sobretudo, uma imagem singular para o desenho das relações possíveis de construção de imagens no contemporâneo das cidades. Tal noção já foi recuperada por Rita Velloso (2018), num trabalho fundamental para nossa leitura do difícil texto do Benjamin filósofo das ideias, tão marcadamente exposto no texto

da “Origem do drama trágico alemão”. Sobretudo, há um teor nessa noção que parece nos ligar à incandescência das imagens, seus relâmpagos passageiros, “trovão que segue ressoando por muito tempo”, como enunciou o próprio Benjamin no texto “Passagens” (2018), e sobre o que nos aproximamos na tentativa de elaborá-las como imagens dialéticas, concretas, letra e imagem, no desenho de constelações.

7. Imagem contraditória/ imagens críticas

Lembramos Jacques Rancière e sua discussão acerca da “vida das imagens”. A imagem consistente é precisamente aquela que acolhe e rejeita o olhar, em simultâneo (2017a, p. 198). Tensão de contrários, contornos polêmicos. A contradição é também a manifestação de um estatuto da imagem, “um livre jogo”, que lhe confere uma virtude política. Diante desse olhar (que acolhe e repele) e adquire contornos polêmicos, o autor lembra a imagem das crianças de rua que comem frutas, um quadro do pintor espanhol Murillo¹⁹. Crianças maltrapilhas, “moleques” lembrando o romance realista do século XIX, com Victor Hugo e sua personagem Gavroche, de “Os miseráveis” [1862]. Crianças que nada fazem, comem frutas, ao modo dos deuses do Olimpo, e assim polemizam o olhar. Essa é a virtude paradoxal, indissolivelmente estética e política das imagens, segundo Rancière. (2017a, p. 198–199). Imagens consistentes e ambíguas que para o autor, na constituição de uma “virtude da indiferença da imagem”, se mostram no “nada fazer” que elas mesmas incitam. Imagens que afrontam e polemizam. Um desdobramento, de que talvez, de fato, “as imagens não queiram nada, senão que as deixem tranquilas” (Ibid., p. 200).

Contudo, fiquemos com a questão em aberto, e a confrontemos com aquilo que Didi-Huberman nos diz: uma imagem que nada tem a dizer é apenas uma imagem para a qual ainda não se depositou o tempo devido. Logo o *tempo*, para Rancière, aquilo que define o “coração” da política. O uso que fazemos (ou não do tempo) consiste numa virtude política muito importante.

O que é a imagem crítica senão “uma experiência visual — por rara que seja — que consegue ultrapassar o dilema da tautologia e da crença” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 169). Tais imagens, devido à sua formação crítica, são paradoxalmente imagens que encontram “o bem comum entre o artista e o historiador” (Ibid., p. 178), como tão ilustrativamente elaborou Didi-Huberman. Ainda, isso faz lembrar com Rancière, quando comenta sobre o tema dos “Levantes”, do movimento que explode como “algo entre a platitudo do sentido óbvio e a singularidade pungente do sentido obtuso” (RANCIÈRE, 2017b, p. 64).

¹⁹Bartolomé Esteban Perez Murillo (1617 — 1682). O quadro em questão *Meninos comendo uvas e melão*, que data de 1645-46, aparece com frequência na argumentação de Rancière. Reprodução da obra disponível em: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=murillo>

Atitude que pode ser comentada, estendida, fraseada, num movimento de prolongamento e transmissão, desde tais acidentes e eventos, que a vida comum nas cidades, as ambiguidades e hierarquias do mundo não cessam de fazer explodir.

Podemos pensar as imagens como uma formação crítica que inquieta e transforma os campos discursivos em que estão colocadas. Manifestação que desdobramos no movimento de pensar a teoria urbana da imaginabilidade pelo paradigma do visual colocado pelas imagens dialéticas – críticas, que insistentemente elaboramos. Demoradamente elaboramos a possibilidade de imagens de má formação.

Desdobraremos ainda de modo mais atento essa noção política das imagens urbanas. Assim, salientamos de imediato o foco naquilo de não apaziguante, ou “resolutivo” que se pode fazer eludir desse choque enquanto “virtude poética” com Didi-Huberman, e ainda “virtude política” com Rancière. Do mesmo modo, Paulo Reyes no diz que “o pensar-fazer, ao contrário, suspende essa dimensão resolutiva e põe o foco na crítica aos procedimentos, pensando o projeto para além da sua realidade técnica e instrumental [...]”. (REYES, 2021). Assim nos situamos em uma atitude crítica sobre o pensamento urbano, de um *saber-fazer* para um pensar o fazer. Desse modo, em detrimento de sua dimensão resolutiva, como um produto a alcançar, o abrimos em sua dimensão política, como um processo sempre a ensaiar, adiar e espaçar. Uma realidade técnica que se expande e atualiza nessas formações precárias e fugazes, escrevendo uma virtude poético-política para as imagens de cidade, em processo de “apresentação”.

8. apresentação x representação

A mais simples imagem nunca é simples nem sossegada. Talvez, inclusive, é possível que só haja imagens se pensarmos “radicalmente” para além da oposição do visível e do legível. Esse “além” é o que Didi-Huberman chama *visual*. É a perda, momentânea que seja, das certezas em jogo no processo da visualidade em apresentação. Ou seja, a possibilidade de se instalar numa brecha, numa fissura, e ali se abrir em trabalho. Isso quer dizer que o visual, enquanto paradigma, se coloca nos termos mais além de uma previsibilidade discursiva, uma verdade a ser enunciada, decalcada, revelada, ou, do seu contrário, a sua impossibilidade: o nada a dizer. O legível se insere nessa lógica. Lê-se, nessa perspectiva apaziguante, o código pré-estabelecido. Nada a dizer ou ler por fora do código, do cânone. Um saber específico que confere ao ato de ver e ler uma certeza categórica.

Ao discutir as obras dos artistas minimalistas norte-americanos, e mesmo ao utilizá-los ao lado de afrescos da Renascença, Didi-Huberman nos apresenta outro “paradigma interpretativo”, dialético, sobretudo. Objetos que são capazes de nos olhar, no seio da dúvida, por mais paradoxal que aparente ser esse raciocínio. O visual é um dilema capaz de nos partir o pensamento. A palavra “apresentação” é uma noção forte ao campo do *visual*. So-

mente no momento de recusa de nossa certeza visível sobre o que vemos, (Didi-Huberman diz dos cubos, nós de cidades, bairros, ruas) ainda que momentaneamente, é que se abre uma perda, uma ferida. A imagem se torna capaz de nos olhar, mesmo no seio das evidências tautológicas.

Apresentação, ou apresentabilidade (das coisas e das imagens) onde nosso olhar pousa inundado por uma vontade de saber, e sobretudo, vontade de sintoma é o que temos buscado elucidar como um traço conceitual. A apresentabilidade, tomada por Didi-Huberman, se liga à noção freudiana de *Darstellbarkeit*, ou seja, o trabalho de figurabilidade próprio às formações do inconsciente (2013a, p. 16). Essa noção nos é importante porque ela apresenta uma contraproposta à palavra representação. Trabalhamos, portanto, com a possibilidade de apresentação de imagens, ou dito de outro modo, imagens que apresentam, ao invés do seu contrário imagens que representam, a realidade em processo nas múltiplas experiências em jogo nas cidades contemporâneas.

O autor nos lembra que foi Sigmund Freud (1856 — 1939), com o trabalho do sonho e do sintoma, quem rompeu com a caixa da representação, e assim tornou a noção de imagem rasgada, aberta, ferida. Sobretudo, simultaneamente a esse trabalho, o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866 — 1929), que “coincidentalmente” nasceu dez anos depois e morreu dez anos antes, fazia o mesmo movimento, em termos parecidos, mas não homônimos, com sua noção de *nachleben*, as sobrevivências anacrônicas das imagens da cultura, que têm no “Atlas Mnemosynne” [*Mnemosyne Bilderatlas*, 1927-29] sua fonte mesma de apresentação.

O sintoma é uma co-presença, apresentada por uma insistência, de temporalidades distintas e anacrônicas, que perturbam as organizações lógicas, lineares, causais e legíveis das imagens. Saber e não-saber caminham juntos nessa co-presença que insiste. O sintoma surge como um acidente, ele irrompe. Ele não se comporta junto à palavra representação. Dessa forma, a noção de apresentação, como portadora de um processo, nunca é representativa. Ainda, ela pode ser trabalhada, constituída em sua descrição, um trabalho fragmentário, inquietante e aberto. Aberto porque não se finda. Busca-se trabalhar o sintoma pela língua, como disse Walter Benjamin acerca das imagens dialéticas. Deseja um pouco mais de tempo. Assim busca-se, por vezes, descrevê-lo, ao invés de esquematizá-lo numa sentença gráfica, ou numa fotografia bem focada. *Apresenta-se* com isso imagens de cidade outras.

Há um trabalho do negativo nessas imagens, um trabalho que “escava” o visível, aquilo que está representado, e “fere” com o legível, aquilo que está significado. Trata-se de dialetizar, pensar a tese com a antítese, no sentido mais fresco à toda dialética, como já elaboramos anteriormente. Trata-se ainda de pensar “a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 190). Visto isso, pensemos a noção de informe.

9. o informe

Para uma revisão da noção de *informe* em Georges Didi-Huberman, nos ocupemos nesse momento da leitura do texto “A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille”, publicado originalmente na França em 1995 e traduzido para o Brasil em 2015. A noção de *informe* é tomada a partir da obra de Georges Bataille na revista francesa “*Documents*” [1929-30]. Georges Maurice Albert Bataille [1897 — 1962] foi um escritor francês, que trabalhou como bibliotecário e arquivista da Biblioteca Nacional da França em Paris. Sua obra tem uma relação muito próxima com a filosofia, antropologia e história da arte, num amplo sentido crítico e transgressor, e serve de influência a muitos pensadores do contemporâneo. Bataille fez parte do grupo de artistas surrealistas, mas logo se torna um dissidente.

Didi-Huberman nos coloca o problema visual de Bataille na revista *Documents* nos termos de uma iconografia dilacerante, exercitada através daquilo que ele chama imagens reviradas. Nessa iconografia, o corpo humano não é mais uma justa medida harmônica, desde a teorização da *semelhança*, por Tomás de Aquino, teólogo da Idade Média, mas pela sua dessemelhança, algo a que Bataille se ocupou com seu trabalho insistente durante a breve duração da revista. Dito de outro modo, a *semelhança informe*, é algo destinado à desfiguração, um corpo que é “belo como uma vespa” em contraponto à toda idealização formal e simbólica. Na semelhança informe, o olho, não mais uma janela da alma, se torna uma iguaria canibal.

Há um episódio em “História do olho” (BATAILLE, 2015), livro escrito por Bataille que apresenta uma cena muito próxima disso, assim como os temas materiais de que o autor se ocupa estão próximos dessas formas pouco idealizadas, como o ovo, o ânus e o olho. Roland Barthes, em um texto posfácio à edição brasileira da obra, nos escreve que o texto e as metáforas de Bataille, em seu vigor poético, não apenas buscam por “desfazer as contiguidades costumeiras dos objetos e substituí-las por novos encontros” (BARTHES, 2015a, p. 134), mas, em cada metáfora, coloca-se uma espécie de contágio generalizado. Assim entre o olho, o ovo, o sol e o ânus há um mundo que “torna-se turvo”.

Voltemos à revista *Documents*, onde Bataille põe em obra os atributos de uma prática das imagens, da escrita e do pensamento, que “sofrem” com os limites intrínsecos da iconografia tradicional. Tal pensamento, como nos lembra Didi-Huberman: “trata as imagens apenas como termos pouco a pouco substancializados e fixados em sua significação intrínseca”, ao passo que o *informe* busca “instaurar relações não intrínsecas, alterantes, transformadoras e, portanto, não substancializáveis.” (2015, p. 21). Isso, para o autor, é o que equivale a converter a imagem do seu momento suplicante e sagrado, a imagem fixa e definitiva, ao momento alegre, ou o *gaio saber da imagem*. O gaio saber coloca uma sensação nova e provocadora, não menos angustiante e dilacerante, mas capaz de fazer a imagem vibrar.

Essa seria a experiência dilacerante, ou a ferida visual, que, nas palavras do próprio Bataille, não oferece o sentido, mas a “tarefa das imagens”. Tal tarefa é a de pôr em jogo (na prática) e em questão (na teoria) o problema da semelhança, ou seja, a relação visual mais evidente que se pode conhecer na vida cotidiana, longe de qualquer sentido idealizado. Tal relação visual não tem nada de apaziguadora ou sagrada. A hipótese de Didi-Huberman, é que, com a tarefa das imagens de *Documents*, Bataille operou a noção de semelhança em prova, por dois modos que se complementavam: como forma *textual*, em obra literária e conceitual, que se dava de artigo em artigo e assim efetuava uma “desmontagem teórica”; e como forma *visual*, um trabalho de montagem figurativa, criando uma “assombrosa rede de relações, de contatos implícitos ou explosivos” (2015, p. 23).

Voltamos à teoria do informe. Há em jogo também uma ideia de transgressão da forma, não como uma recusa. Isso nos diz que o *informe* não está no sentido de uma “não forma”, mas como a abertura de uma investida crítica, um corpo a corpo, com as formações visuais tradicionais. A noção de informe está colocada, portanto, como uma forma revirada, e não uma não-forma. Isso coloca a discussão nos termos de uma dialética, como a que trabalhou Benjamin. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes, colocar-se em um trabalho sobre as formas, um trabalho que é equivalente, nas palavras do autor, a um trabalho de parto ou agonia, abertura e laceração. Didi-Huberman nos lembra uma frase marcante de Bataille: “o mais difícil: tocar no mais baixo” (Ibid., p.37). Há nisso uma ideia de contágios perturbadores, semelhanças perturbadoras que são capazes de nos olhar, de nos tocar e de nos fazer abrir algum corte.

Percebe-se um espectro do trabalho da aura de benjaminiana e do inconsciente ótico das fotografias, sobretudo, nos parece, do olhar triste e desolado de Kafka, ou o olhar ausente da vendedora de peixes. A discussão que nos cabe, parece estar próxima daqueles momentos em que a cidade nos devolve um olhar triste e desolador, ou ainda, quando por semelhanças perturbadoras percebemos algum tipo contágio informe na cidade que nos cerca, trabalho de abertura e laceração, daquilo que possa ser uma experiência visual urbana.

Cabe salientar, como um atravessamento, a relativa proximidade intrínseca entre Bataille e Benjamin. Bataille trabalhava como bibliotecário na Biblioteca Nacional da França onde Benjamin construiu, nos anos do exílio, seu trabalho das Passagens. Fora o próprio Bataille que manteve durante a guerra o arquivo com os *Konvoluts*, e teria sido ele a manter guardado não apenas o pequeno quadro que Benjamin adquirira de Paul Klee, “*Angelus Novus*”, o qual servira de imagem para o anjo melancólico das elaborações em *Sobre o conceito de história* (1939-40), mas uma própria versão manuscrita das teses. Enfim, além dos desvios, ou poderíamos até mesmo enunciar como contágios dilacerantes da história do século XX, voltemos aos traços teóricos que nos ajudem a pensar a noção de imagem informe e seu desvio para a teoria urbana.

Podemos colocar a discussão do informe pela figura de um *arrombamento* introduzido contra um juízo de gosto estético e, ao mesmo tempo, contra todo entendimento iconográfico (Ibid., p.72). Há, nas imagens trazidas pela revista, uma espacialidade atacada, através de super aproximações das lentes fotográficas, gerando focos exagerados ou desproporcionados. Isso coloca o olho numa experiência que resgatamos pelo traço do *incognoscível* [Bataille o faz por excelência, afirma Didi-Huberman]. Imagens que parecem nos devorar. Imagens desassossegadas. Lembramos de uma em específico, escolha figural para um dos artigos de Bataille [*Bouche*, Documents, 1930, n.º5] que apresenta uma fotografia de J.-A Boiffard, de uma jovem mulher de 24 anos, fotografada pela sua boca aberta (Figura 8), como se estivesse gritando, contra (ou pela) lente da câmera super aproximada.

Didi-Huberman nos resume do seguinte modo: o olhar “se aproximava tanto que impedia toda perspectivação, tocava o olho, devorava o olhar” (Ibid., p.72) e como documento do “real”, não era nada mais do que a própria imagem capaz de transgredir a imagem. O documento, no sentido que Bataille experimenta, seria uma maneira para a imagem e a relação imaginária atingirem seus próprios limites. O documento não é uma visão de sonho (por isso a experiência concreta de Bataille estaria um tanto distante do surrealismo de então), mas é uma visão de real, do mais concreto de uma boca apresentada em seus detalhes pormenorizados. Ela é a apresentação (construção) visual que busca na imagem “o sintoma capaz de romper o aparelho recalcante da tela e da representação” (Ibid., p.75).

A discussão teórica de Didi-Huberman é romper com o aparelho representativo das artes visuais. No nosso caso, buscamos estratégias de romper, ou ao menos criticar, os aparelhos e regimes representativos da teoria urbana. O informe é uma chave de pensamento para tal.

Nos resume o autor, que o *informe* qualifica um certo poder que as próprias formas têm de se deformar, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante (Ibid., p.148) e que elaboramos próximo desse traço do *incognoscível* das formas e do olhar. É um processo em que a forma se abre. Se abre no sentido de uma colocação em contato desagregadora, um esmagamento, que, paradoxalmente, não é senão a implicação de uma alteridade e de uma abertura; um esquartejamento e um afastamento (Ibid., p.156). Lembramos um fragmento do próprio Bataille, reproduzido no texto do Didi-Huberman, e que nos ajuda a olhar para essa afirmação difícil, que coloca o informe na operação dialética entre semelhança e dissemelhança.

O texto “*Le Mort*” (escrito durante a Segunda Guerra na Normandia, portanto, anos depois de *Documents*, e que só é publicado depois da morte de Bataille) narra o testemunho de uma cena difícil, vivida pelo autor, em torno de um pé, qualificado simultaneamente de “coisa humana” e “nudez inumana”.

Reproduzimos a seguir um fragmento do texto:

“[...] as cabeças dos mortos, parece-me, estavam informes. As chamas deviam tê-las atingido; só aquele pé estava intacto. Era a única coisa humana de um corpo, e sua nudez, tornada terrosa, era inumana: o calor do braseiro a havia transfigurado; aquela coisa não estava cozida, nem calcinada; na pala sem sola do calçado, era diabólica: mas não, ela era irreal, desnuda, indecente no último grau. Permaneci por muito tempo imóvel naquele dia, pois aquele pé nu olhava para mim.

A verdade, creio, só tem um rosto: o de um desmentido violento. A verdade nada tem em comum com as figuras alegóricas, com figuras de mulheres nuas: mas esse pé de um homem que havia pouco estava vivo, esse pé tinha a violência — a violência negativa — da verdade.” [manuscrito de um prefácio inédito para *Le Mort*, 1944, em *Ouvres Complètes*, IV, p.364-365].

(BATAILLE apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.76-77).

Esse fragmento lembra outras cenas, como a do artista brasileiro Nô Martins, que pinta sobre uma tela de lona de algodão um soldado negro [obra sem título, na exposição “Campo minado”, 2019] que está indumentado e com os pés nus, elaborando um gesto de continência. O soldado e seus pés nus colocam uma violência negativa da verdade, e expõe um contato dilacerante apresentado pela imagem de seus pés.

É um *contato dilacerante* em jogo nessas cenas, e assim elaboramos outro traço, pensado junto desse contato violência e verdade, insistida pelo *sintoma*. Para Didi-Huberman, os textos de Bataille têm a certeza experimentada e, em seguida, teoricamente expressa, de que a verdade não pode ser lida nos signos. Ela, no entanto, surge (se desagrega) antes, nos *sintomas*. A violência negativa de que fala Bataille seria esse acontecimento onde verdade e violência rimam (Ibid., p.77). Fazer imagens é realmente talhar nos corpos, e não apenas representar os corpos. O autor anota outras verdades violentas. Lembra que há uma coincidência (diríamos que sintomática) entre “a origem do museu moderno” e o “desenvolvimento da guilhotina” na França do final do século XVIII. Ainda entre um dedão do pé, uma boca e uma pinça de lagosta.

Concentremos no contato entre um dedão do pé e uma pinça de lagosta. O resultado estético dessa operação era o de produzir um primeiro plano que não fosse um detalhe, e sim algo que valesse pelo todo. Ainda mais, que se tornasse capaz de absorver o todo, de devorá-lo e assim, capaz de existir por si mesmo. Bataille opunha a lei harmônica da pro-

porção entre o todo e o detalhe, com seus focos acentuados. As “desproporções irritantes” elaboram aquilo que se chama “baixa sedução”, ou seja, o tocar no mais baixo. A imagem se torna *incognoscível* na proximidade imposta desse documento, tão próximo que tornara qualquer retrato impossível. É um ‘arrombamento’ que se coloca insistentemente como um sintoma que nos devora.

Extraír do mundo visual a capacidade que as imagens têm de se chocar entre si, e de nos atingir através disso. Busca-se, pela presença real de algo desconcertante o sintoma visual, mais do que o signo inteligível (Ibid., p. 221), abrir as formas e encontrar nelas a reviravolta visual capaz de nos fazer colocar o pensamento diante de algo outro, novo, desconcertante. Tal atitude nos coloca diante de uma voracidade visual, capaz de fazer multiplicar os sentidos. O informe recusa que cada coisa tenha uma forma substancial, genérica ou ideal (Ibid., p.225). Isso nos parece muito fundamental. Ele altera e desfaz com os sentidos que a iconografia e o simbolismo buscaram pacificar. Sem formas puras, tal voracidade faz cair no fundo de um abismo que o olhado lhe apresenta, ou ainda, lhe impõe.

Essa questão é recorrente na filosofia de Didi-Huberman, esse corpo a corpo entre olhar e ser olhado, ou ainda, ser olhado por aquilo ao qual estamos olhando. Com os olhos ofuscados, a voracidade visual, ou ainda, a vontade de sintoma, multiplica os sentidos possíveis que a tradição buscou por fixar e regular.

Assim, o movimento do informe (e de novo aqui, sua *vontade de sintoma*) consegue atravessar o reino da atribuição das identidades. Essa é a potência de tal palavra, nos sublinha o autor, ou melhor, formas que têm a potência do informe, a capacidade de desestabilizar. Bataille elabora em um dos seus artigos a imagem do informe como semelhança paradigmática: *a aranha*. Tal animal, com seu “corpo hediondo” (Ibid., p. 232) abre o olhar a um mundo de fantasmas agitados e violentos, horríveis, que colocam toda e qualquer contrapartida à figura formal humana elevada e apaziguada, ou, se disséssemos nos termos das imagens urbanas de Kevin Lynch, imagens regulares e legíveis, conscientes e totalizadoras.

Há outro traço que suscita destaque. Anotamos uma noção tomada por Didi-Huberman em sua leitura atenta à Bataille, aquilo que chama *embriaguez das razões gráficas*. Esse nos parece um traço muito forte. Bataille, em determinado artigo da revista, utiliza uma palavra muito original, segundo a análise de Didi-Huberman, *alteração*. Tal palavra aparece para dar sentido à dialética das formas, suas significações baixas (o tocar no mais baixo). Tal alteração é um processo que desqualifica e desorganiza os referentes, jogando-os ao informe.

O processo de alteração é o que Didi-Huberman chama *embriaguez das razões gráficas*, pois ele carrega a compreensão de que essas razões não dão conta de uma objetividade científica. Há uma orientação teórica para essa palavra, que busca colocá-la no sentido de uma processualidade, alteração e passagem à alteridade. Seguimos desse modo, com a *embriaguez* em mente, para a noção de sintoma.

10. os sintomas

Essa é uma das noções capitais no entendimento da filosofia contemporânea da imagem em Didi-Huberman. Ele já se insinuara neste texto anteriormente. Quando pensamos na abertura de sentido que as imagens rasgadas produzem, tal rasgadura se dá pela noção de *sintoma*, próximo àquele da psicanálise, estritamente ao seu sentido inconsciente. Tal *sintoma* não é o sintoma clínico positivista, que deduz de um comportamento evidente de tosse, febre e dor no corpo, por exemplo, os índices de uma doença, como a gripe. Não. *Sintoma*, nesse sentido das imagens, dá consistência àquilo que pelo seu movimento (perturbador ou inquietante) nos coloca em contato com um certo inconsciente pulsional. Esse inconsciente, não está sempre totalmente evidente, mas que, pela rasgadura, vem à tona nas imagens. O “vir à tona” pode ser espontâneo, ou ainda, provocado, procurado [escavado], e ainda, intensificado.

Frente à potência de abertura (rasgadura) do sintoma a *consciência* é uma palavra frágil. Isso está posto no texto “Diante da imagem” (2013a), um dos primeiros enunciados teóricos de Didi-Huberman, publicado na França em 1990 e traduzido para o português no ano de 2013. Nesse texto, o autor elabora uma leitura muito marcada por Benjamin e Pasolini, e dá consistência à crítica da iconografia positivista da arte e de seus principais autores (como Vasari e Panofsky, por exemplo). Para isso, a noção de sintoma é um nó teórico fundamental.

Sintoma, para Didi-Huberman, é a primeira palavra para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte e sua caixa representativa, repleta de espelhos (e de limites) que buscam refletir a autossuficiência de sujeitos conhecedores. É preciso debater-se contra essa caixa, insistir contra suas paredes e encontrar nelas as suas falhas. Nas palavras do autor, tal sujeito, que investe no fechamento do saber que dá conta dos objetos imagéticos, encontra com isso “a unidade da síntese e as evidências da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação.” (2013a, p. 186).

Quem, portanto, deseja, sintomaticamente olhar (se é que poderíamos dizer verdadeiramente, ou no mínimo, intensamente) “perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido” (2013a, p. 186). É nesse ponto que o sintoma se abre como potência de rasgadura. Com ele, as sínteses se fragilizam e se pulverizam, e o olhar, “tocado por uma ponta do real” desmembra, dá alteração no sujeito do saber e seu aparelho consciente, sua vontade fechada e positivista de saber, da realidade [em nosso caso urbana] por pequenas investidas de sentido totalizante. Quanto a isso, um não. A potência de rasgadura escreve uma palavra em negativo. Ela escava e fere o legível, e insiste assim, na “apresentação que irrompe da representação, opacidade quando irrompe da transparência, o visual quando irrompe do visível.” (Ibid., p. 189).

Esse, para Didi-Huberman, é o movimento que se coloca a pensar de modo dialético, conforme anotado com Benjamin, pondo em relação a tese com suas antíteses [em movimentos irresolutos], com toda sua complexidade e intensidade de sentidos; pensando “a arquitetura com suas falhas; a regra com suas transgressões, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção.” (Ibid., p. 190).

Poderíamos colocar esses termos nas figuras, que elaboramos logo no início do capítulo, das imagens Narciso e imagens Hamlet. As duas carregam noções distintas de posição frente à realidade. As imagens carregam consigo seus próprios sintomas, da cultura que nos circunda, do real que nos consterna. Essa noção é básica, e simultaneamente, indispensável ao trabalho das imagens. Isso nos diz que, para além dos limites figurativos de uma imagem, ou o que a iconografia tradicional busca por se fundamentar, há uma rede complexa e desconhecida, difícil e inquietante. O sintoma, em outras palavras, abre a imagem para um território de não saber, que como já dissemos (em algum momento), nada tem a ver com ausência de saber, mas sim com a tarefa de se colocar frente ao desconhecido, à alteridade, abrindo-se para as experiências intensas possíveis desse movimento.

Em suma, o que entender, exatamente, enquanto sintoma? O autor nos diz o seguinte: é o movimento daquilo que emerge como visual no visível, a presença na representação, precisamente o sintoma “diz a insistência e o retorno do singular no regular, diz o tecido que se rasga, [...]. E o que ele nos diz não se traduz, mas se interpreta, e se interpreta sem fim.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 213). Mas há, no sintoma, uma violência da interpretação, um desconforto, uma irregularidade.

O sintoma insiste, e nem sempre ele é apaziguante. Compreende-se essa insistência com a noção de *sobredeterminação*. A *sobredeterminação* é um conceito freudiano que diz [aproximadamente nesses termos] de uma indiferença entre referente e significado (que se contrapõe à representação, que seria o seu contrário ideal). Ela atrapalha a leitura dedutiva que se “fecharia” em sínteses. Ela coloca, insistentemente, uma presença que reclama por interpretação, simplesmente, em movimento, rompendo com o binômio forma-significado. Em lugar disso, temos uma série de intensidades, que passam, e nos apreendem. Há uma frase do autor que nos resume essa violência da interpretação (que nada tem de sintética ou dedutiva): “quanto mais olho menos sei, e quanto menos sei mais tenho necessidade de saber”. Há um movimento que não se fecha, por isso, a potência da rasgadura.

Voltemos em Bataille, a pessoa que aceita, segundo Didi-Huberman, com seu trabalho visual e informe de *Documents* aquilo que a filosofia recusa, “o perigo da imagem”. Deveríamos elaborar essa frase no nosso sentido urbano: as imagens abertas aceitam aquilo que a teoria positivista do século XX recusa: as imperfeições, o não funcional, a falta de foco, legibilidade ou clareza imagética. Aceitar o perigo da imagem é, ao menos com a metáfora que o autor nos devolve, estar (ou entrar) na *goela das imagens*, como se a “imagem fosse

um lobo” (2015, p. 268), ou qualquer outra coisa capaz de devorar. Isso quer dizer que, o filósofo, ou o urbanista, ao invés de simplesmente ter um pensamento e ilustrá-lo com imagens, pode produzir imagens, encontrá-las, revirá-las, e com elas ter um pensamento.

Nesse sentido, o conhecimento batailliano buscava o “ponto de contato em que as imagens pudessem encontrar o rés das coisas, sua concretude, sua crueldade, seu valor de desmentido, sua eficaz verdade. (2015, p.268). Esse ponto de contato costuma ser difícil, ou até mesmo perigoso. As imagens, nesse sentido, são imagens difíceis, que doem [o pensamento], carregam contornos que ardem, se usássemos a figura poética da bola de fogo, ou então que nos envolvem na baba do lobo (ou nos seus dentes), ou até mesmo, no interior do seu próprio estômago, metaforicamente, é certo.

Parece-nos que não há como dizer de outra forma, do contato do pensamento com a imagem, ao seu “rés das coisas”, seu tocar no mais baixo, como algo que anseia por convocar (ou provocar) palavras. De novo, esse entendimento, nos coloca no teor das imagens dialéticas benjaminianas, para quem a língua é um modo constitutivo das imagens. O *sin-toma*, com sua força de abertura, consegue convocar palavras, procurá-las, ou, no mínimo, revirá-las.

Dito de outro modo, há nesse procedimento, uma vontade contrária a dado idealismo formal, de herança kantiana, que olhará para formas puras. Esse pensamento formal nos parece estar sempre do lado da academia e seus processos de projeto e leitura da realidade urbana. Eles visam, por uma pedagogia linear e apaziguante, suavizar a realidade (e até mesmo o aprendido) com tais formas confortáveis à representação. Por outro lado, a vontade de uma crise das formas se coloca como trabalho sintomal (2015, p.97). A *forma sintomal*, podemos enunciar desse modo, é aquela formação crítica, sempre singular e impura, confusa e insistente. O sintoma, frente ao apaziguamento sagrado do símbolo, irrompe, fere e corta, de modo a produzir estranhamentos e presenças informes, se colocássemos nos termos em que estamos discutindo anteriormente.

Tais formas, como modo de apresentação, só podem funcionar em montagem, em contrastes dilacerantes e justapostos. Há uma espécie de conhecimento muito específico posto em obra nesse trabalho de montagem, e isso nos parece fundamental. Manejar imagens conferiu uma experiência concreta para esse “conhecimento por contato”, não apenas entre objetos diferentes, mas entre “saberes heterogêneos” (2015, p.52). Para Didi-Huberman essa é uma formulação central no trabalho do informe, ou seja, aquilo que se mostra como relação visual (semelhança ou desproporção, ou ainda semelhança desproporcionada) perturba o próprio conhecimento, produzindo algo “inaudito” ou ainda “sem medida comum”, frequentemente absurdo e chocante.

Didi-Huberman situa essa noção também entre aquilo que ele nomeia de *estético* e *estésico*. Para o primeiro há o regime estável e tradicional do gosto, seu apaziguamento e figurabilidade ideais; para o segundo, há o “desejo, dor, repulsa” (2015, p.234), algo que é

próprio do sintoma e do informe, o que ambos colocariam no trabalho dialético das formas. Há nesses entendimentos uma tensão entre o simbólico, *partilhável* pela tradição, e o sintoma, que seria *intratável*. O sintoma é quando o desconhecido nos toca (2015, p.382), afirma o autor.

Lembramos de Roland Barthes, outro autor que nos chega com seu espectro sintomático, quem sabe até “amoroso” (1981), essa dimensão que nos faz sucumbir²⁰ diante do texto do outro. Ainda, em “O prazer do texto” ele nos diz que o intratável (talvez Barthes tenha outros sentidos em mente para o intratável no prazer do texto, mas nos colamos, de qualquer modo, pela palavra) não é outra coisa senão a deriva do leitor no texto do mundo. Ele perde-se, toda vez que a linguagem social lhe falta (BARTHES, 2015b). Esse *perder-se* parece estar próximo do sentido do sintoma. Sintoma-deriva, movimento que não se fecha. Como no momento em que a linguagem do social nos falta, e perdidos, nos colocamos à procura, de algo que parece estar sempre a escapar por entre os dedos. No mesmo texto Barthes lembra da “escrita neurótica”, a qual Bataille se ocupava como poucos, como o recurso necessário ao *impossível* da linguagem, contra sua saúde discursiva, pela possibilidade de seduzir e de construir a leitura e a própria escrita. De novo, parecemos estar na atitude de convocar palavras, em vontade de sintoma.

A palavra *impossível* também aparece no discurso de Didi-Huberman, no mesmo texto que vínhamos discutindo anteriormente, e ela se cola a possibilidade de ruptura com o irrepresentável. Podemos relacioná-la não apenas com os sintomas, o informe e as montagens de imagens, mas contra àquela atitude pedagógica apaziguante de leitura e representação da realidade urbana. O *impossível*, ou ainda, o irrepresentável, é capaz de existir, de vir à tona, “irromper na colisão de imagens” (2015, p.336). Apresentar o irrepresentável é a “voracidade” das imagens postas em jogo numa montagem. Uma montagem está sempre (ou no mínimo quase sempre) motivada por uma atitude sintomática, que deseja dar visibilidade a uma “síntese em chamas”. Vemos (ou aprendemos), pela dialética do pensamento e das imagens desses autores inquietantes, com determinada atenção (ou ainda, insistência e/ou repetitividade) a ver e rachar, palavras e ideias.

Para concluir, a montagem e o regime dialético, como forças produtoras do informe, encontram na seguinte fórmula uma suavidade de sentido (quase um axioma, como os de Francis Alÿs que lemos na dissertação de Germana Konrath): *tese – antítese – sintoma* (2015, p.322). Essa dialética sintomática, é conduzida por um gaio saber e uma consciência dilacerada, que rompe com o sentido tradicional (ou hegemônico da dialética hegeliana) e produzir com isso algum *gaio* movimento de intensidade com o inconsciente das imagens. Elas vêm à tona para colocar em jogo algum conhecimento e alteridade (não totalmente evidente), ou ainda, conscientemente negligenciável. Em suma, tal dialética, é, nas palavras

²⁰ “Me abismo, sucumbo” já se lia no anteprojeto desta pesquisa de mestrado, apesar de o mesmo ter tomado direções outras, esse traço sintomático parece persistir.

de Didi-Huberman (pela qual nos acercamos e sentimos contemplados) uma esquisitice filosófica — e será que poderíamos enunciar como uma esquisitice teórica e urbana, ou ainda, esquisitice indisciplinar, todavia, alegre e sintomática — *esquisitice*, que é, sobretudo, um regime de intensidade (2015, p.325) que exige um pensamento que se dá por imagens, [uma dialética das imagens]. Em suma, o sintoma provoca desmesuras. “Sofro de desmesuras” (e pensamos assim que estas não foram, de fato, mas poderiam ter sido as palavras de Barthes em “Fragmentos de um discurso amoroso”).

Didi-Huberman conclui o trabalho do informe em Bataille, nos termos de uma *contra história* (Bataille foi por muito tempo um incompreendido de sua época) “no forro oculto dos acontecimentos oficiais”. Sabemos que com ele está também Walter Benjamin e Aby Warburg. Sua condição “solitária e doentia” (2015, p. 402), é a *insistência* [“suplício da visão”] de produzir uma abertura que dê a vaziar o difícil de todo pensamento das imagens. Insistimos nas imagens, nos seus perigos, nas suas goelas. É a nossa esquisitice científica (e até filosófica, se vestíssemos essa ousadia). Continuamos com a noção de sobrevivências.

11. sobrevivências

Elaboramos mais um nó conceitual importante para o pensamento das imagens. A noção de sobrevivência [*nachleben*] é tomada a partir do trabalho do historiador da arte alemão Aby Warburg, o qual já nos referimos anteriormente. A ideia de *sobrevivência* tensiona alguns paradigmas das imagens da história da arte. Warburg com sua iconografia fantasmal, choca o “modelo ideal das renascenças” (os grandes ciclos de vida e morte, grandeza e decadência da cultura ocidental), suas “boas imitações e serenas belezas”. Com seu modelo fantasmal da história, todo recortado por obsessões, “sobrevivências”, fraturas e reaparições das formas, ele “monta” um saber histórico sobre as imagens da cultura rasgado por não-saberes, irreflexões, inconscientes de tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 25).

Em alguma medida, aquilo que diz sintoma, conforme elaboramos anteriormente, é o mesmo que diz a noção e o extenso trabalho das *sobrevivências* com Warburg. Ele foi um historiador que soube interrogar o inconsciente da história e das imagens, e assim a perturbou. Há nesse sentido um saber das imagens como potência de abertura,.

A palavra sobrevivência assume o sentido daquilo que *insiste*, que não cessa de se fazer presente, algo como o intempestivo do contemporâneo. Dito de um modo mais metafórico, são aquelas formas que sobrevivem de uma população de fantasmas, de traços difusos, mas presentes por toda parte. Esse é o problema fundamental da pesquisa de Warburg, *Nachleben der Antike* [Sobrevivência da Antiguidade], algo de que ele se ocupou durante sua vida como pensador das imagens e da cultura. As sobrevivências são a presença de formas que insistem nas imagens ao modo do sintoma, e implicam outra relação temporal.

Assim, elas desorganizam os quadros representativos, suas linearidades e objetividades simbólicas postas em “leitura” pelas ciências positivistas. As sobrevivências anacronizam a história, elas desorientam e abrem, tornando-a complexa.

Podemos lembrar a imagem da *ninfa*, esse tema fantasmal na pesquisa de Warburg. A *ninfa* é uma forma concreta de apresentação, que rompe o quadro representativo onde ela surge. Com seu movimento sensual, ou desesperador (por exemplo, há a ninfa que carrega um prato de frutas, mas também, há a ninfa que arranca os seus cabelos num gesto de lamentação) ela introduz na linearidade da leitura consensual do quadro o desejo, a dança, o grito. Ela desorganiza os quadros com sua forma espectral, de traços difusos, todavia, ali presente como uma forma concreta. Sintomaticamente, ela abre a leitura da imagem e sua possibilidade violenta de interpretação. Sobrevive, portanto.

Didi-Huberman elabora duas características fundamentais para a *nachleben* de Warburg: a memória inconsciente só se deixa apreender em momentos sintoma. Essa memória inconsciente só surge no sintoma num nó de anacronismos onde se entrelaçam temporalidades e inscrições heterogêneas. Voltemos ao exemplo da ninfa, a partir de um afresco do pintor renascentista Domenico Ghirlandaio, [“O nascimento de São João Batista”, 1486-1490, afresco na Basílica de Santa Maria Novella, cerca de 450cm]. Como forma de apresentação, ela é um momento sintoma que se deixa apreender na superfície representativa do quadro (Figura 12).

Entrelaça temporalidades heterogêneas, porque é uma sobrevivência pagã, no seio de uma quadro que nos apresenta uma cena cristã, o nascimento de João, primo de Jesus Cristo, que pregava aos judeus e se tornou símbolo do batismo na fé cristã. Nele estão representadas Isabel, sua mãe, suas visitas e criadas, no interior de uma residência palaciana do século XV, na cidade de Florença. Pintadas ao modo burguês dando a ver a simultaneidade dos rostos (se poderíamos dizer assim) da família proprietária da capela onde o afresco está pintado. A ninfa, entretanto, é apresentada (uma inscrição) em traços heterogêneos. Com seu vestido esvoaçante, sua coloração gris, seu cabelo solto como que soprando ao vento, e seu passo quase como dança, irrompe sintomaticamente no quadro uma sensualidade que está imediatamente confrontada com o apaziguamento expresso no restante da cena.

*

Isso tudo acontece, ao modo de uma sobrevivência. É anacrônico porque é *intensivo* e *complexo*. Faz romper vestígios arqueológicos confusos e lacunares, para dizer a que ponto o anacronismo do sintoma frustra os modelos positivos da causalidade e da historicidade, e assim, justamente, se compreende toda a dificuldade do projeto enfrentado por Warburg na sua “psicologia histórica da cultura”. Enquanto pesquisador e historiador, Warburg

contestava o movimento do seu tempo que postulava que a história da arte só tivesse a ver com formas puras. Para ele “as ‘puras formas’ não existem para quem faz da imagem uma questão *vital*.” Para ele as formas são impuras. Elas estão sempre emaranhadas na rede de tudo aquilo a que a filosofia acadêmica enquadra em caixas científicas: “as ‘matérias’, os ‘conteúdos’, os ‘sentidos’, as ‘expressões’, as ‘funções’ [...]” (2013b, p.355).

“A imagem faz mais do que nos estender a mão. Ela segura a nossa e depois nos puxa — aspira-nos, devora-nos — inteiros, no movimento ‘mágico’ e ‘misterioso’ da atração empática e da incorporação” (2013b, p.352). Foi assim que o historiador de Hamburgo fez em sua *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, que não se assemelhava de uma biblioteca padrão, assim como, com as pranchas do Mnemosyne Bilderatlas, que não se assemelhava de um atlas de história ou geografia padrão. (2013b, p. 276).

Essa é a ciência sem nome (e inquieta) de Warburg, onde [tenta-se] uma intensificação e trabalho. “Inquietação fundamental sobre os turbilhões do tempo.” Com certeza reside aí um gesto iminentemente político atravessado por um gesto estético. A sobrevivência da ninfa que desenha um caminho de desejo e perturbação no apaziguamento das imagens, nos é fundamental para a compreensão de um trabalho do sintoma para as imagens. Este, na medida do possível, estará inclinado para a leitura de imagens nas cidades, no contra sentido de uma imaginabilidade apaziguadora. Buscará gestos mais lacunares, intensivos e complexos para as imagens de cidade.

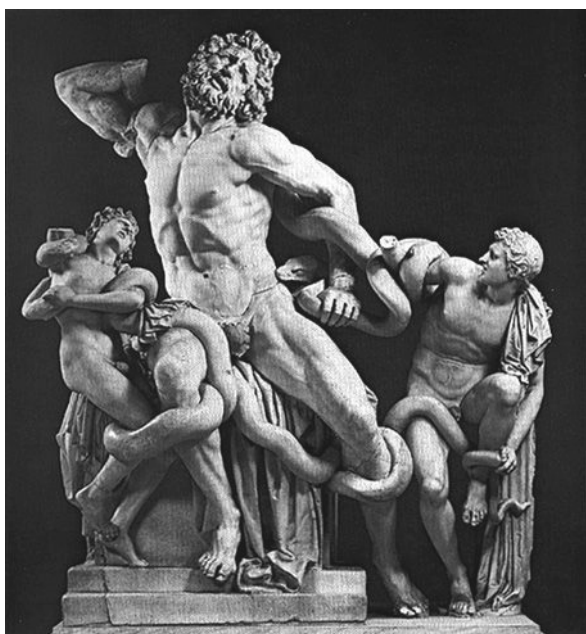


Fig. 13: “Laocoonte”. *Gruppo del Laocoonte*. Escultura em mármore, Anônimo romano, a partir de original grego do século III a. C., cerca de 50 d. C. Redescoberto em 1506. Roma, Museu do Vaticano.



Fig. 14: “Ritual”. Índio hopi durante o ritual da serpente. Fotografia, anônimo norte-americano. Oraibi, Arizona, 1924. Fonte: Warburg Institut, Londres.

12. montagem

Para pensar o atlas, a coleção, a biblioteca (Warburg e seu processo de trabalho) Didi-Huberman sublinha uma tensão entre a *autoridade* da classificação, que consiste em pôr juntas as coisas menos diferentes possíveis, sob um “princípio de razão totalitária”; e arbitrariedade do *bricabrac*, que consiste em juntas as coisas mais diferentes possíveis sob a não autoridade do arbítrio. Assim, essa outra forma de coleção e exibição, com Warburg, disposta a mostrar os fluxos em tensão nos mostra que: as diferenças desenham configurações e que as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência. Damos a essa forma o nome de *montagem*. (2013b, p. 399). A montagem “é um modo de expor visualmente as discontinuidades do tempo que atuam em todas as sequências da história.” (Ibid., p.400). Didi-Huberman separa essa noção (ao menos provisoriamente) da montagem do cinema, aquela que consiste em “continuidade temporal a partir de “planos” (os frames do vídeo) descontínuos, dispostos em sequência. O autor nos opõe conceitualmente a noção de montagem com Warburg e a noção de montagem com o cinema.

Segundo Didi-Huberman, entre 1905 e 1911, Warburg manipulava quadros comparativos duplos, e que logo eles se tornaram triplos. Percebe-se aí um espectro da obra de outro historiador da arte alemão, chamado Heinrich Wölfflin [1864 — 1945], que propunha um método dual de trabalho frente às imagens da arte. Entretanto, com Warburg, nos últimos anos, a forma da *montagem* apresenta um número tão profuso de imagens quanto o “amontoado de cobras vivas” das experiências warburguianas. Essas imagens estão apresentadas no espaço de pensamento (*Denkraum*) da prancha e do atlas. Espaço de desejo (*Wunschraum*) que guia e desorienta: “nenhuma imagem poderia mais ser compreendida sem a análise do contexto no qual se inscrevia e, ao mesmo tempo, o qual perturbava” (2013b, p.401). Jogo infindável de metamorfoses. Toda arte a partir daí seria compreendida como jogo da memória, “drama anímico” desde a esquizofrenia das lembranças conscientes e fantasmas inconscientes. Todo “fio histórico” se projetaria no clarão dos *foguetes da memória* (Ibid., p.401). O anacronismo fundamental de Mnemosyne se justifica em sua nomeação (a deusa de memória) para nos dizer: “a memória não se decifra no texto orientado das sucessões históricas, mas no quebra cabeça anacrônico — sarcófago com selo postal, ninfa antiga com golfista contemporânea — das sobrevivências da Antiguidade.” (Ibid., p.401).

A condição de montagem do atlas Mnemosyne propõe algo muito diferente de uma simples coletânea de imagens e lembranças, ilustrativas ou iconográficas, que contêm uma história. A montagem do atlas “é um dispositivo complexo” que busca abrir as “demarcações visuais de uma memória impensada da história”. Segundo Didi-Huberman, Warburg não cessou de nomear essa abertura de *Nachleben*, e, ainda, o conhecimento proposto por ele foi tão inovador que no campo das ciências humanas é muito difícil encontrar um algo equivalente. O “atlas” de Warburg foi uma *inelutável* *cisão* do ver e do dispor imagens.

É um objeto de vanguarda, pois, no tempo do “positivismo e da história triunfal”, propõe-se “atrever” num quebra-cabeça / jogo de tarô. Uma configuração sem limites, “assediada pelo tom negro das telas de fundo”, onde as diferenças são reabsorvidas numa experimentação sempre renovada: um conhecimento pela montagem, próximo de Benjamin, e de certa forma também de Bataille e Eisenstein. (2013b, p.407). Warburg anota em seus manuscritos [1890] que a sequência de imagens que se encadeiam umas nas outras levam ao que ele chama de: “perda da contemplação serena” (Ibid., p.407). Essa é *chave* do atlas em montagem. Também a buscamos nas imagens abertas de cidade.

Por fim, para concluir esse bloco Warburg, buscamos algum sentido para toda escrita que, insistentemente, temos realizado até aqui. O autor nos interroga (estamos operando uma leitura Didi-Huberman/Warburg), logo no final de seu extenso texto sobre a “Imagem sobrevivente”:

“Por que buscar incansavelmente esse elemento de não saber que combatemos? Por que, simplesmente, não nos contentarmos com o saber, como supostamente fazem todos os cientistas? Warburg extraiu a resposta de sua própria experiência psicanalítica em Kreuzlingen [ele esteve internado por alguns anos em uma clínica psiquiátrica na pequena cidade de Kreuzlingen na Suíça]: o não saber traz o mais crucial que há em nós — ou em nossa cultura —, bem como o mais “combatido”, mais recalcado, ou até mais foracluído. Donde o “bom Deus” seria apenas a emergência de todos os nossos demônios inconfessos num “detalhe” produtor desse saber paradoxal: saber tecido de não saber, incapaz de constituir seu objeto sem se implicar, sem se intrincar inteiramente nele.” (2013b, p. 414).

É isso uma montagem. Mostrar por montagem, esse método de conhecimento e procedimento formal que nasceu do mundo em guerras, em desordem, e que vemos em Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Bataille, Sergei Eisenstein e Bertolt Brecht. Método moderno por excelência, criação do século XX. Walter Benjamin o fez no campo filosófico. Bertold Brecht no palco e na sua literatura. Warburg com suas imagens e pranchas do *Mnemosyne*, Georges Bataille com seus experimentos na revista *Documents*, Sergei Eisenstein com o cinema.

A montagem é tomar posição com as imagens. Imagens múltiplas. Voltemos a Didi-Huberman, que coloca em questão a dialética com Hegel e seu sistema do saber por excelência (tese – antítese – síntese) como uma maneira de colocar a “verdade” em evidência. Tal dialética hegeliana está colocada em inevidência pelo trabalho das imagens envolvido

nas montagens. A verdade, se é que ela se “coloca” de fato, só estará na medida de sua fragilidade, de sua estranheza, de sua virtude política, de sua fantasmagoria anacrônica, assim enumerando as figuras com as quais pensamos junto. O artista da montagem, nos diz Didi-Huberman, se vale da dialética não no sentido de pôr uma verdade em fato nos argumentos, “dispor a verdade”, mas no sentido de uma fabricação de heterogeneidades de modo a dispor a “verdade” numa ordem que não precisamente à da razão (2017b, p. 87). As montagens são, portanto, relances de não-sínteses.

Escreveu Brecht, nas travas da sua sala: “A verdade é concreta”. Acrescentou Didi-Huberman: isto é, ela é singular, parcial, lacunar, passageira como uma estrela-cadente (2017b, p. 88). As imagens do “*Arbeitsjournal*” do Brecht: o Papa Pio XII, o Marechal Rommel e o ossuário nazista na Rússia; “o que é preciso ver, é como, no seio de tal dispersão, os gestos humanos se olham, se confrontam ou se respondem mutuamente” (2017b, p. 75). Didi-Huberman nos diz que se reduziu a poética de Brecht a uma “pura e simples” pedagogia, sem considerar que uma pedagogia, nunca diferente da poesia, nunca poderia ser “pura” ou “simples”.

Assim, a imagem consiste, mais do que uma definição, em um modo de pensar “por”, um programa e economia de pensamento que se denominou *montagem*. O modo de saber inaugurado por Warburg, (um saber-pensar com imagens) é eficaz para abrir o saber da história (“saber real”), conforme nos elaborou, com muita energia e rigor filosófico, Didi-Huberman em “A imagem sobrevivente” (2013b). Percorrer a leitura dessa obra, é simultaneamente percorrer as leituras e movimentos de Aby Warburg, esse “pai fantasmático” da história da arte. Sobretudo, de um tipo muito peculiar de saber que se coloca de modo sintomático, patético (ou patológico) ou ainda fantasmático e espectral, às hierarquias e estruturas funcionais hegemônicas da cultura ocidental.

Foi muito curioso perceber que Warburg, poucos anos antes de seu fecundo trabalho com o Mnemosyne (1924-29), esteve internado, de 1919 a 1923, numa instituição psiquiátrica na pequena cidade de Kreuzlingen, com sintomas de esquizofrenia. Warburg, em dado momento de sua crise mental, chegou a ter profusos diálogos com borboletas. Justamente elas, essas criaturas de beleza delicada, que revelam com seu bater de asas, instantes furtivos de mostração e ocultamento. Fatalmente, graças à experiência com Ludwig Binswanger, Warburg, depois da alta, pôde elaborar uma virada fundamental nas suas pesquisas, que o levou a finalizar o trabalho, diga-se revelador, do seu *Bilderatlas*.

Podemos perceber, que no limiar da sua experiência, de loucura e fragilidade, Warburg encontrou a potência da gaia ciência de montagem, no intervalo das imagens sintomáticas de nossas próprias culturas. Estamos, assim, mergulhados em imagens partidas pelo sintoma, que causa rupturas e erupções, no contra sentido do símbolo que lhes poderia conferir uma sabedoria apaziguante e uma conformidade discursiva. Nos diz Didi-Huberman, que o símbolo “une”, ao passo que o sintoma “divide” (DIDI-HUBERMAN, 2013b).

O sintoma é anacrônico. Para além da polaridade vida e morte, ele se mostra sempre fantasmático, porque surge, salta, explode. É anacrônico, porque vemos nas imagens da cultura, os tempos misturados e interpenetrados, como na luta fatal (Figura 13) entre Laocoonte, seus filhos e a serpente enviada pelos deuses, adormecidas no solo romano e trazidas à tona no Renascimento; e a repugnante serpente presa à boca do indígena do povo Hopi, no Novo México, durante o ancestral ritual da serpente Oraibi (Figura 14). As duas imagens estão trazidas à tona e confrontadas pela experiência rememorativa de Warburg, portanto, inelutavelmente interligadas no interior das razões sintomáticas da história da arte apresentadas por Mnemosyne.

Interessa-nos essa raiz anacrônica das imagens do mundo. Por um caminho de leitura totalmente oposto, sintomaticamente aproximado, Ailton Krenak, com sua sabedoria nos conta: “o presente é sempre ancestral” (2019). Relutamos, por vezes, ou ainda, com enorme lentidão, aprendemos a ouvir a sabedoria da terra, que nos conta com sua voz ancestral as palavras meditadas com os deuses ameríndios. Admitimos o silêncio, refletindo.

O DUPLO REGIME

Para continuar. Olhar as imagens de cidade como questão do visual, é o que buscamos. Nos deixaremos, portanto, habitar por essa rareza de definição do real, da cidade, e das suas experiências: coisas que acontecem, por aí, simplesmente, quando olhamos para fora da janela. Independente de nossa vontade. Independente das elaborações (e celebrações) técnicas que poderíamos por sorte (ou juízo) encontrar em alguma biblioteca, base de indexação, ateliê de urbanismo. Olhemos para imagens de cidade como problema do visual. Isso é o que poderíamos destacar de fundamental nessa elaboração acerca da visualidade das imagens. Faremos isso aplicando uma certa afinidade entre (no limiar) a razão e a poesia (do olhar e do escrever) do real de uma cidade. Onde a palavra cairá? Balbuciamos. Olhemos para o seu inesgotável. No interior turbulento do tempo que nos engole, toquemos na língua das imagens.

Agarremo-nos a isso, portanto, para seguir adiante, e pensar em algo que, ao entrar em contato com essa realidade, nos leve a dizer: imagens. Imagens de cidade, para fora dos seus clichês e caixa representativas. É esse programa que devemos seguir. Tentaremos.

Há, portanto, no duplo regime, uma tensão entre dois olhares: crença e tautologia. Diríamos ainda, olhar funcional, para este último, olhar que tudo vê, pura e simplesmente na ausência de qualquer “jogo de significação”. Ao primeiro, a atitude da crença, diríamos de seu saber consolador que busca no preenchimento da perda (e conseqüentemente no “recalque” do medo gerado frente à inquietude das imagens) uma posição apaziguante e transcendental do sentido. Vemos nesses dois modos, portanto, uma relação com nosso pensamento acerca das imagens de cidade. De um lado as imagens funcionais, guiadas por um olhar funcional, resolutivo, olhar com foco; de outro as imagens sintéticas e apaziguantes do sentido, diríamos por ora, guiadas por um olhar clichê, idealista. Nos instalemos no limiar. A pura ferida visual se apresenta, para além de qualquer princípio de superfície ou simples oposição, como uma chama. Uma realidade “chamuscada” pela imagem.

Esse circuito do pensamento nos dá a pensar sobre as cidades e suas imagens. Sobre tudo, dá a pensar acerca da tarefa que nos está colocada enquanto “planejadores”, ou “urbanistas”, de vê-las, e ainda, em última instância, projetá-las. O exercício de olhar para tais imagens de cidade está colocado no limiar da historiografia e do projeto. Entende-se

com isso que ambas as práticas estão alimentadas pelo visual, nessa tensão tautologia e mistério. Tal questão pode estar “radicalmente” colocada nos termos do “véu de tecido”, sentido sedutor que elaboraram os dois pensadores Didi-Huberman-Benjamin. Sentido que orienta o “problema” do ver para além do princípio da superfície. Véu de tecido que tre-mula e incendeia (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208), e sobretudo, “inelutavelmente” dá a ver as profundidades e brechas, as esquinas e os buracos, o indesejável e o surpreendente de cada caminho cotidiano, e ainda, da ineficiência do binarismo entre esses dois termos, que talvez alonguemos entre projeto e história. Diríamos, para além do “problema”, que os positivismos sensivelmente operam, de modo hegemônico.

Praças, ruas, avenidas, limites, bordas, só nos são evidentes no transbordamento tremulante de suas superfícies. Essa é a posição “radical”, para além de qualquer mapa ou esquema representativo, que construímos ao obsidiar as imagens de cidade. *Radical*, essa palavra estimulante, porque como lembra Didi-Huberman, longe do seu sentido consensual, é aquilo que se enrosca entre a terra e o ar confusamente, como as raízes brasileiras vistas e anotadas pelo autor em seu programa literário-filosófico “*Aperçues*” (2018)²¹ o que nos chega também pelo Benjamin do *Trauerspiel*. Radical porque se emaranham umas às outras, num movimento “rizomático”, mas também perturbador, também encantador, que inunda o olhar de indefinição e névoa para além de qualquer “superfície” apaziguada. Ainda, por afinidade de pensamento, lembramos Tânia Galli [em “O destino não pode esperar: apontamentos sobre a inelutável improrrogabilidade”], numa imagem que nos faz lembrar algo capaz de “girar a rosca que perfura as imagens do nosso pensamento” (FONSECA, 2017, p. 7). Imagens roscas que nos provocam espaçamentos necessários. Se enraízam e se transbordam, ou ainda, perfuram. Entre a superfície terrosa do chão e a atmosfera aerada que as circundam, nunca sabemos bem ao certo os limites dos seus contornos.

A noção de imagens dialéticas entra em cena para pensarmos o que uma cidade contemporânea apresenta na sua realidade cotidiana. Isso é justamente, talvez, aquilo que confira maior estranhamento ao nosso estudo. Esse talvez seja o dilema imprudente de nosso programa. As imagens podem ser não exclusivamente visuais, gráficas, pictóricas, fotográficas, mas também, as imagens podem ser escritas, poeticamente escritas. Trabalhadas na língua para que rompam com o silêncio da imagem sedutora, sintética, total e positivista. As imagens entram em cena para mostrarem, à contrapelo da linearidade positivista dos fatos urbanos e suas teorias, sua vontade de sintoma. O sintoma, antes de ser um problema, é um caminho de intensidades. Ainda, um convite à atenção pesquisadora.

²¹ Nos valem de uma tradução disponível pela editora n-1, de um dos fragmentos da obra *Aperçues* (Paris: Minuit, 2018) intitulado *Radical, radicular* que foi publicada na série *Pandemia Crítica* (n. 136) como um ensaio visual. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges; BENEVIDES, Frederico. *Radical, radicular/ revolver as imagens, pôr a terra em transe*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: N-1 edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/131>.

Seguimos com esse paradigma, se é que as poderíamos chamar assim, de *imagens concretas*. As imagens dialéticas são imagens concretas. Imagens que se afastam de qualquer sentido metafísico; imagens relâmpago, em vias de desaparecer, difíceis de tocar; mas não menos real que o complexo da cidade nos devolve em concretude desde seu véu de intensidades. Seguimos também lembrando das três noções elaboradas por Benjamin e que nos são preciosas para o nosso pensamento (ou para a geometria das imagens dialéticas): aura, origem e constelação.

Em suma, a aura, é aquela potência de reconhecer, ou se atentar, para os momentos em que a imagem nos devolve o seu olhar. Reconstruir isso com palavras, e com imagens, seria a tarefa da intensificação entre o problema urbano que apresentamos e sua teoria. Lembremos, ainda, como fantasma, Barthes: “o desejo busca palavras” (2013, p. 33). Inclusive por imagens. Algo que nos é fundamental. Pode a cidade para a qual olhamos nos levantar os olhos? Acreditamos que isso seja possível, em termos próximos ao que Benjamin colocara. Talvez não em todo momento, ou com qualquer imagem. Contudo, sim, é possível. Buscaremos por nos atentar a esses momentos.

No contemporâneo, imagens originais são aquelas imagens que devido a sua formação crítica (como um turbilhão na água que joga para fora de seu próprio movimento um amontoado de resíduos e pequenas partículas) nos forçam uma parada, um olhar em giro. Uma parada capaz de encontrar um pequeno instante, uma pequena fissura, mesmo em meio à energia do turbilhão. Elas nos fazem atentar, e reorganizar a discursividade, o argumento, a ideia, o traço, ou até mesmo a lente fotográfica. Essa origem não se liga à origem cronológica, o ponto inicial. Ela é uma origem anacrônica, pode se dar a qualquer instante, e muito logo desaparecer. Essa é nossa fantasia de pesquisa, nossa *idiorritmia*.

Deixemos, provisoriamente, nossa fantasia de pesquisa (não é possível deixá-la univocamente), e voltemos à intensidade contemporânea e original das imagens dialéticas. Aí reside, novamente, o nosso turbilhão do pensamento. A eficácia de escrever as imagens da realidade (a imagem dialética é um paradigma inteiramente histórico), a capacidade e potência de dizê-las pela língua, como nos formulou Benjamin e como o viu na obra do poeta francês Charles Baudelaire, é o que nos permite constituí-las. O trabalho de Baudelaire para Benjamin (2019, p. 153) era um fecundo “depositório de imagens dialéticas”.

Assim, onde ver o redemoinho das imagens dialéticas, além da poesia de Baudelaire, ou ainda, trazemos aqui nossa fantasia, além das imagens do artista belga-mexicano Francis Alÿs, e suas imagens “bola de fogo” [*Paradox of praxis 5*] queimando, aos chutes, pelas ruas da Cidade do México, ou, sintomaticamente, as quase ilustrativas, imagens dos furacões, os desenhos, fragmentos, que vemos em “*En una situación dada*”: “no ir e vir não buscamos miragens; há um fazer entre imagens; [...] nada se ensaia, procura-se a falha.” (ALÿS, 2010), ou, ainda no belíssimo trabalho de Konrath (2017) elaborados junto ao problema urbano, o direito à cidade e a filosofia contemporânea.

A ideia de constelação é muito pertinente, e sobretudo, uma imagem singular para o desenho das relações possíveis de construção de imagens no contemporâneo das cidades. Tal noção já foi recuperada por Rita Velloso (2018, p. 100–121), num trabalho fundamental para nossa leitura do difícil texto do Benjamin filósofo das ideias, tão marcadamente exposto no texto da “Origem do drama trágico alemão”. Sobretudo, há um teor nessa noção que parece nos ligar à incandescência das imagens, seus relâmpagos passageiros, “trovão que segue ressoando por muito tempo”, como enunciou o próprio Benjamin no texto das Passagens, e sobre o que nos aproximamos na tentativa de elaborá-las como imagens dialéticas, concretas, letra e imagem, no desenho de constelações.

Queremos, do mesmo modo, pensar nesses termos a ideia de imagem da cidade e a descontinuidade dos seus fenômenos, ou a possibilidade da descontinuidade dos seus fenômenos. Algo que, entretanto, a objetividade científica da teoria urbana busca organizar nos termos das verdades belas e coerentes, e sobretudo, homogêneas. Na construção imagética da constelação de imagens urbanas. Se falássemos nos termos de um mosaico, nos atentaríamos não ao todo, mas no seu aspecto singular, na pasta que fixa o ladrilho ao chão, a deformidade da sua cerâmica, a irregularidade das suas dimensões. Essas constituições singulares, em algum momento, nos ajudam a construir o todo, mas um todo tomado na medida de seus extremos como algo inconstante. Uma constelação. De traços concretos, entretanto fugidios e frágeis, em suma, incandescentes.

A experiência dilacerante do informe, ou a ferida visual, nos oferece, portanto, a “tarefa das imagens”. Isso, sem dúvida, nos parece fundamental. A noção que temos trabalhado na dissertação, de que as imagens possam se colocar como um trabalho, um *pensar por e com* a cidade contemporânea, se revela como uma tarefa. Sempre além das imagens refêns do mercado ou dos circuitos do consumo, ou ainda, dos saberes e significados funcionais e apaziguantes.

Há, nesse sentido, como nos lembra Reyes, um movimento de apagamento do conflito a favor de uma certa estabilidade do sistema urbano. Tal ideia de “estabilidade” se apresenta sempre acomodada por valores do capital em detrimento da lógica social da vida cotidiana. (REYES, 2021). Problematizar o sistema urbano dominante, a lógica produtiva do espaço, sobretudo no interior da disciplina, quer dizer instalar um pensamento alinhado ao pensar fazer, em contraste com o saber fazer, que reproduz a lógica do mercado, competitiva, produtiva, e de excelência a todo custo. Em contraste a isso, trabalhamos nossa fantasia de pesquisa, nossa tarefa de imagens urbanas.

A semelhança em prova, ou o *informe* é o que colocamos em obra na imaginabilidade da teoria urbana de Lynch. Tal tarefa deve passar por uma desmontagem teórica, uma crítica, que sobretudo é textual, e por um trabalho visual, pela montagem. Como já afirmamos anteriormente, a discussão que nos cabe, parece estar próxima daqueles momentos em que a cidade nos devolve um olhar triste e desolador, ou ainda, quando através de semelhanças

perturbadoras percebemos algum contágio informe. Na cidade que nos cerca, elaboramos um trabalho de abertura e laceração, daquilo que possa vir a ser uma experiência visual urbana.

Interessa-nos, do mesmo modo, fazer caber no pensamento a imagem das razões gráficas embriagas, que não dão conta de uma apresentação das imagens urbanas. Essa imagem parece servir de maneira muito evidente ao nosso estudo. Podemos recuperá-la, do mesmo modo, para concluir, com aquele traço teórico do incognoscível. Tais formulações nos parecem certas em uma leitura do informe como modo de contrapor a legibilidade cognoscível proposta por Kevin Lynch. Como chegar em escolhas figurais, imagens de cidade, capazes de romper com as evidências, juízos estéticos e entendimentos iconográficos da imaginabilidade urbana, provocar certa alteração, nos parece a questão que não se fecha. A leitura de “A semelhança informe” é um campo minado e rico de toda preciosidade teórica acerca da noção de *informe*, capaz de nos oferecer subsídios e fios conceituais para operar a quebra da imaginabilidade lynchiana. Em outras palavras, como o próprio *processo* em que a forma se abre, assim como as suas razões, o informe se apresenta como um operador importante para as imagens abertas de cidade.

Esse trabalho informe, com as imagens urbanas, também já se encontra posto por outros pesquisadores dos quais nos acercamos. É o que nos diz Dilton Lopes, em seu roteiro de leitura, “imagens-moventes [que] passam sorrateiramente à nossa frente sem deixar muitas certezas” (2017, p. 34). Tais imagens são aquelas capazes de produzir “profanação e crítica aos processos hegemônicos” (Ibid., p. 44) os quais não cessam de construir e reproduzir uma visão totalitária, linear e frequentemente excludente, da realidade urbana, sua história e seus procedimentos operativos, de projeto inclusive. Imagens com os olhos míssis, lembrando o verso de Wally Salomão *ler com olho-míssil*, um olhar capaz de estilhaçar as certezas que “ainda se mostram definidoras das normatividades em práticas e modos de fazer percebidos em nossos dias presentes” (Ibid., p.94-95).

Em suma, recuperando outra noção fundamental, voltemo-nos novamente ao sintoma. Como vimos, ele nos orienta a pensar aquela medida insensata das formas votadas ao informe que conduzem, ou poderíamos dizer, insistem, ao mal-estar da representação. Os contatos dilacerantes e suas alterações excluem as sínteses, ou as coloca em chamas, num movimento vivo e laborioso. Perturbar com a dialética das formas, dos contatos que dilaceram e que, de imagem em imagem, rasuram a palavra representação e suas medidas sensatas de realidade objetivada e racionalizada. Sintoma é igual à potência de rasgadura. Rasgar a imagem para além dos seus signos visíveis e evidentes. O sintoma é nesse sentido crítico e não clínico.

Situaremos o discurso de Kevin Lynch em relação a essa medida insensata da realidade colocada pelo sintoma. A imaginabilidade e suas medidas comuns, sua vontade de consciência e totalidade, podem estar atacadas pela vontade de sintoma. A desmedida do informe,

teoricamente ao menos, ataca a rigidez geométrica dos esquemas gráficos da imaginabilidade. Lynch está para a representação, ao passo que as imagens abertas (rasgadas) têm a vontade sintomática de se colocarem no limiar das apresentações informes. Esse é o difícil do pensamento das imagens urbanas, abertas e contemporâneas, sem dúvidas, e ainda, sem nenhuma certeza racional ou positivista evidente.

É isso também o que nos diz Junia Mortimer em sua posição crítica acerca da fotografia pensada junto da arquitetura e do espaço urbano. Essa *pulsão espacial* (2015) que vemos na fotografia (ou buscamos por ver). Sobretudo na construção de suas imagens como um lugar especial de resistência frente a diminuição da experiência propiciada pelo espetáculo contemporâneo, “o achatamento do espaço” do consumo, do mercado, das razões gráficas. Precisamos estar sempre atentos aos achatamentos que dissimulam e encobrem o menor com suas luzes ofuscantes. Àqueles que nunca pisaram o espaço expositivo do alto circuito mundial da arte e da arquitetura, mas que carregam uma espécie de sobrevivência silenciosa [a dos que nasceram na terra dos horizontes perdidos] e que aprenderam a olhar desconfiados (ou até encantados) aos achatamentos dissimulantes.

Olhar para as sobrevivências das imagens, com certeza reside aí um gesto iminente-político atravessado por um gesto estético. A sobrevivência da ninfa que desenha um caminho de desejo e perturbação no apaziguamento das imagens, nos é fundamental para a compreensão de um trabalho sintomal das imagens, o qual, orientado para a leitura de imagens nas cidades no contra sentido de uma imaginabilidade apaziguadora, busca por traçar gestos mais lacunares, intensivos e complexos para as imagens de cidade.

Paola Jacques nos diz que as sobrevivências (*nachleben*) seriam como tempos que sobrevivem, mesmo que por lampejos mnemônicos. Como num sonho, elas acontecem por montagens. É como uma construção imagética, que acontece através de “nexos inesperados, não lineares, de forma anacrônica e fragmentária.” (JACQUES, 2015, p. 67) Nesse sentido a ideia de *nachleben* desestabiliza a linearidade cronológica da história, o curso tranquilo do tempo (o tempo burguês, por ex.) Ao sobrepor no presente “restos” de um passado mal elaborado, se produz uma relação de anacronismo. A realidade se apresenta influenciada por aquilo que já passou, e que de alguma forma persiste. Isso acaba por determinar o presente, desestabilizado, ou ainda o futuro, determinando o desenho de possibilidades porvir.

Outro caráter fundamental para uma compreensão da imagem é pensar as imagens pela potência que há (ou pode haver) no intervalo *entre* imagens. Assim uma imagem nunca está sozinha, e nunca se debruça exclusivamente sobre si mesma. Essa foi a ideia buscada pelo incansável trabalho de Aby Warburg com seu *Atlas*. Nos lembra Jacques que “o foco para Warburg estaria menos em cada imagem e mais no próprio intervalo entre elas, no vazio entre as imagens, nas suas possíveis relações” (JACQUES, 2015, p. 67). Relações que de forma por vezes pouco evidentes, não estariam dadas a *priori*. Essa noção é capital, pois se estava revisando os limites do “foco” no estatuto das imagens e das fotografias e

sobremaneira da própria arte e ciências. Ao se produzir uma “renúncia do fixar” (2015, p. 69) onde em cada processo de montagem e remontagem das diferentes pranchas com suas constelações de imagens estava em jogo um delicado processo de inesgotável abertura a realidades ainda não dadas por cada combinação se pretendia construir uma nova “forma de pensar” (2015, p. 69–70). Assim também trabalhava Benjamin.

Para Didi-Huberman foi Freud, com o trabalho do sonho e do sintoma, quem rompeu com a caixa da representação, e assim tornou a noção de imagem rasgada, aberta, ferida. Sobretudo, simultaneamente a esse trabalho, o historiador da arte alemão Aby Warburg fazia o mesmo movimento, em termos parecidos, mas não homônimos, com sua noção de *nachleben*, as sobrevivências anacrônicas das imagens da cultura, que têm no Atlas Mnemosynne sua poderosa apresentação. O sintoma é uma co-presença, apresentada por uma insistência, de temporalidades distintas e anacrônicas, que perturbam as organizações lógicas, lineares, causais, legíveis, das imagens. Saber e não-saber caminham juntos nessa co-presença que insiste. O sintoma surge como um acidente, ele irrompe. Ainda, ele pode ser trabalhado, constituído em sua descrição, um trabalho fragmentário, inquietante e aberto. Aberto porque não se finda.

Busca-se trabalhar o sintoma pela língua, como disse Walter Benjamin acerca das imagens dialéticas. Assim busca-se, por vezes, descrevê-lo, ao invés de esquematizá-lo numa sentença gráfica, ou numa fotografia bem focada. Cria-se com isso imagens de cidade outras. É a própria lógica social da vida cotidiana, da experiência sensível (sempre muitas) tecidas no seio da qual elas são produzidas (REYES, 2021) que impõem seu “ruído”, sua singularidade discursiva, e dão o sentido estético e político que nossa discussão evidencia.

Nos parece ainda interessante explorar o caráter de simultaneidade com que se produzia esse pensamento, naquele momento, o século XX pulsando em sua temporalidade. Havia uma simultaneidade temporal e possivelmente espacial entre esses autores, que de qualquer modo diz muito inclusive sobre o próprio método e sobre a própria teoria, sobrepostos. Uma espécie de *viver junto* explorada, como vimos, por Roland Barthes, entretanto em meio a intervalos. As imagens do *Atlas* sobrevivem, ou ainda vivem-juntas entre si. Warburg e Benjamin viviam juntos, de algum modo, um com o outro, temporalmente. Vive-se junto, em sintonia e tensão, entre muitos modos de vida, instantes, brevidades, passagens. Concluindo novamente com Paola Jacques, pensar a ideia de montagem tanto com Warburg ou Benjamin “não parte de ideias já dadas, de nexos prontos, ao contrário, busca encontrar possíveis nexos ainda não conhecidos durante a própria prática (exercício ou jogo)”. (JACQUES, 2015, p. 77) possível de ser experimentada na vida cotidiana das cidades.

Também o trabalho de Lopes (2017) nos escreve a possibilidade de ver na *poesia*, com a bela imagem de Benjamin: “chave sem fechadura evidente” [tomada do trabalho sobre Baudelaire] a matéria imagética para se pensar o urbano (nos caminhos da historiografia

e das narrativas históricas) e sobretudo, como é o nosso caso, nos caminhos tortuosos do próprio projeto, das práticas de ateliê e modelos teóricos. A potência epistemológica da *montagem*, esse movimento do pensamento (com e acerca das imagens), inunda nossa perspectiva com as *heterocronias urbanas*, essa noção que o autor recupera para dizer de imagens narrativas de tempos distintos a partir de experiências urbanas que coexistem e se tensionam sobre as mesas de montagem (Ibid., p.69).

Por fim, para de fato finalizar esse capítulo que dedicamos ao estatuto das imagens no contemporâneo, destacamos alguns traços decisivos para a conclusão desse recorrido acerca da noção das imagens. Concluímos nesse momento que, para dizer imagens no contemporâneo, e na potência intempestiva do estético e político, estamos inelutavelmente colados a três categorias críticas decisivas: [a] o *sintoma*; queremos dizer com isso a potência que irrompe, anacrônica e sobrevivente, a ferida que se abre, o não saber; [b] o *informe*; queremos dizer, a processualidade, os contrastes dilacerantes, a embriaguez das formas, aquele tocar no mais baixo, aquela alteração no mundo das formas estáveis e seguras; e finalmente [c] a *montagem*, ou a apresentação do real numa palavra que não se fecha, ensaiada entre o redemoinho da origem, da tensão, continuamente excitada, entre as atitudes ora mais comprometidas, ora mais desinteressadas, dos desenhos que não se fecham, dos olhares que retornam das coisas, das constelações. Essas “palavras mágicas”, (balbuciamos assim com essas categorias críticas) nos orientam a tensionar as “palavras totais” de Lynch (legibilidade, estrutura, identidade), expostas com brevidade na apresentação da pesquisa. Elas serão desenvolvidas com mais atenção no capítulo seguinte.

A noção aqui nomeada como “duplo regime”, é algo que surge da leitura de Didi-Huberman, entretanto, não é um conceito suficientemente decisivo na teoria e escritos do autor francês. Ele é sobretudo um esforço, assim nomeado, de uma constelação de outras noções, que se configuram (ou tomam forma) em nosso roteiro de leitura. Didi-Huberman, apesar de empregá-lo de modo bastante consistente, não resume sua noção contemporânea das imagens no termo “duplo regime”, evidentemente também não nos coube essa tarefa. O duplo regime foi apenas uma palavra necessária, um traço, para orientarmos nosso pensamento. Espera-se com isso, recuperar subsídios para o último momento de escrita do trabalho, nossos “abalos”.

Pensamos que, fundamentalmente, qualquer uma dessas categorias críticas que nos orientam olhar as imagens, são *relâmpagos dialéticos*, incendiados da concretude real de uma cidade. Nisso estamos distantes do trabalho de Lynch. Não se parte de uma imagem coletiva (ou totalizadora), homogênea, mas se parte justamente do que é singular e excepcional para se tentar desenhar uma imagem mais ilegível, e quem sabe também, mais democrática, esteticamente política.

Fig. 15: “relâmpagos, refugiados iraquianos e afegãos, na França, na tentativa de cruzar a fronteira com a Inglaterra”. *Border*. Captura de tela. Vídeo, 27min, Laura Waddington. França-Reino Unido, 2004.



Fig. 16: “cotidiano da cidade se torna pequenos pontos de luz”. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2019.

**SOBRÉ^{2.}
A
IMAGINABILIDADE
DA
CIDADE**

**A
QUALIDADE VISUAL
URBANA
SEGUNDO
LYNCH**

Neste capítulo abordaremos uma descrição das noções e conceitos elaborados por Kevin Lynch ao longo de sua obra. Destaca-se, sobretudo, dois momentos teóricos. O primeiro com a publicação de “A imagem da cidade” em 1960; e o segundo com a publicação de “A boa forma da cidade” em 1981, os dois textos traduzidos e publicados em português. Propõe-se um recorrido linear na leitura de Lynch, de modo bem descritivo, assim como uma breve genealogia da vida do autor e de suas principais motivações teóricas, diríamos, sintomáticas. Desse modo, espera-se esclarecer e atentar para o entendimento teórico proposto no curso de cerca de 20 anos de sua carreira acadêmica, se aprofundando em noções como *imaginabilidade* e *sentido* construídas no interior de sua teoria urbana.

BREVE NOTA BIOGRÁFICA

Kevin Andrew Lynch, nasceu na cidade de Chicago, estado de Illinois, em 1918. Lynch teve uma formação bastante ampla em termos disciplinares e de experiências didáticas. Ingressou na Universidade de Yale, no curso de arquitetura, em 1935, logo após ter concluído o ensino secundário. Desiste do curso, frustrado com o conservadorismo pedagógico. Frequenta as aulas de Frank Loyd Wright (1857 — 1959), no ateliê Taliesin, em 1937. Lynch também desiste das aulas de Wright. Decide cursar engenharia no Instituto Politécnico de Rensselaer, na cidade de Troy, estado de Nova York, em 1939. Em seguida desiste novamente do curso. Retorna para Chicago, onde trabalha com o arquiteto Paul Schweikher (1903 — 1997) em seu escritório. Nesse período, em 1941, Lynch se casa com Anne Borders, uma ex-colega da época da escola secundária. Logo após o casamento ele integra o Corpo de Engenheiros do Exército dos EUA, tendo servido durante a II Guerra nas Filipinas e no Japão, durante o ano de 1944. Com o fim da Guerra, Lynch retorna aos EUA e conclui seus estudos definitos, dessa vez no MIT, em Cambridge, estado do Massachusetts, obtendo o bacharelado em estudos urbanos (*Bachelor in Science of Urban Studies*²²) em 1947 (LYNCH; BANERJEE; SOUTHWORTH, 1990).

A formação em “*Urban Studies*” pode ser lida como um campo disciplinar nomeado no Brasil de modo mais recorrente como “Planejamento Urbano”. Podem ser verificadas outras nomeações para a formação de Lynch, em inglês, tais como “*site planing*”, “*city*” ou “*town planing*”, e ainda, “*city design*” ou “*urban design*”. Em francês, é comum a nomeação profissional de *urbaniste*.

Por curiosidade, no Brasil, desde o decreto do Conselho Federal de Educação n.º 714 de 1990, a habilitação profissional de “Arquiteto e Urbanista” é averbada em todos os diplomas, inclusive aos que foram emitidos anteriores a esta data, nomeados exclusivamente como “Arquitetos” ora “Urbanistas”. A titulação de urbanista era obtida mediante formação superior específica (houve diferentes cursos superiores de urbanismo no Brasil até a reforma universitária de 1968 efetuada durante a ditadura militar brasileira) ou então, através de especialização *lato-sensu*. Dessa forma há uma deliberação institucional que congrega as competências técnicas que concernem ao planejamento urbano e regional (e suas diferentes nomeações) no exercício profissional do Arquiteto e Urbanista, regido por conselho próprio, o CAU, desde 2010, com a Lei Federal N.º 12.378, que regulamenta tal exercício e suas competências no Brasil.

²² Sobre a visão geral dos cursos e suas nomeações técnicas correntes ver a página da Escola de Arquitetura e Planejamento do MIT (SA+P). Disponível em: <<https://sap.mit.edu/school/overview>>. Acesso em: 17 de setembro de 2021.

Voltemos a Lynch. Logo após a sua formação, em 1948, ele é convidado a integrar o corpo docente do MIT, onde leciona. Em 1949 torna-se professor assistente, em 1955 professor associado, e em 1966 torna-se professor titular (*full professor*). Em 1954, após ter recebido apoio da Fundação Ford para estudar sobre a forma urbana de cidades italianas, Lynch, com seu colega György Keppes (1906 — 2001), um emigrado húngaro, artista, formado pela Bauhaus, e professor, que integrava programas de estudo sobre *design* visual no MIT, recebem um financiamento de pesquisa da Fundação Rockefeller, de Nova York. A pesquisa de Lynch e Keppes, a partir de 1954 até 1959, culmina com a publicação de “A imagem da cidade”, em 1960. (LYNCH; BANERJEE; SOUTHWORTH, 1990).

A primeira edição da obra já foi em capadura e sobrecapa, pela MIT Press, uma editora bastante consagrada nos EUA e no Reino Unido no campo da arquitetura e do planejamento urbano. Além da carreira acadêmica, Lynch fundou um escritório de planejamento urbano, em sociedade com seu amigo e colega Stephan Carr, em 1977, chamado Carr, Lynch Associates. O escritório está em funcionamento até os dias de hoje, tendo mudado de nome para Carr, Lynch & Sandell, Inc.²³

Lynch viveu até 1984²⁴, quando, vítima de um ataque cardíaco, falece prematuramente, aos 66 anos, em sua casa de praia, em Aquinnah, Massachusetts, costa leste dos EUA. Kevin e Anna estiveram casados até sua morte, e tiveram 4 filhos. Anne faleceu em 2011. O Departamento de Estudos Urbanos e Planejamento (DUSP – MIT) implementou uma premiação honorífica, intitulada “Kevin Lynch Award”²⁵, desde 1988, dedicada a indivíduos e grupos que trabalhem pelo desenvolvimento da pesquisa urbana nos EUA.

Todavia, parece-nos sintomático que Lynch tenha subjetivado seu corpo num sentido bastante tecnicista e funcional. Vemos as imagens do ateliê do arquiteto Paul Schweikher, com suas mesas de desenho, régua e uma ordenação espacial muito forte, assim como o ambiente de aula em torno de Frank Lloyd Wright, uma cena muito familiar aos processos de ensino da disciplina (Figuras 17 e 20). Ainda, lembremos que Lynch prestou serviço militar, tendo inclusive participado durante a II Guerra Mundial. Tais fatores, parece-nos, são decisivos em um enquadramento de características mais cartesianas e funcionalistas nas motivações do autor ao longo de sua obra. Destaca-se também a influência do pensamento de György Kepes, sobretudo ao de uma visão mais semiótica e estruturalista, modernista, contudo, em seu modo de trabalho e compreensão das imagens (Figura 19).

²³ Conforme informações sobre o histórico do escritório, disponíveis em sua página da web. Disponível em: <<https://www.carrlynchsandell.com/firm-history>>. Acesso em: 17 de setembro de 2021.

²⁴ Ver reprodução da notícia da morte de Lynch, publicada no Jornal The New York Times, “Kevin A. Lynch, 66, pioneer urban theorist” de 3 de maio de 1984. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1984/05/03/obituaries/kevin-a-lynch-66-pioneer-urban-theorist.html>>. Acesso em: 17 de setembro de 2021.

²⁵ Ver mais sobre o *Kevin Lynch Award* na página web do Programa *City Design + Development*. Disponível em: <<https://dusp.mit.edu/cdd/project/kevin-lynch-award-0>>. Acesso em: 17 de setembro de 2021.

Fig. 17: "mesa de desenho". Paul Schweikher's studio drafting room. Fotografia, autoria e data não especificadas. Chicago.

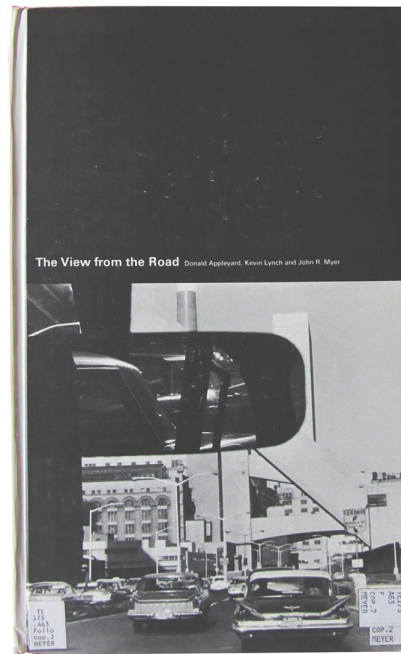


Fig. 18: "View from the road". View from the road. Capa, Lynch; Appleyard; Myer. Cambridge, The MIT Press, 1965.

Fig. 19: "Language of vision". Language of vision. Sobre capa com desenho, Gyorgy Kepes. Chicago, Theobald, 1965.



Fig. 20: "Lynch e o ateliê Taliesin, sentado do lado direito de Frank Lloyd Wright". Frank Lloyd Wright e Kevin Lynch, no ateliê Taliesin. Fotografia, de Hedrich-Blessing. Taliesin House, Spring Green, Wisconsin, EUA, cerca de 1937.

Principais obras

Lynch teve uma trajetória acadêmica bastante produtiva. Apresenta-se um sumário dos principais artigos e livros publicados pelo autor, baseando-se na nota biográfica e intelectual, organizada postumamente por dois ex-alunos de Lynch, Tridib Banerjee e Michael Southworth (1990). Tal bibliografia de referência consiste no esforço de sistematizar integralmente os projetos e produções teóricas do autor, assim como alguns textos inéditos.

No final dos anos 1950, a preocupação teórica do jovem professor Lynch consistia em entender e descrever o meio físico do ambiente das cidades modernistas norte-americanas. Tais cidades, ao longo da primeira metade do século XX, haviam sofrido uma série de renovações e ampliações, levadas à cabo pelo Estado, que motivado pela expansão da indústria automobilística produziu uma série de intervenções e grandes obras de infraestrutura, auto estradas, viadutos e anéis viários na esteira de enorme industrialização. O mercado imobiliário fazia surgir novos bairros suburbanos, em consonância com o crescente fenômeno das metropolizações. Essas mudanças contribuíram para grandes alterações nas experiências pessoais dos moradores em relação ao espaço de suas cidades. Podemos ler sobre esse sentido no texto de Marshall Berman “Tudo que é sólido se desmancha no ar” (1986), sobretudo acerca de seu cotidiano nos bairros mais periféricos da cidade de Nova York, os quais passaram por uma série de transformações no decorrer da primeira segunda metade do século XX.

A relação entre meio físico e experiência, pessoal e coletiva, por parte das populações que vivenciam espaços da cidade é a grande motivação das pesquisas conduzidas por Lynch. Publicou em vida cerca de 25 artigos e ensaios em jornais e revistas, além de 7 livros, sendo ainda outro, o 8º, publicado postumamente. Dos seus artigos, destaca-se, de um período inicial de sua carreira, um Lynch preocupado em descrever taxonomicamente o ambiente físico das cidades: “*The form of cities*” (1954); “*A theory of urban form*” (1958) e “*The pattern of the Metropolis*” (1961). Lynch tem uma profunda influência da psicologia em seus estudos. Percebe-se facilmente que a sua obra está atravessada por um senso de preocupação com a qualidade, agradabilidade e segurança emocional que o ambiente das cidades pode (ou deveria) proporcionar. Além disso, há a preocupação de colocar em evidência o observador e usuário do espaço das cidades, ou seja, seus moradores, para além da posição usual ocupada pelos técnicos no processo de desenho das cidades.

Os seus livros, em sua quase totalidade, foram publicados pela editora MIT Press. Destacamos, de 1960 até 1984, as publicações relacionadas a seguir: “*The imagem of the city*” (1960); “*Site Planning*” (1962); “*The View from the road*” (1965), com Donald Appleyard e John R. Myer; “*Site planning*”, segunda edição (1971); “*What time is this place*” (1972); “*Managing the Sense of a Region*” (1976); “*Growing up in cities*” (1977); “*A theory of good city form*” (1981); “*Good city form*” (1984) e “*Site planning*” terceira edição, juntamente com Gary Hack (1984).

Duas obras importantes balizam esse período, sobre as quais nos debruçaremos com mais atenção. A primeira obra é o seu texto mais conhecido, “A imagem da cidade” (*The image of the city*), publicado em 1960, fruto de uma atividade de pesquisa desdobrada com mais intensidade ao longo dos anos 1954-59, como já foi referido (Figura 21). A segunda obra é “A boa forma da cidade” (*A theory of good city form*), texto publicado inicialmente em 1981, com uma nova edição em 1984, que teve o título abreviado para “*Good city form*”, ambas editadas pelo MIT²⁶.

Além de traçarem uma baliza temporal na produção do autor, foram as duas obras de Lynch traduzidas para o português. Buscou-se, num primeiro momento, consultar a disponibilidade dessas edições, assim como as informações de direito autoral e ano das traduções no Brasil. Esse movimento foi importante para elucidar uma certa linearidade na circulação dessas obras.

Para o texto de “A imagem da cidade” consta, inicialmente, a tradução portuguesa de Maria Cristina Tavares Afonso, da editora Edições 70 de Lisboa. A mesma tradução circulou também no Brasil, pela editora Martins Fontes de São Paulo. Ambas integraram a coleção “Arte e comunicação 15”. É difícil precisar a diferenciação das duas versões, ambas com data de edição atribuída para 1980, 1982 e 1988. O catálogo virtual do Sistema de Bibliotecas da UFRGS, o SABI, indica que está disponível a versão da Martins Fontes de São Paulo, respectivamente pela edição de 1982 e 1988. Não se pôde verificar se as duas versões da tradução de Maria Cristina Afonso circularam simultaneamente, ou se primeiro em Portugal e depois no Brasil. Entretanto, é certo que não houve uma tradução para o português do texto de “A imagem da cidade” antes de 1980. Em espanhol, contudo, já em 1966, percebe-se a circulação de “*La imagen de la ciudad*” pelas Ediciones Infinito de Buenos Aires, e posteriormente a edição catalã, pela Editorial Gustavo Gili de Barcelona que circulou a partir de 1984. Além destas últimas, destacam-se as traduções para o francês “*L’image de la Cité*”, pela editora Dunod de Paris em 1969; e para o alemão “*Das Bild der Stadt*”, pela editora Ullstein Verlag de Frankfurt am Main em 1965. Esta tradução alemã, pelo verificado, portanto, foi a primeira tradução do texto a circular em outro idioma.

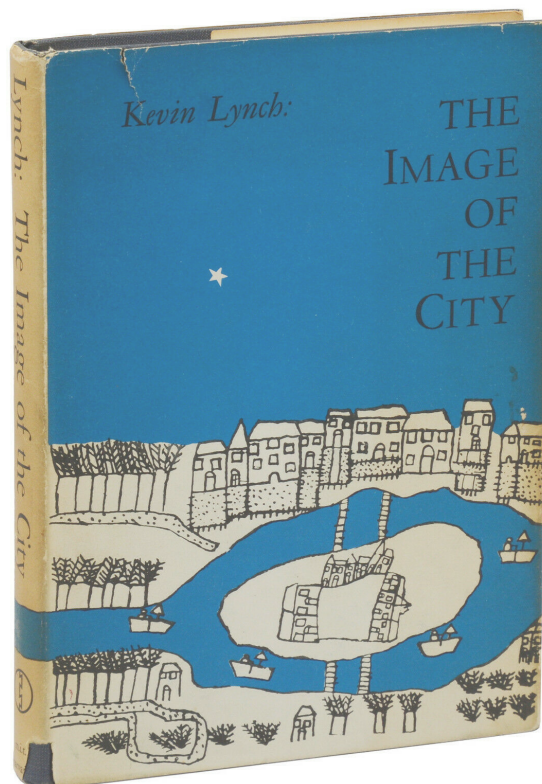
Cabe-nos lembrar, ainda mais uma vez, que a teoria de Lynch foi de grande absorção teórica e metodológica na formação de profissionais das áreas de arquitetura e urbanismo brasileiras, como vimos no artigo de Rovati (2013). Por fim, destaca-se que a editora Martins Fontes, em 1997, realiza uma nova tradução, brasileira, feita por Jefferson Luiz Camargo e que integra a “Coleção A”, a qual já está na sua 3.^a edição. Valemo-nos nesta pesquisa de dissertação da tradução de Camargo, em sua 2.^a edição (LYNCH, 2010).

²⁶A cronologia completa das obras de Lynch publicadas pelo MIT, em ordem decrescente, pode ser acessada na página web da editora The MIT Press. Disponível em: <<https://mitpress.mit.edu/contributors/kevin-lynch>>. Acesso em: 16 de setembro 2021.

Por outro lado, “A boa forma da cidade”, um texto menos conhecido que o anterior, apresenta uma tradução para o português, também pela Edições 70 de Lisboa, realizada por Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho. O direito autoral desta edição portuguesa indica o ano de 1981, e o atribui ao original “*Good city form*”. Entretanto, como já exposto anteriormente, o título abreviado só circulou a partir de 1984, sendo, o de 1981, “*A theory of good city form*”. Considera-se, entretanto, curioso que tal tradução tenha se dado em simultaneidade com o original em inglês. De novo, há dificuldade quanto estabelecimento mais rigoroso de uma linearidade para as traduções do texto. Por curiosidade, se pôde verificar que a referida edição de 1981 (equivocada ou não), está disponível no Sistema virtual de Bibliotecas da UFRJ (Rio de Janeiro) e da USP (São Paulo). Salienta-se também que há outra versão para a tradução de Jorge Pinho, pela mesma editora e coleção, que consta no SABi UFRGS e que tem por data de edição o ano de 2007 (reimpressão de 2010). Diferentemente de “A imagem da cidade”, não há uma tradução brasileira para o texto de “*Good city form*” ou “*A theory of good city form*”. Dessa forma, valemo-nos de exemplar impresso, de direito autoral mais antigo (LYNCH, 1981) que foi pelo qual obtivemos acesso integral ao texto.

A seguir nos deteremos com mais atenção nas duas obras citadas nos parágrafos anteriores.

Fig. 21: “A imagem da cidade”. *The image of the city*. Sobrecapa da 1ª edição, Kevin Lynch. Cambridge, The MIT Press, 1960.



A IMAGEM DA CIDADE

Sem dúvidas, como já dito anteriormente, “A imagem da cidade” é o seu principal e mais conhecido texto. Lynch toma como objeto de análise três cidades norte-americanas: Boston, Jersey City e Los Angeles. Seu texto é bastante objetivo, ilustrado com pequenos esquemas, e preocupado em garantir a fluidez do método, principalmente em práticas de ateliê.

O livro está dividido em 5 capítulos, acrescidos de 3 apêndices ao final. O primeiro capítulo “A imagem do ambiente” apresenta um resumo da proposta da imaginabilidade. Consideramos este o trecho mais importante do texto, pois é onde estão explicitadas as condições conceituais do trabalho. O segundo capítulo “Três cidades” apresenta detalhadamente aspectos e ilustrações das cidades analisadas durante a pesquisa. Lynch deteve-se nas áreas centrais das cidades e dedicou-se a um exame de campo e entrevistas com os moradores. As análises consistiam, segundo o autor, em dois momentos básicos. O primeiro era um reconhecimento de campo sistemático feito a pé por um “observador experimentado”, um momento em que se mapeia a apreensão visual do espaço com base “na aparência imediata desses elementos de campo” (2010, p.18). O segundo consistiu em longas entrevistas com uma amostra de moradores das cidades, buscando fazer com que se levantassem imagens do meio físico em que essas pessoas viviam, através da elaboração de pequenos esquemas gráficos, caminhos imaginários e a identificação de lugares, por parte dos entrevistados. A relação entre imagem e forma física é a tônica, assim como a ideia de orientação como um pressuposto fundamental na apreensão do espaço.

Para Lynch, basicamente, é o cruzamento entre estes dois momentos da pesquisa que compuseram o conceito de imaginabilidade. O terceiro capítulo, portanto, chamado de “A imagem da cidade e seus elementos” consiste na descrição dos elementos que ajudam compor a imagem da cidade: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos, nesta ordem. Lynch elabora a ideia de uma imagem pública, um todo coerente dentro de muitas outras imagens individuais. A imagem pública é “mais ou menos impositiva e mais ou menos abrangente” segundo Lynch (2010, p. 51). A sobreposição e interpenetração dos elementos ocorre regularmente, e a premissa fundamental do estudo é a de que a reintegração dos elementos na composição de uma imagem total e coerente, é o que dá qualidade visual para uma cidade. (2010, p.54).

O capítulo quatro “A forma da cidade” apresenta categorias formais de desenho para os urbanistas, resumidas em sugestões. São dez ao todo, descritas resumidamente, sobre as quais não nos deteremos. Com elas, Lynch apresenta a possibilidade de transformar um novo mundo urbano em uma paisagem passível de imaginabilidade, “visível, coerente e clara” (2010, p.101). Há uma idealização de agradabilidade da forma da cidade, e consequentemente uma nova atitude por parte dos moradores. Para o autor a cidade é “uma organização mutável e polivalente, um espaço com muitas funções, erguido por muitas mãos num período de tempo relativamente rápido.” Na sequência Lynch afirma: “A forma deve ser de algum modo descompromissada e adaptável aos objetivos e às percepções de seus cidadãos.” (2010, p.101). A imaginabilidade está destinada a configurar um “verdadeiro lugar”, notável e inconfundível.

Por fim, o quinto e último capítulo “Uma nova escala” é uma breve conclusão de tudo que foi exposto anteriormente. Em seguida, seguem 3 apêndices, que compreendem informações mais detalhadas das etapas de entrevista e alguns pressupostos conceituais do texto, recuperando trechos de diferentes partes dos capítulos anteriores, frutos do trabalho de pesquisa. Estão divididos em apêndice A: “Algumas referências à orientação”, seguido pelo apêndice B “O uso do método” e apêndice C: “Dois exemplos de análise”.

A seguir, nos deteremos com maior atenção nos capítulos 1, 2, 3 e 4, respectivamente, destacando os principais pontos e esquemas conceituais, seguidos de algumas considerações mais breves acerca dos apêndices A e B.

A imagem do ambiente

O capítulo 1 chama-se “A imagem do ambiente”. Nele, o autor se preocupa em evidenciar teoricamente sua elaboração sobre a imaginabilidade, desdobrando suas ideias básicas. Lynch deixa claro, no prefácio do livro, que os conceitos subjacentes a todo trabalho foram gerados ao longo dos anos de intenso trabalho com György Kepes. O texto começa com a seguinte afirmação: “olhar para as cidades pode dar um prazer especial, por mais comum que possa ser o panorama”. Lynch se preocupa em deixar evidente o espaço da cidade e sua relação com o olhar, por parte de seus múltiplos usuários, tendo como plano de intensidade, e isso veremos mais detalhadamente a seguir, uma idealização de prazer, ou de plenitude emocional por parte dos moradores de uma cidade quando em relação com seu meio físico. Esse é o acento de toda a pesquisa de Lynch em “A imagem da cidade”, uma imagem que possa ser agradável, coerente e estruturada.

Ele nos afirma que, numa cidade, a todo instante “há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber”, em associação com os diferentes significados e lembranças que cada cidadão estabelece. Também nos lembra, que os elementos móveis, especialmente as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto suas partes físicas.

(2010, p. 1 e 2). Somos todos parte do espetáculo das cidades, em uma múltipla operação de sentidos, onde a imagem, é uma combinação de todos eles. Circulamos essa definição de imagem em Lynch: *a combinação de todos os sentidos* experienciados pelas pessoas, nesse caso, em uma cidade. Nossa apreensão das cidades é na maioria das vezes fragmentária, parcial e misturada com considerações de outras naturezas. A cidade é um objeto que está sempre se modificando em seus detalhes. Parece-nos interessante esse Lynch fragmentário e complexo. Entretanto, a preocupação do autor é estabelecer recortes, ou “fragmentos agradáveis” dentro desse “todo” fragmentário. Para ele, inclusive, os habitantes das cidades norte-americanas “não têm consciência do valor potencial de entornos harmoniosos, de um mundo que talvez só tenham relanceado de passagem, como turistas ou viajantes ocasionais” (2010, p.2). Eles teriam apenas uma consciência muito tênue do que pode significar em “prazer cotidiano” na experiência de uma cidade.

Em suma, Lynch nos diz: a cidade é complexa. Entretanto, ela pode ser deduzida de um modelo coerente. Essa é a única garantia para fragmentos agradáveis: beleza e coerência. É possível examinar essa coerência, ou ainda, “a qualidade visual de uma cidade”, pela noção de legibilidade: uma imagem bem definida. Veremos no que consiste a legibilidade.

O objetivo do livro é examinar a qualidade visual da cidade norte-americana através do estudo da imagem mental que dela fazem seus habitantes (2010, p.3). Para isso, concentra-se numa qualidade visual específica: “a clareza ou legibilidade aparente da paisagem das cidades” (2010, p.3). A legibilidade consiste na facilidade com que as imagens mentais possam ser reconhecidas e organizadas em um modelo coerente. A legibilidade, para Lynch, é fundamental para o “cenário urbano”, e esse conceito pode ser usado para dar uma nova forma às cidades. (2010, p.3). Na sua opinião a legibilidade não é o único atributo importante para uma “bela cidade”, entretanto, é algo de importância especial, principalmente quanto ao modo como e quanto a percebem seus habitantes.

Estruturar e identificar o ambiente é uma capacidade vital entre todos os animais que se locomovem, salienta o autor. Dessa forma nos diz que a desorientação é um desastre. Perder-se, em uma cidade, pode significar uma experiência bastante rara, visto a diversidade de dispositivos disponíveis para apaziguar a desorientação: mapas, números de ruas, sinais de trânsito, placas de itinerários de ônibus e etc., sendo a desorientação, segundo ele, sinônimo de angústia e terror. (2010, p.4). Lynch justifica que, no processo de orientação, a imagem ambiental é estratégica. A imagem ambiental é “um quadro mental generalizado do mundo físico exterior de que cada indivíduo é portador” (2010, p.4). Uma imagem clara nos permite uma movimentação mais fácil e rápida, mais do que isso, pode servir como “um vasto sistema de referências, organizador da crença e do conhecimento” (2010, p.5). Uma imagem bem definida é capaz de gerar sentimento de segurança emocional, e “se bem organizada em termos visuais ela também pode ter um forte significado expressivo.” A surpresa e a confusão devem ser administradas em pequenas regiões dentro de um todo visível. (2010, p.6).

Em suma, do que pudemos ver acerca da legibilidade: a imagem ambiental requer clareza ou legibilidade aparente da paisagem das cidades. Elas (as imagens) precisam ser organizadas em um modelo coerente. A legibilidade é crucial para o cenário urbano. A desorientação é sinônimo de angústia e terror. A legibilidade é um modo de verificar a qualidade visual das cidades, ou seja, é um pressuposto para boas imagens. Boas imagens, “coerentes e belas” são necessárias. Quando não forem encontradas elas são possíveis de serem alcançadas a partir de um bom desenho. Os usuários das cidades norte-americanas não têm consciência acerca de uma imagem ambiental agradável. A tônica é a cognição, ou seja, a percepção racional e inteligível do espaço, que busca por facilidade e funcionalidade. Um modelo agradável, belo, aprazível, seguro; idealmente alcançado pela legibilidade do espaço da cidade num cenário coerente.

Lynch faz uma importante ressalva: “o observador deve ter um papel ativo na percepção do mundo” (2010, p.6) indicando que o que interessa à pesquisa não é uma ordem definitiva, mas “uma ordem aberta, passiva de continuidade e desenvolvimento” (2010, p.7). Essa abertura crítica, nos leva ao entendimento fundamental nas imagens urbanas de Lynch de que toda e qualquer imagem é o resultado de um processo mútuo entre observador e seu ambiente. Entretanto, uma vontade estrutural permanece e atravessa o entendimento do autor, para quem além de legíveis, as imagens devem ser coerentes e trazerem uma segurança emocional, cognitiva, do meio físico das cidades.

Nesse sentido proposto por Lynch, apesar de a imagem ser o resultado de um processo mútuo entre observador e seu ambiente, ela deve limitar e enfatizar o que é visto (2010, p.7). A coerência da imagem busca por essa ênfase. Os urbanistas, “manipuladores do ambiente físico” (2010, p.8) interessam-se pelo agente externo dessa integração entre usuário e ambiente. Além disso, interessa-lhes, na perspectiva de Lynch, imagens de grupo, que sejam consensuais a um número significativo de usuários, homogeneizados por categorias de sexo, idade, cultura, profissão. “Esse estudo tenderá a passar por cima das diferenças individuais” (2010, p.8), ou seja, a intenção do estudo é olhar para “imagens públicas”, nas palavras de Lynch “imagens mentais comuns a vastos contingentes de habitantes de uma cidade”. (2010, p.8). Organizar a percepção, é a tônica. Criar categorias e elementos. Nesse ponto o autor adianta o assunto do capítulo 3, que ele nomeia de elementos imagísticos pelos quais podemos adequadamente dividir a imagem da cidade: vias, marcos, limites, pontos nodais e bairros.

Em seguida Lynch nos diz que uma imagem ambiental pode ser decomposta em três componentes: identidade, estrutura e significado. Busca pensá-los, do ponto de vista da análise, separadamente, mas ressalta que não se deve esquecer que os três componentes sempre aparecem juntos. Dedicar-se, com o método, especificamente sobre a identidade e a estrutura, deixando o significado, como algo mais complexo e difícil, fora de suas análises.

Ele se preocupa em esboçar uma breve definição de cada componente. *Identidade*, assim nomeada, é aquilo que implica a uma diferenciação de cada imagem em relação a outras coisas. Conforme o autor propõe, *identidade* remete a um sentido de individualidade ou unicidade, e não como igualdade com alguma outra coisa. *Estrutura* é a relação paradigmática ou espacial que a imagem estabelece entre o objeto e o observador. Por último, a imagem deve ter algum *significado* para o observador, seja ele prático ou emocional. A questão do *significado* na cidade é muito complexa. Para o autor, as imagens de grupo de significado tendem a ser menos consistentes do que as percepções de identidade e estrutura (2010, p.9). O estudo, portanto, concentra-se na identidade e estrutura de imagens de cidade. Para que a imagem tenha valor como orientação ela precisa ser pragmática, além de econômica em esforço mental: “o mapa deve ser legível”, seguro e comunicativo.

Essas noções explicitadas até aqui levam a definição mais importante do estudo de Lynch, a *imaginabilidade*. Esta é uma característica, em dado objeto físico, que lhe confere a probabilidade de fazer surgir uma imagem forte em qualquer observador. É uma forma ou disposição que facilita a criação de “imagens mentais claramente identificadas, poderosamente estruturadas e extremamente úteis do ambiente” (2010, p.11). O autor nos diz que a imaginabilidade poderia também ser chamada legibilidade ou de visibilidade.

Recupera em seguida uma fonte conceitual importante, a primeira nitidamente explícita na sua construção textual, a da *aparência* de um objeto de arte, conceito atribuído a Stern (Paul Stern, “*On the problem of Artistic form*”, 1915-16), para quem uma das funções básicas dos objetos de arte é criar imagens que através de sua clareza e harmonia formal satisfaçam a necessidade de uma “aparência claramente compreensível” (2010, p.11). Paul Stern, pelo que pôde ser verificado, é lido na esteira da filósofa da arte norte-americana Susanne Langer (1895 — 1985). Langer, a quem Lynch se refere em vários momentos no seu texto, tem uma forte inspiração em Ernst Cassirer (1874 — 1945), filósofo alemão, de origem judia, que emigrou para os EUA em 1941, e foi um dos mais importantes representantes da tradição neokantiana no mundo das artes.

Uma cidade altamente “imaginável” para Lynch, evidente, legível e visível, pareceria mais distinta, e convidaria o olho e o ouvido a uma atenção maiores, dignas de nota. O objetivo específico de seu método, é, portanto, considerar a necessidade de identidade e estrutura no mundo perceptivo, ilustrar a relevância especial dessa qualidade para o espaço urbano, complexo e mutável. (2011, p.12). Os urbanistas devem configurar uma cena visual total que facilite o observador humano a identificação de suas partes e a estruturação do todo. (2010, p.15).

Em suma, apesar da complexidade e mutabilidade natural do espaço urbano, pressupõe-se uma legibilidade da imagem. Esta é atravessada por uma vontade de organização da percepção e leitura do espaço, na criação de imagens regulares e consensuais, ou ainda, totalizadoras e homogêneas. Elas estão, conceitualmente, amparadas numa composição de

identidade, que as assegura tal senso de enquadramento e homogeneização, e dividida em elementos imagísticos, a estrutura, ordenada por Lynch em suas categorias (vias, marcos, limites, pontos nodais e bairros). Essa composição desenha aquilo que se entende por imaginabilidade. A *imaginabilidade* é vista como um enquadramento do olhar, que enfatiza e limita, sobre o qual devem se interessar os urbanistas orientando princípios de desenho urbano. Apesar de Lynch ter nomeado seu tom, em “A Imagem da cidade”, como “especulativo e até irresponsável” (2010, p.3) seu texto serve de base conceitual forte até agora em procedimentos de projeto urbano.

As cidades e os seus elementos

No capítulo 2, “As três cidades”, Lynch faz uma breve descrição das três cidades abordadas na pesquisa. São elas: Boston, Jersey City e Los Angeles.

A cidade de Boston é a capital do estado do Massachusetts. Localizada na Costa Leste, é uma das cidades mais antigas dos EUA, tendo sido fundada por volta de 1640. Sua área metropolitana conta com uma população de cerca de 4,9 milhões de habitantes, sendo especificamente em Boston cerca de 675 mil habitantes. A cidade de Cambridge, onde está situado o MIT, instituição onde Lynch graduou-se e lecionava, faz parte da região metropolitana de Boston.

Jersey City, está localizada no estado de Nova Jérsei, também na costa Leste. Ela pertence à região metropolitana de Nova York, estando situada na margem oeste do Rio Hudson, o qual é o único limite visível entre as duas cidades, que conformam uma grande conurbação, a maior dos EUA. Foi fundada por volta de 1633, e conta com uma população de cerca de 250 mil habitantes.

Por fim, a cidade de Los Angeles, está localizada na região sul do estado da Califórnia, na costa Oeste. É a segunda cidade mais populosa do país, superior a 3,8 milhões de habitantes. Sua região metropolitana abriga mais de 13 milhões de habitantes, sendo a segunda maior do país, após Nova York. Foi fundada em 1781 em nome da Coroa da Espanha. Atualmente, Los Angeles é considerada uma das cidades norte-americanas com maior diversidade étnico-racial.

Em cada um dos casos, o estudo concentrou-se numa área central, em um retângulo de cerca 2,5 km por 4 km. A pesquisa é descrita em dois momentos básicos. Primeiro um reconhecimento sistemático da área recortada, realizado a pé por um “observador experimentado” (2010, p.18), e que busca por mapear elementos, anotar visibilidades e forças potenciais da paisagem das cidades. Na sequência, o segundo momento, consistiu numa série de entrevistas com uma pequena amostra de moradores das três cidades, cerca de trinta pessoas em Boston, e quinze pessoas em Jersey City e Los Angeles (2010, p.18).

A forma do ambiente representou, segundo Lynch, um papel decisivo na configuração das imagens por parte dos entrevistados. É nessa relação entre imagem e forma física que se concentra o interesse do estudo (2010, p.19). A pesquisa comparou as imagens de grupo com a realidade visual que as cidades expressam, e daí surgiram os conceitos de imaginabilidade e dos elementos tipos. Sobre estes últimos descreveremos a seguir.

Em seguida, no capítulo 3 “A imagem da cidade e seus elementos”, o conteúdo das imagens será avaliado desde a ideia de estrutura e identidade, deixando de lado o significado. O que move o estudo é o objetivo de descobrir e pôr a descrever a forma em si. Desse modo, sobressaltam-se os cinco elementos visuais que compõem a imagem da cidade: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos (2010, p.51). Elucidemos resumidamente cada um deles a seguir:

Vias são canais de circulação onde o observador se locomove. Podem ser ruas, alamedas, linhas de trânsito, ou ainda canais e ferrovias. Ao longo das vias os outros elementos se organizam e se relacionam.

Limites são elementos lineares não utilizados como vias pelos observadores. Delimitam fronteiras e quebra de continuidade linear. Podem ser praias, margens de rios, cortes de ferrovias, espaços em construção, muros ou paredes. Não sendo tão dominantes como o sistema viário, eles são importantes por conferir unidade a áreas diferentes, como no contorno de uma cidade por água, no caso da presença de orlas.

Bairros são regiões médias ou grandes, reconhecíveis por possuírem características comuns e dimensão bidimensional capaz de despertar no observador a sensação de que neles se penetra mentalmente. São identificados tanto do lado interno, quanto usados como referência externa visto de fora.

Pontos nodais são pontos e lugares estratégicos, focos intensivos para os quais, ou a partir dos quais o observador se locomove. Podem também ser chamados núcleos, quando se encontram no interior de algum bairro, onde criam um ponto de confluência ou irradiação. Têm natureza tanto de conexão como de concentração, e está muito ligado ao conceito de via, quanto ao de bairro. Podem ser encontrados em praticamente qualquer imagem.

Marcos são outra referência, sobre a qual o observador não entra. Eles são externos. Um objeto físico, definido de modo simples: um edifício, loja ou montanha. Alguns marcos são distantes, podendo estar dentro ou fora das cidades, e vistos de diferentes localizações. Outros marcos podem ser apenas locais, visíveis apenas em lugares restritos e a partir de uma certa proximidade, como anúncios e sinais, fachadas, árvores e até maçanetas de portas ou outros detalhes urbanos, detalhes que preenchem a imagem da maioria dos observadores (2010, p.53).

Ainda segundo o autor, nenhum dos elementos descritos anteriormente existem isoladamente em situação concreta. A sobreposição e interpenetração dos elementos ocorre regularmente. A análise deve começar pela diferenciação dos dados em categorias e deve terminar por sua reintegração à imagem total (2010, p.54). Entretanto, Lynch afirma que só em menor grau a pesquisa aborda revelações sobre as interrelações, concentrando-se, sobretudo, no caráter visual dos diferentes elementos. Na sequência, o autor aborda dedicadamente, em cada uma das cidades, as diferentes percepções contidas nas entrevistas divididas pelos elementos tipos. Faz isso com uma série de descrições, apresentando os esquemas gráficos, as características, lugares, eventos, permeadas sempre pelo tom do urbanista, que analisa, descreve e interpreta o espaço vivenciado pelos habitantes. Não nos deteremos nessa etapa. Concentraremos no final do capítulo, que o autor nomeia como “Inter-relação de elementos”. Esse trecho do capítulo nos parece interessante.

Nele, Lynch retoma os princípios de orientação e ordenação do espaço, a leitura da forma física condicionada a uma hierarquia idealizada de bom senso e boa forma urbana. Por exemplo, o autor destaca que a simples presença de marcos conflitantes, em desalinhamento com o sistema de vias e bairros, pode ocasionar uma imagem caótica de cidade, com elementos díspares e desconexos. Assim como uma grande rua, de natureza ambígua em seus limites, pode contribuir para a desintegração de um bairro ou região (2010, p.93). Em suma, a disposição desordenada dos elementos colabora para um foco de desorientação. Lynch enumera uma série de exemplos, baseados na percepção das três cidades analisadas. A interrelação que orienta o pensamento do autor é, na verdade, a consciência da interdependência estrutural dos elementos na composição de um todo harmônico, identificável e legível, em suma, confortável para o olhar.

Lynch destaca, também, que a imagem, oriunda das amostras de entrevistas, nunca era um modelo preciso e em miniatura da cidade. As imagens que as pessoas escreviam em seus esquemas eram sempre geradas por reduções de escala, distorções, eliminação ou acréscimo de elementos à realidade existente. Apesar de todas as “distorções”, havia sempre um forte elemento de invariabilidade a propósito da realidade (2010, p.97). Foi para isso que a pesquisa de Lynch buscou sempre “olhar”. Para ele, olhar para essa continuidade é totalmente necessário quando se atribui algum “valor” às imagens urbanas. Em suma, é necessário direcionar o olhar para “características estruturais” (2010, p.99). Isso leva a inferir, na visão do autor, que as imagens de maior valor são aquelas que mais se aproximam de um “forte campo total, que recorrem a todos os tipos de elementos” (2010, p.100) numa totalidade coerente e flexível. Pode-se inclusive supor que tais imagens são raras e impossíveis, entretanto, cabe aos urbanistas a tarefa de equipar um ambiente com o “tipo cultural apropriado”. O autor nos resume: “Estamos continuamente tentando organizar nosso entorno, estruturá-lo e identificá-lo” (2010, p.100). Para isso, cabe a tarefa de um bom desenho de cidade, capaz de facilitar sua organização, ao invés de frustrá-la. Esse é o tom com que Lynch termina o capítulo.

A forma da cidade

No capítulo 4 “A forma da cidade”, o autor retoma a noção da imaginabilidade. Como já vimos, uma paisagem passível de visibilidade, coerência e clareza. A premissa do autor é que se pode transformar o mundo urbano numa paisagem passível de imaginabilidade. Suas novas formas deverão ser agradáveis ao olhar, e sobretudo, funcionar como símbolos da vida urbana. Nesse trecho, Lynch nos traz uma definição importante sobre cidade. Nos diz ele: “uma cidade é uma organização mutável e polivalente, um espaço com muitas funções, erguido por muitas mãos num período de tempo relativamente rápido” (2010, p.101). Na sequência o autor afirma: “a forma deve ser de algum modo descompromissada e adaptável aos objetivos e às percepções de seus cidadãos” (2010, p.101). Entretanto, Lynch nos afirma que se o ambiente for “visivelmente organizado e nitidamente identificado, o cidadão poderá impregná-lo de seus próprios significados e relações” para que assim, o espaço, se torne um “verdadeiro lugar, notável e inconfundível” (2010, p.102).

O exemplo sempre lembrado pelo autor, de excepcionalidade quanto à imaginabilidade, são as históricas cidades italianas de Veneza e Florença, com seus espaços urbanos característicos e seus edifícios monumentais destacados na paisagem. São cidades excepcionais nos termos de uma visibilidade geral, uma nitidez de imagem urbana, que logo nos vêm à mente, mesmo se não as conhecemos pessoalmente. Há nisso uma forte idealização da visibilidade e do conforto do olhar. Um olhar “apaziguado”, como já elaboramos anteriormente.

Acerca de Florença, nos elabora o autor: “cada cena é imediatamente identificável, e traz à mente um turbilhão de associações, há uma total harmonia das partes” (2010, p.103). Nesse panorama, o ambiente visual da cidade torna-se parte cotidiana da vida dos habitantes, e mais do que isso, há um “prazer simples” e praticamente automático na vida dessas pessoas. Tal prazer, Lynch já nos havia elaborado anteriormente, a maioria das cidades norte-americanas desconhece. O autor ainda interroga se é de fato possível uma metrópole, ou uma cidade menor, “consistentemente imaginável” em seu espaço físico. Em sua condição de mundo artificial, uma cidade, para o autor, deve ser edificada com arte (2010, p.105). A imaginabilidade é, desse modo, a premissa de um plano visual “forte” para as cidades.

Nesse sentido, aos urbanistas, potencializar essa premissa do ambiente urbano significa propiciar facilmente sua identificação e estruturação visuais. Os cinco elementos característicos enunciados por Lynch suprem objetivamente essa potencialidade. Eles são “blocos formadores no processo de criação de estruturas firmes e diferenciadas em escala urbana” (2010, p.106). Lynch também resume as qualidades da forma, com o sentido de dotar cidades de imaginabilidade, através de uma série de dicas orientadas aos urbanistas. Não nos deteremos em sua descrição, apenas as enunciaremos conforme a sequência adotada pelo autor.

São elas: *singularidade*, clareza ou nitidez da figura plano de fundo; *simplicidade* da forma, ou clareza da forma visível em sentido geométrico; *continuidade* de limites ou superfícies, ou repetições rítmicas de sequências espaciais; *predomínio* de uma parte em relação às outras, resultado de uma leitura do todo em relação a um conjunto; *clareza de junção*, ou a alta visibilidade das ligações e costuras de modo a garantir a percepção; *diferenciação direcional*, ou assimetrias, gradientes e referências radiais que diferenciam uma extremidade da outra numa paisagem urbana; *alcance visual*, qualidades que aumentem a penetração e prolongamento da visão; *consciência do movimento*, qualidades que através dos sentidos visuais e cinestésicos tornam sensível ao observador seu próprio movimento; *séries temporais*, séries percebidas com o passar do tempo, sobretudo ao longo de ruas e avenidas; *nomes e significados*, ou seja, características não físicas que podem aumentar a imaginabilidade de um elemento, importantes para a cristalização da identidade.

Todas essas características e valores da forma urbana precisam ser harmonizados no projeto de uma cidade, ou então, orientados para a percepção dos seus habitantes. Desse modo é preciso conscientizá-los dos valores possíveis de uma forma coerente para o espaço urbano. Pode-se “ensinar” os moradores das cidades a criarem um regime de sensibilidade perceptiva em consonância com os valores e qualidades da forma urbana, e com a estrutura formal coerente e funcional da imaginabilidade. É preciso, naturalmente, evidenciar que essa posição de Lynch em relação ao nosso estudo é problemática. Sobre essa questão iremos nos deter com mais atenção no capítulo seguinte da dissertação.

O sentido do todo

Nesse ponto, Lynch retoma a discussão acerca dos cinco elementos (vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos). Eles são considerados como categorias empíricas, ao redor das quais foi possível agrupar uma série de informações. Enquanto elas forem úteis, funcionarão como blocos de construção para os urbanistas (2010, p.121). As formas devem ser manipuladas de modo que exista um fio de continuidade entre as imagens múltiplas de uma cidade. Um bom ambiente visual deve facilitar deslocamentos rotineiros, confirmar significados e sentimentos preexistentes. Numa democracia, nos diz o autor, “deploramos o isolamento, enaltecemos o desenvolvimento individual, e esperamos que a comunicação entre os diferentes grupos torne-se cada vez maior” (2010, p.122). Se o ambiente possui uma “forte moldura visível”, para o autor, isso fica mais fácil, ou convidativo. É curioso salientar, que essa menção às estruturas democráticas, é a única aproximação que Lynch elabora acerca de um sentido mais político ao seu texto.

Os urbanistas devem criar cidades potentes em vias, limites, marcos, pontos nodais e bairros, e ainda, uma cidade que não use apenas uma ou duas qualidades de forma, e sim, todas elas. Em suma, uma boa imaginabilidade, contará com uma percepção organizada,

em detrimento do seu oposto, que seria uma perturbação perceptiva. O mundo “real” está repleto de perturbação perceptiva. O espaço idealizado do projeto, por outro lado, deve ser pautado pela percepção organizada, que orienta, dá clareza, nitidez e sobretudo, prazer e harmonia.

Lynch também se preocupa com a questão das grandes regiões metropolitanas. O tamanho crescente, e a rapidez com que se desenvolvem trazem muitos problemas à percepção organizada. Esse é o grande “problema” que Lynch enfrentou em suas pesquisas, sobretudo no ambiente urbano norte-americano da segunda metade do século XX. Nesse sentido, a tarefa do urbanista é extrair a estrutura e a identidade latentes na confusão. O urbanista, na metodologia de Lynch, pode criar planos visuais em escala urbana, que teriam por finalidade o reforço de uma imagem pública coerente (2010, p.130). Ele se depara com o desafio de criar uma “nova” imagem, através desse planos visuais. Ainda, ele pode ensinar a olhar: “aperfeiçoar essa imagem através do treinamento do observador, ensinando-o a olhar para a sua cidade, a observar as multiplicidades de suas formas” (2010, p.131), isso faria com que as imagens urbanas se reorientassem de uma transformação perturbadora, ou seja, de sua própria “realidade”, para uma percepção organizada e consciente. A educação e transformação (reformulação) físicas são frutos de um processo contínuo capaz de dotar os espaços das cidades de “coesão cívica”.

Em suma, um desenho consciente, capaz de criar lugares admiráveis e interligados, sobretudo legíveis. Lugares “verdadeiros” que demonstrem a clareza da estrutura, a expressividade da identidade, longe do “medo e da confusão”, perto do prazer, da riqueza e força do cenário da imaginabilidade. Essas são as palavras do autor na conclusão do capítulo. De novo, salientamos que esse “roteiro aprazível” é o grande projeto das imagens urbanas de Lynch, conceitualmente elaborado pela noção da imaginabilidade. Tal noção é recuperada no breve capítulo 5, de conclusão, nomeado como “Uma nova escala”. Nele está depositada a confiança, no método e no design, de que as cidades irão se transformar, sob os preceitos dos urbanistas, numa fonte de prazer visual e cotidiano para milhões de habitantes. Como já enunciamos brevemente alguns parágrafos acima, essa concepção de imagem de cidade é problemática. Portanto, ela será objeto de crítica no próximo capítulo do nosso trabalho.

Logo em seguida das conclusões, que se dá de modo muito breve no capítulo 5, a estrutura do livro está dividida em 3 apêndices. Concentraremos brevemente no Apêndice A. Nele, Lynch elabora sobre o que chama de “Algumas referências à orientação”. É um trecho conceitual, onde ele refere-se a uma série de autores que contribuem para a discussão da imagem ambiental. Atentando para que, tal imagem, é (ou deve ser) sempre algo organizado.

Recupera alguns aspectos antropológicos, sobretudo quanto à relação dos seres humanos primitivos em relação à sua paisagem natural circundante. Há um sentido de evolução e organização da vida em meio às paisagens, de sua nomeação, em consonância com aspectos geográficos e aspectos ritualísticos e místicos. As imagens, nesse sentido, recorrem ao limiar da orientação e da funcionalidade. Os povos primitivos buscaram por, de muitos modos, organizar o espaço em que viviam.

“Distinguir e padronizar o meio ambiente pode servir de base para a ordenação do conhecimento”, afirma o autor em seguida. Ele lembra do povo Ashanti²⁷, onde seus anciões curandeiros conseguiam guiar-se dentro de uma floresta a partir do nome de cada planta, animal ou inseto. Eles podiam “ler suas florestas como um documento complexo” (2010, p.143). Lynch orienta seu argumento quanto a alguns estudos psicológicos que demonstram que os seres humanos perderam certas habilidades e capacidades de organizar seu ambiente. A desorientação em meio à cidade moderna é angustiante. “A descoberta do caminho é a função primeira da imagem ambiental e a base sobre a qual talvez se tenham desenvolvido as associações emocionais” (2010, p.142).

Coloca então em discussão aspectos da Paris moderna, com seu ambiente homogêneo e funcional, e defende que a cidade com seu cenário físico estável, propicia uma memória comum aos parisienses, e assim constitui uma força capaz de os unir e fazer com que se comuniquem entre si. Segundo ele, a organização simbólica da paisagem ajuda a diminuir o medo, e estabelecer uma relação de seguridade emocional nas cidades. Apresenta uma série de estudos que colaboram para esse entendimento. Argumenta que as pessoas se esforçam em encontrar símbolos figurativos para a cidade em que vivem, para organizar suas impressões e desempenhar suas atividades cotidianas (2010, p.145). Lembra o escritor francês Marcel Proust (1871 — 1922), e da descrição em “No caminho de Swann”, do campanário da Igreja de Combray, logo no início da narrativa do livro. O campanário remete às memórias de infância do narrador. Nas palavras de Lynch, esse “segmento de paisagem” não somente simboliza, mas localiza e participa do cotidiano das pessoas.

Em seguida Lynch disserta sobre os diferentes sistemas de orientação espacial, em diferentes povos e comunidades no mundo todo. Nele se incluem os pontos cardeais, suas diferenças em outras culturas, assim como os sistemas de identificação e numeração de ruas, em diferentes cidades. As descrições de Lynch se detêm em diferentes povos originários da geografia norte-americana, e também na África, Austrália, Nova Zelândia, China e Oriente Médio. Veneza e Florença também são comumente citadas como exemplos civilizatórios da cultura ocidental, “edificada com arte”.

²⁷Os Aschanti, ou Axante, são um antigo e importante grupo étnico de Gana, na costa atlântica da África.

O foco da discussão é sempre algo em torno de uma “atenção perceptiva”, bem orientada e funcional. Sobretudo, Lynch ressalta acerca da flexibilidade e adaptabilidade da percepção humana. A capacidade de distinguir e de se orientar não é conquistada sem esforço. Geralmente, nas culturas originárias, isso ficava circunscrito aos especialistas, nos diz o autor. (2010, p. 153). Do mesmo modo, é preciso salientar que a forma física desempenha um papel importante na percepção, ou na clareza perceptiva. Essa percepção é um objeto de aprimoramento e conquista, por isso “flexível”.

Logo nas conclusões do apêndice, o autor nos averte acerca das desvantagens da imaginabilidade. Esse pequeno trecho conclusivo nos parece interessante. Para ele, “um ambiente extremamente visível também pode ter as suas desvantagens” (2010, p.159). Uma paisagem que se encontre carregada de “significados mágicos” pode inibir as atividades práticas. É desejável que um ambiente possa evocar imagens ricas e vívidas, mas também é desejável que elas sejam comunicáveis e adaptáveis às necessidades práticas em permanente mutação. O autor conclui ser necessário que se desenvolva “novos agrupamentos, novos significados, uma nova poesia”, enfim, um ambiente imaginável, “que não seja, ao mesmo tempo, opressivo e asfixiante” (2010, p.160).

Essa nos parece uma conclusão potente, por onde nos determos como uma espécie de ruído, depois de toda elaboração do autor acerca da legibilidade, clareza, orientação perceptiva e funcionalidade. Pensar uma imaginabilidade que não seja opressiva e asfixiante é a premissa de nosso estudo e empenho de crítica ao longo da leitura da imaginabilidade de Lynch. Retomaremos a crítica de modo mais atento no próximo capítulo.

* * *

Em suma, a leitura, comparadamente entre as três cidades, tende a gerar menos valor às imagens oriundas de Jersey City, a cidade mais frágil em forma física, na visão do autor. Segundo a pesquisa, Jersey é carregada de elementos incoerentes, diferenças, e sobretudo, movida por um certo caos cotidiano. Boston, aparentemente, parece ser a mais privilegiada, e sobretudo àquela que dedicou um pouco mais de atenção. Basta avaliar que foram realizadas 30 entrevistas em Boston, ao passo que nas outras duas o recorte, por diferentes razões, ficou restrita a 15 entrevistas. Lynch avalia de modo mais panorâmico algumas dessas questões no Apêndice B do texto, que trata de uma exposição mais dedicada e crítica acerca do método do trabalho. Nas suas palavras trata-se de sintetizar uma crítica geral do método, assim como recomendar uma técnica de análise de imagens para observar a forma visual de qualquer cidade.

Lynch faz uma observação muito pontual, mas que nos parece importante. Ele observa que o método da análise de campo, transcorrida a pé, tanto pelos pesquisadores, quanto pelos entrevistados, tende a negligenciar elementos secundários, que são fundamentais para o trajeto efetuado pelos automóveis (2010, p.166). Isso nos parece definidor de um certo caráter da pesquisa, e do seu tempo (as décadas de 1950-60 do século XX), que privilegia o automóvel e sua mobilidade (Figura 18). Lynch afirma que uma técnica de campo capaz de incluir o levantamento realizado por automóvel, consegue agregar certos aspectos invisíveis aos observadores a pé. Incluí-los, nos levaria a uma imagem de maior êxito. Lembremos que o autor possui um trabalho nomeado “*View from the road*”²⁸, que consiste basicamente em cartografias fílmicas, de trajetos efetuados a partir de automóveis em movimento, e que resultam em um dos livros de Lynch, editado pelo MIT, em parceria com Donald Appleyard e John Myer (*The view from the road*, 1964).

Lynch também exemplifica que entre as entrevistas dirigidas e a etapa de desenho dos mapas esquemáticos por parte dos entrevistados, os “defeitos” da paisagem urbana tendem a ficar negligenciados. Ou seja, os entrevistados costumavam não representar em seus esquemas um traçado muito irregular ou caótico, ou ainda marcos e pontos confusos na paisagem. Ainda, nos diz o autor, que os defeitos seriam mais comuns em Jersey City. De todo modo, eles seriam irrelevantes, pois o foco da pesquisa foi “olhar” para aquilo de maior legibilidade ou clareza que pudesse existir em tais ambientes. Ele também nos esclarece como um ponto frágil do estudo a abrangência da amostra de entrevistados, em ambas as cidades. Tal amostra seria impossível para evidenciar uma “verdadeira” imagem pública.

O pequeno tamanho da amostra se justifica devido ao vasto tipo de indagação e quantidade de tempo exigido para a técnica. Lynch apresenta um sumário das indagações direcionadas aos entrevistados, como se pode verificar no texto (2010, p.163). Essas amostras representaram o corpo forte da pesquisa, entretanto, o estudo também consistiu em pequenas entrevistas, mais rápidas, realizadas com um corpo de entrevistados maior, e que igualmente contribuíram para as considerações acerca da imaginabilidade.

Lynch também explicita como ponto negativo, e isso nos parece do mesmo fundamental e problemático, a homogeneidade do perfil de entrevistados: “bem equilibrados quanto à idade e sexo, entretanto, concentrados nitidamente numa classe média profissional e empresarial, habitantes ou usuários cotidianos das regiões centrais das cidades” (2010, p.175). Lynch adverte quanto a essa tendência da pesquisa, entretanto advoga em favor do método. O mesmo, apesar de suas contradições mais evidentes, nas palavras do autor, apresenta “um *insight* bastante confiável do composto da imagem urbana das pessoas entrevistadas, e que esses métodos são aplicáveis a diferentes cidades” (2010, p.176). Em relação ao pe-

²⁸Para uma demonstração do projeto *View from the road* ver a gravação de um dos trajetos realizados por Lynch, publicado na página do YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xP3maTrQ-ZXE&cab_channel=FromtheVaultofMIT>. Acesso em: Outubro de 2021.

queno tamanho das amostras, e quanto à sua tendência de classe e parcialidade locacional, o autor adverte que as imagens obtidas são uma aproximação mais rarefeita, entretanto indicial, da verdadeira “imagem pública” (2010, p.176) dos ambientes pesquisados.

Por fim, nos coloca alguns apontamentos para pesquisas futuras. Destaca-se a importância de alargar as amostras de entrevistados, para garantir recortes mais diversos e abrangentes. Do mesmo modo, em relação às amostras de cidades, espera-se que pesquisas futuras incluam tamanhos mais diversificados de cidades, assim como exemplos mais novos e mais velhos, e sobretudo, de culturas diferentes, em outros países. Não esqueçamos, nesse sentido, que o método de trabalho foi pensado e aplicado em cidades norte-americanas. É curioso, sobretudo, lembrar da ampla aceitação que a obra de Lynch obteve ao redor do mundo. Até o final da década de lançamento do livro em inglês, ele já havia sido traduzido para três idiomas de grande circulação acadêmica: alemão, espanhol e francês, conforme já havíamos visto anteriormente. Seu método é muito aplicado.

Lynch ainda ressalta: “sendo as cidades usadas por muitos grupos de pessoas, torna-se importante compreender de que modo os diferentes grupos principais tendem a imaginar seu entorno” (2010, p.181). Essa compreensão nos parece muito importante, do ponto de vista político. Entretanto, o autor tende a relativizar as diferenças na preponderância de um ambiente total. Para ele, somente uma compreensão diferenciada das imagens grupais e individuais, com suas interrelações e significados, poderá criar um ambiente capaz de satisfazer a todos. Todavia, enquanto isso não se efetiva (numa perspectiva utópica), cabe aos urbanistas “continuar confiando no denominador comum, ou na imagem pública”. Sabemos que isso é problemático. Confiar, ou acreditar que os urbanistas têm a capacidade “superior” de elaborar sobre uma imagem pública é “fechar os olhos” à imagem da alteridade urbana cotidiana. Concentraremos neste aspecto com mais atenção no próximo capítulo. Prosseguiremos a seguir com a leitura do texto de “A boa forma da cidade”.

A BOA FORMA DA CIDADE

Lynch, em “A boa forma da cidade”, apresenta uma obra mais consistente e densa em tamanho e investigação teórica. Percebe-se um trabalho de maior envergadura do que o que vimos em “A imagem da cidade”. Ela coincide com um amadurecimento intelectual, talvez, mas parece também coincidir com uma disposição temporal mais alargada. São cerca de 20 anos entre as duas publicações. É um trabalho interessante e de grande fôlego.

Lynch ocupa-se de estabelecer alguns preceitos normativos para uma teoria da boa forma, almejada para as cidades no seu tempo contemporâneo. Para isso, há toda uma genealogia de exemplos precedentes, concretos e até mesmo utópicos. Para o autor, é preciso dedicar uma certa atenção a todas essas referências, de modo a estabelecer uma estrutura teórica consistente que nos oriente no sentido da boa forma das cidades. Nesse sentido, nos diz ele, não se pode perguntar “o que é uma boa cidade?” sem antes haver alguma compreensão a respeito de “como a cidade chegou ao que é?” (1981, p.43).

O livro está dividido em 3 grandes partes. Dentro de cada uma delas, há uma subdivisão de seções, com numeração corrida, do 1 ao 17, atravessando todo o texto.

A primeira parte, que compreende da seção 1 à seção 5, dedica-se a um recorrido da gênese dos modelos urbanos no mundo em geral. A segunda parte, que compreende da seção 6 à seção 12, apresenta valores normativos, ou “dimensões de execução” para uma teoria da boa forma da cidade. Na terceira parte, que compreende da seção 13 à seção 17, Lynch apresenta alguns exemplos de aplicação dessa teoria normativa.

Por fim, na sequência, o texto apresenta 3 anexos, que buscam descrever com mais atenção sobre a distinção, previamente qualificada pelo autor, de três teorias sobre os aglomerados urbanos ao longo do tempo.

Ele defende que há 3 ramos da teoria que explicam a cidade como fenômeno espacial. São elas: teoria do planejamento, teoria funcional e teoria normativa. Lynch propõe um entendimento singular e um tanto complexo com essas categorias. Entretanto, ao longo da obra, ele busca se ocupar em especial com a teoria normativa. É no seu “interior”, segundo ele, que se encontram as motivações, as preocupações e os entendimentos acerca da boa forma da cidade. Concentraremos em alguns aspectos gerais da parte 1, para em seguida nos determos na parte 2, especificamente na dimensão do valor normativo do “*Sentido*”, que corresponde à seção 8 do texto. A elaboração de Lynch é bastante extensa. Foi necessário realizar esse recorte frente aos limites que propomos com esta dissertação. Com isso, busca-se trazer mais objetividade à construção do texto.

Cidade entre o céu e o inferno

Concentremos brevemente na primeira parte do texto. Na seção 1, nomeada como “Valores da forma na história urbana”, o autor apresenta um recorrido histórico sobre a gênese das cidades. Entende-se que a modificação de aglomerados urbanos é uma atividade humana. Explicita as relações entre os valores humanos e a forma ambiental. Recupera a origem das cidades, decorrência do cultivo agrícola. Afirma que, num primeiro momento, as cidades foram o lugar do sagrado. Somente depois, é que elas se transformaram em armazém, em fortaleza, em oficina, em mercado e em palácio. Ou seja, isso quer dizer que a cidade foi investida primeiro de um valor ritual, para depois em valores de troca, proteção e poder. Lynch elabora um recorrido histórico breve. Evidenciaremos, sumariamente, alguns desses pontos a seguir.

Ele nos lembra o maior exemplo de cidade nas Américas, Teotihuacán, do povo Asteca, situada apenas alguns quilômetros da atual Cidade do México. Segundo estudos, no seu ápice, Teotihuacán teria tido mais de 200 mil habitantes. Lynch discorre sobre sua estrutura física, disposta ao longo de uma grande e monumental avenida interseccionada por outra grande avenida, onde neste cruzamento assentavam-se dois grandes complexos, o mercado e o centro administrativo. Ao redor deste uma extensa rede de quadrículas retangulares concentrava uma série de habitações. Teotihuacán mantinha-se em comunicação e operações comerciais com Oaxaca. Seus comerciantes armados são descritos em murais maias. Sua conexão estendia-se até um raio de cerca de mil quilômetros (1981, p.18), o que é surpreendente para o período.

Lembra também a tradição urbana na China, que remonta a cerca de 1500 a.C., onde o “conceito de cidade” foi gradualmente codificado por escrito, como ele nos expõe a seguir: “a cidade deveria ser quadrada, regular e orientada, com uma ênfase especial no recinto, nas partes, nas aproximações, no significado das orientações e na dualidade esquerda e direita” (Ibid., p.19). Salienta serem cidades dirigidas como acampamentos militarizados e super ritualizados.

Em seguida lembra as cidades construídas por empresas ou as cidades do empreendimento colonial. “Primeiro surgem as colônias em regiões incultas, fixadas em locais onde não existem outros humanos, ou onde estes se encontram num estado tão primitivo que os colonizadores não veem neles qualquer utilidade” (Ibid., p.19). Esses novos aglomerados são criados para controlar um recurso, ou, muitas das vezes, controlar a própria população original. A preocupação é com a segurança das famílias, a extração eficiente do recurso pretendido, “para que possa ser instalada uma sociedade funcional tão rapidamente quanto possível” (Ibid., p.19).

Lynch enquadra nesse conjunto a cidade colonial criada por potências estrangeiras como parte de um recurso a explorar. Nesses casos, “os conflitos culturais daí resultantes têm de ser enfrentados” (Ibid., p.22). Lembra o ritual espanhol de fundação de cidades nas Américas. Este iniciava-se com uma lança cravada no chão, como a expressão de um desafio a ser corajosamente empreendido, e em seguida com o corte de ervas daninhas como um ato de posse da paisagem local. Logo depois erguia-se um patíbulo para só então firmar a santa cruz e assim rezar a primeira missa de fundação (Ibid., p.22). Lembra, também, as Leis das Índias, um tratado normativo quanto à construção de cidades além do território europeu, produzido pela coroa espanhola no século XVI.

É importante, após esse recorrido sobre a cidade colonial nas Américas, realizar uma observação. Ao longo da sua descrição não se percebe a palavra violência, barbárie ou genocídio cultural. Apenas a palavra “força” (Ibid., p.22) que aparece em dado momento no texto, e é dirigida para qualificar o movimento colonial contra os povos indígenas originários, com o exemplo de uma cidade colonial construída no Peru. Novamente, isso parece-nos problemático.

Lynch em seguida elabora sobre a convulsão longa e complexa que transformou as cidades do século XIX. Paris e Londres, entre os exemplos mais citados e bem conhecidos do pensamento urbanístico. Sobretudo, nos Estados Unidos, Lynch elabora longamente sobre as transformações urbanas de Boston, um exemplo menos discutido nos estudos urbanos do que os dois anteriores.

Ao fim de todo recorrido histórico, o autor salienta alguns valores e temas gerais que serão importantes, mais adiante, para suas análises da boa forma. Segundo ele “motivos persistentes para os construtores de cidades”, como: estabilidade simbólica e a ordem; o controle dos outros e a expressão de poder; o acesso e a exclusão; a função econômica eficiente e a capacidade de controlar os recursos. Segundo ele, foram, ao longo dos milênios, utilizadas estratégias físicas comuns para atingir esses objetivos.

Em seguida, pulamos para o trecho 3, nomeado como “Ente o céu e o inferno”. Nele, Lynch se ocupa de refletir e sistematizar valores e pressupostos praticados numa política da forma da cidade, sobretudo pelo poder público de planejamento. Ele as chama “políticas espaciais nacionais e locais” (Ibid., p. 55) em diferentes níveis e contextos. Ao todo o autor elenca uma lista corrida com estratégias e diretrizes concretas, as quais são praticadas usualmente pelo planejamento público. São 21 ao todo. Em seguida ele se ocupa, a partir dessas estratégias, de explicitar valores por detrás delas. Divide-os em 5 categorias: valores fortes; valores intencionais; valores fracos; valores secretos; valores negligenciados. Para cada um deles o autor dedica uma breve listagem (Ibid., p.58).

Esse momento do texto é bastante descritivo e criterioso. Não iremos nos deter nessas descrições. Segundo ele, essas “listas” são um objeto desconfortável para a teoria, pois elas descrevem e ocupam-se de pontos tão dispersos e diversos das preocupações humanas, que

a intenção central com a forma das cidades acaba sendo subsumida. As políticas espaciais devem conduzir ao cerne da questão, ou seja, elas devem se direcionar para a boa forma espacial das cidades.

Em seguida, Lynch recorre a uma análise dos modelos urbanos precedentes, as utopias urbanas, sobretudo no século XXIII e XIX, conforme a historiografia do urbanismo está relativamente familiarizada. Para ele, a maioria dessas obras utópicas prestaram muito pouca atenção no ambiente espacial. Sua maior reflexão consistiria nas relações sociais. Nos resume Lynch: “apesar de o ambiente espacial ser ilustrado com algum pormenor, era bastante lateral para a proposta” (Ibid., p.61). Ele refere-se pontualmente às propostas conhecidas de James Silk Buckingham, Robert Owen e Charles Fourier, por exemplo.

Garante que foi somente mais tarde, entre fins do século XIX e no curso do século XX, que se encontram obras utópicas onde o ambiente espacial representa uma preocupação central. Refere-se nesses casos a *News from Nowhere*, de William Morris, *Garden Cities of Tomorrow*, de Ebenezer Howard, *Broadacre City*, de Frank Lloyd Wright, os planos de Le Corbusier para suas cidades contemporâneas, entre outros. Lynch chega até as elaborações mais contemporâneas dele, àquela época, como as propostas teóricas de Aldo Rossi, Christopher Alexander e o grupo Archigram. Ele também enumera uma série de “cacotopias” (ou anti-utopias), como algumas comunidades religiosas nos EUA, que construíram pequenos vilarejos baseados em valores sociais e espaciais próprios, ou ainda, exemplos de ficção científica, com seus cenários de cidades caóticas, poluídas, com vidas precarizadas e paisagens maquínicas.

Os céus e os infernos, construídos ou não, na visão de Lynch, quando desaparecem deixam apenas ruínas ou lembranças nostálgicas. Entretanto, considera-os expressões válidas, pois tais exemplos “podem ser pontos de orientação para os valores ambientais” (Ibid., p.72). Nesse momento Lynch faz uma observação que nos parece bastante potente para nosso pensamento.

Essas colocações, utópicas e cacotópicas, encontram contraste com as políticas práticas, aquelas séries de valores e medidas que foram sistematizadas anteriormente. Tais expressões, na visão do autor “são ficções, e as pessoas práticas afastam-se delas” (Ibid., p.72). Seu estilo de expressão, verbal ou gráfico, as coloca longe dos relatórios técnicos. Entretanto, “transmitem perspectivas e paixões que podem eletrificar os documentos públicos mais indiferentes” (Ibid., p.72) nos diz Lynch. Essa afirmação nos parece preciosa e potente. Ela nos coloca, de algum modo, abismados.

Por fim, na conclusão da seção, um Lynch explicitamente poético se ensaia com o texto. Ele defende a ideia de que a política da cidade deve ser geral, explícita, racional. Entretanto, também concreta e apaixonada. Nos assegura que suas teorias normativas propostas na parte 2 do livro (o que veremos logo adiante), são fortes, porque conseguem fazer essa ponte. Recupera a obra de Ítalo Calvino, “As cidades invisíveis” (1972), a qual, para ele,

“explora numa fantasia maravilhosa e circular as relações entre as pessoas e seus lugares” (1981, p.74). Apresenta em seguida uma citação com a tradução portuguesa de um trecho do texto de Calvino. Incluiremos a seguir o mesmo trecho, mas com a tradução brasileira da obra:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 2003, p. 150).

Como posicionar nossa crítica? De fato, esse Lynch poético, que se apresenta com tamanha intensidade, nos deixa pensativos. Entretanto, se nos determos, ainda com certa atenção em suas dimensões normativas, se pode perceber aspectos que nos parecem “fechados”. Ainda, apesar de todas as reservas, o que está em jogo é uma “boa forma” da cidade. Reconhecemos haver uma tensão epistemológica nesse aspecto, sobretudo, estética e política.

Cidade e forma: cosmos, máquina e organismo

Ainda, antes de adentrarmos no que Lynch chama “dimensões de execução” da boa forma da cidade, concentremos na seção 4 do texto, “Três teorias normativas”. A forma que uma cidade deve assumir é uma questão muito antiga, nos afirma o autor. Tal questão, ao longo dos tempos, foi assumida a partir de alguns modelos gerais que agruparam ideias específicas. Segundo ele, por teoria normativa entende-se “um conjunto coerente de ideias acerca da forma adequada da cidade e das suas razões” (Ibid., p.75). Divide essas teorias a reboque de três grandes metáforas: a cósmica; a máquina; o organismo.

Desse modo, as primeiras cidades baseavam-se em princípios de correspondências mágicas. Era um meio de relacionar as pessoas às forças maiores e estabelecer uma harmonia entre a vida humana no espaço e no cosmos. A China e a Índia, situam dois ramos muito consistentes acerca dessa teoria cósmica, a qual ajudou a traçar, construir e controlar inúmeras cidades, sob complexos valores mágicos, que ditavam formas, comportamentos e rituais. Do mesmo modelo, os centros cerimoniais elaborados na América do Sul e do Norte, na Ásia e na África, assim como a Roma etrusca, também carregam essas ideias básicas.

Para Lynch, pertencente igualmente a esse modelo, a perfeição geométrica das cidades da Renascença pretendia “um universo ordenado e matemático” (Ibid., p.77), assim como o modelo barroco de cidade, com seus eixos polissêmicos, era um instrumento de poder e ordem.

Cada uma destas teorias cósmicas adquiriu diferentes perspectivas, entretanto, utilizaram alguns conceitos comuns quanto à forma. Lynch enumera uma série de decisões formais comuns, que relacionam um certo entendimento cósmico da realidade convertidos em aspectos espaciais concretos.

Apesar do “entendimento cósmico” como dispositivo de “rito e forma” pertencer ao passado, o poder ainda existe e é reforçado pelos mesmos meios: fronteiras, portões, percursos de parada, marcas no solo do terreno, pelo uso da elevação ou da dimensão, pela simetria e pela ordem regular. Nessa mesma perspectiva, Lynch ressalta que “as cidades capitais são concebidas com eixos monumentais, os juízes olham para baixo para os prisioneiros, os escritórios são construídos para impressionar, as empresas disputam os edifícios mais elevados” (Ibid., p.81). Mesmo se admitirmos a eficácia psicológica de tais formas, ainda é possível rejeitá-las, e se permitir imaginar um mundo onde esses dispositivos frios de poder não façam mais sentido e nos quais eles sejam abolidos. Entretanto, o autor nos destaca, que também é verdade que essas formas simbólicas são atraentes, portanto, ainda funcionam em benefício dos objetivos dos poderosos. Elas inspiram ansiedades e emoções nas pessoas. Muitos se sentem seguros, outros orgulhosos, ou profundamente afetados pelos efeitos de monumentalidade de determinadas paisagens, por exemplo.

Assim, nos conclui, que apesar do fato de que o raciocínio mágico da teoria tenha sido deixado de lado, o poder psicológico deste não pode ser deixado de modo tão fácil assim. Tais geometrias (poderíamos dizer do espetáculo) são, segundo Lynch, “funções da experiência humana comum e do modo como são construídas as nossas mentes – de como o nosso aparato cognitivo assumiu e assume a sua forma, de maneira a poder funcionar com sucesso no mundo em que vivemos” (Ibid., p. 81).

Outro modo de pensar as formas urbanas desde um raciocínio prático, mas que difere do exposto acima, é a concepção de cidade como uma máquina. Esse é o segundo modelo recuperado por Lynch. Na máquina a estabilidade é inerente às partes e não ao conjunto. As partes são pequenas e se ligam mecanicamente umas às outras. É factual, funcional e articulada, e não tem nada de mágica. Designar um modelo de cidade tão antigo como máquina pode ser errôneo por dois motivos: pensa-se em máquinas como objetos modernos, movidas a algum combustível e em material “reluzente”; em segundo, a metáfora “máquina” tende a coincidir com uma certa insinuação de desumanidade. Ele nos argumenta que a metáfora da cidade máquina não é uma concepção moderna, pois suas raízes remontam a modelos longínquos. Um vagão, a cegonha de um poço, um moinho de vento ou um patins de rodas são máquinas.

Tal modelo foi particularmente muito útil sempre que aglomerados populacionais tiveram caráter temporário, demandaram pressa em sua execução, ou então tiveram de ser construídos com objetivos precisos, limitados e práticos. As origens coloniais das cidades se ligam com esse modelo. Curioso, entretanto, pensar como Lynch não atribuiu o caráter de desumanidade à cidade colonial.

O autor lembra os planos regulares dos acampamentos romanos, da quadrícula formada pelo cruzamento *cardo* e *decumanus*, situada entre portões. O mesmo plano que se vê subjacente a muitas cidades europeias. Muitas das novas cidades medievais do século XII e XIII utilizaram o mesmo modelo de distribuição de lotes em blocos regulares e retangulares. Apesar do imaginário de cidades medievais irregulares e pitorescas, os reis e habitantes dos burgos “construíam aglomerações urbanas bastante regulares e práticas, quando tinham essa oportunidade” (Ibid., p.84). Foi, para Lynch, essa experiência que deu modelo às Leis das Índias, em 1573, onde a Coroa da Espanha dava indicações e prescrições do modo como as cidades deveriam ser construídas nas colônias. A distribuição de uma grelha quadrada e bem ordenada, sua orientação, a forma da praça central, rodeada de edifícios públicos, a segregação das atividades, a distribuição das terras, e até mesmo o estilo uniforme de edifícios eram diretrizes formais bem ordenadas para as cidades. Longe de um “passe de mágica” eram prescrições bastante práticas e visavam uma implementação rápida e objetiva.

Lynch também qualifica as cidades em grelha dos Estados Unidos nesse modelo. Nos afirma, entretanto, que o modelo máquina não se resume obviamente a uma replicação da grelha. Ele lembra que a grelha também era uma característica essencial do modelo mágico chinês, mas sobretudo, a máquina, para além da forma “grelha”, se caracteriza pela relação articulada entre as partes, dos seus conjuntos e das suas funções específicas.

Nesse sentido, Lynch lembra dos planos de Le Corbusier para as cidades europeias, ou ainda o conjunto de proposições teóricas que podemos ver nos seus primeiros livros. A *Ville Radiuse* (1924), é um forte exemplo deste modelo, que não obedece ao caráter estrito da grelha, mas formado por partes autônomas, que têm funções e movimentos diferenciados, e que correspondem a um todo extremamente funcional e eficiente. “Ela é poderosa e bela, mas é ela mesma, e não um espelho da magia ou do universo” (Ibid., p. 85). Suas características centram-se nos transportes, na separação ordenada das atividades e na produção. O modelo da máquina está, para Lynch, em grande parte dos modos atuais de encarar as cidades: nas práticas de subdivisão das terras, na engenharia de tráfego, de serviços públicos, de códigos de saúde e construção, nos zoneamentos. A máquina, com suas partes divisíveis, pode ser analisada e melhorada de modo fragmentado, com economia de esforços (Ibid., p. 88). Essa ideia ainda vive com bastante intensidade no mundo contemporâneo.

Por fim, o terceiro modelo depurado por Lynch, é mais recente, apesar de já ter cerca de dois séculos. Ele é a noção de que a cidade pode ser pensada como um organismo, metáfora surgida com a biologia nos séculos XVIII e XIX. Foi uma tensão ao crescimento gigantesco das grandes capitais europeias com a industrialização. Apesar de o modelo orgânico ter sido efetivamente menos influente do que os anteriores, segundo Lynch, é a perspectiva mais utilizada pelos atuais profissionais de planejamento urbano. Mesmo criticando-a, o autor admite que a tem enorme admiração, e inclusive “algum pesar por o mundo não poder ser assim” (Ibid., p.90).

Diferente da máquina, um organismo é um indivíduo autônomo com um limite e uma dimensão definida. Reorganiza sua forma à medida que muda de dimensão ou alcança limites e limiares. Forma e função estão sempre ligadas, e a função do conjunto é sempre complexa. As ideias agrupadas por este modelo têm precedentes mais antigos, como o pensamento utópico, o design romântico das paisagens, na obra dos reformadores sociais, dos naturalistas e estudantes dedicados de regiões locais. Lembra os nomes de Patrick Geddes, Lewis Mumford, Ebenezer Howard entre outros. Nessa visão, a comunidade deve ter uma dimensão correta, para além da qual se torna patológica. A família nuclear é encarada como modelo. A árvore é o modelo natural admirado ao invés da máquina. Há uma nostalgia da paisagem rural e da comunidade do passado. É um grupo de conceitos evidentemente mais amplos do que os expostos aqui, mas que se resumem por características de coerência e auto suficiência, cujos valores são a comunidade, a continuidade, a saúde, o bom funcionamento, o equilíbrio e interação das partes e o ciclo ordenado.

Tal modelo teve uma influência intelectual longa e profunda no planejamento. Apesar de ser criticada em muitos aspectos, ainda domina o desenho e a política pública sobre cidades. Sobretudo, ainda não se encontrou um modelo substituto para ele. Segundo Lynch, a principal crítica a este modelo, assim como aos demais, diz respeito às analogias. As cidades não são máquinas ou organismos. É fácil rejeitar “as formas mais grosseiras das analogias” (Ibid., p. 95), como a ideia de que as ruas são como as artérias, os parques são como pulmões, as áreas centrais são como o coração. Entretanto, segundo ele, é mais difícil reconhecer a tendência da metáfora que nos leva “irrefletidamente” a eliminar bairros precários para evitar sua “disseminação infecciosa” para a cidade, ou de separar os seus usos. Quando se eliminam as metáforas centrais restam ainda uma série de ideias que devem ser encaradas de modo sério.

O autor lembra a noção de hierarquia, que apesar de ser “um modo natural e inevitável de organizar a complexidade e que pode ser vista em alguns padrões de árvores e outros organismos” não é, todavia, um padrão absoluto na natureza. A hierarquia foi fundamental aos reis, generais e presidentes de empresas, mas se reservada às cidades, com suas funções muito complexas “é prejudicial aos fluxos simples das interações humanas” (Ibid., p.96).

Ele afirma que a hierarquia é útil para catalogação e indexação, entretanto, quanto à cidade, cai sempre na desordem ou numa ordem diferente e complicada. Apesar disso, como ainda faltam esquemas conceituais alternativos, é muito difícil deixar de lado “este modelo óbvio” (Ibid., p.96) ao planejamento.

Ainda, Lynch nos diz que o princípio das partes claras e separáveis, que orientam estratégias de desenho seguras para os urbanistas, “pode ter consequências nefastas” (Ibid., p.96) ao todo complexo de uma cidade. As ambiguidades são importantes, garante o autor. A imposição de limites estritamente precisos, por exemplo, dificulta acessos, ou então viabiliza ainda mais o domínio social. O autor, em seguida, se encaminha para as conclusões da seção do texto. Defende que, frente às ideias do modelo orgânico, “a capacidade de aprender e de mudar, pode proporcionar-nos um modelo muito mais coerente e mais defensável de uma cidade” (Ibid., p.98) do que a simples analogia hierárquica.

Nos cabe uma pequena observação preliminar desse tema, ao qual ainda retornaremos com mais atenção no capítulo seguinte. É muito interessante esse panorama genealógico, se nos permitirmos essa analogia, acerca da exposição sobre as teorias normativas. Lynch faz, sobretudo, um esforço em relacionar as três diferentes teorias de modo não hierárquico. Elas parecem ser, em nossa leitura, uma depuração conceitual de grande fôlego, elaborada pelo autor, com bastante reserva crítica, e sobretudo, com um senso de interpenetração desses diferentes modelos e escalas temporais. Em suma, apesar de particularidades comuns, os modelos se sobrepõem, se confundem, e denotam a complexidade intrínseca do espaço das cidades.

Esse nos parece um Lynch mais potente do que aquele que lemos em “A imagem da cidade”. Sobretudo um Lynch crítico e aberto às diferenças. Como já dissemos, a envergadura do texto é muito maior, sem dúvidas, assim como a intenção operacional, relacionando exemplos, leituras e campos conceituais diversos. Isso evidentemente torna a leitura mais “espinhosa”, do mesmo modo que torna a receptividade da própria obra mais restrita. Entretanto, cabe-nos ainda prosseguir atentos ao texto, principalmente nas próximas seções, onde, com as dimensões normativas propostas, a tendência de enquadramentos totalizantes aumenta. Ou seja, o senso sistêmico prevalece, e torna contraditória a abertura conceitual ensaiada no momento anterior pelo autor.

Objecções a uma teoria normativa

Na sequência, Lynch inicia a seção 5 do texto, denominada “Mas será que é possível uma teoria normativa geral?”. Nela, ele afirma que, apesar da consistência das teorias apresentadas anteriormente e que dão conta da origem, do desenvolvimento e funcionamento das cidades, não há uma coesão racional acerca de uma teoria normativa suficientemente funcional. Ou seja, na sua visão, algo que nos oriente a pensar como uma cidade deveria

ser. Ele garante haver uma grande variedade de críticas e de propostas, entretanto, não há um esforço sistemático que busque cobrir essa lacuna.

Ainda que sua intenção seja, objetivamente, elaborar tal esforço no caminho de uma teoria consistente, Lynch se esforça em evidenciar, como contraponto reflexivo (ou poderíamos dizer, como um “sinal de atenção”), uma sequência de objeções para uma teoria da boa forma. As objeções são como contradições refletidas acerca da “estabilidade” da teoria, uma exposição de fragilidades inerentes, e que, entretanto, orientam o pensamento numa direção positiva em relação a ela. Algumas dessas objeções são pontos críticos, que colocam em choque posições conceituais do próprio autor, expostas no momento de leitura de “A imagem da cidade”. Destacaremos apenas algumas dessas objeções, sendo 8 ao total.

Objeção 3: certas preocupações acerca da forma transcendem culturas específicas, mas é preciso ter consciência dos perigos etnocêntricos. Determinados valores que funcionam e são evidentes em uma determinada cultura não o são em outras, nos adverte Lynch.

Objeção 4: apesar do grau de influência que possa ter, a variável física não é fundamental quanto o gênero social. Quando se altera a sociedade o ambiente se torna afetado; entretanto, quando se altera o ambiente não se altera nada, “se é que, de fato, se pode alterar algo” (Ibid., p.101) diz ele. Entretanto, os padrões físicos e sociais agem um sobre o outro durante períodos lentos e diversos. Lynch cita o exemplo de parques públicos nos EUA. Eles não alteraram a sociedade, mas propiciaram prazer a muitas pessoas. Ainda assim, a mudança física pode ser usada para apoiar, ou ainda provocar a mudança social.

Objeção 6: existe uma pluralidade de interesses, todos em conflitos uns com os outros. Para Lynch, cabe ao planejador prever mudanças futuras, equacionando ações possíveis. Deposita uma grande confiança quanto ao interesse público das decisões, o qual ele qualifica em seu meio como “uma heresia já gasta”. Segundo ele, a razão de ser dessa crença é “pensar que a espécie humana tem certos requisitos básicos para a sobrevivência e bem-estar, e em qualquer cultura existem importantes valores comuns” (Ibid., p.103). Nesse sentido, os profissionais, os urbanistas, não podem reclamar o monopólio.

Objeção 7: as teorias normativas são geralmente possíveis a objetos práticos, mas são inadequadas para formas estéticas. “A beleza de uma grande cidade é uma questão de arte e não de ciência” (Ibid., p.103). As cidades são objetos práticos, cujas funções múltiplas podem ser objeto de discursos sistematizadores, externos e coerentes, quando se alargam as decisões para além de um grupo reduzido. Isso é muito fundamental. Ainda, funções práticas e estéticas devem ser inseparáveis. A experiência estética é uma forma intensa e significativa da percepção e cognição usada para objetos extremamente práticos. A teoria precisa lidar com aspectos estéticos da cidade, apesar de ser uma parte muito difícil de sua tarefa (Ibid., p.104).

Objeção 8: a forma da cidade é intrincada e complexa. “As cidades são vastos fenômenos naturais, que ultrapassam a nossa capacidade de mudança e o nosso conhecimento

acerca do modo de os modificar” (Ibid., p.104). A resposta fundamental de Lynch é empírica (e isso nos parece muito forte): o conhecimento parcial será útil, mesmo quando nos escapa a compreensão completa. No terreno intermédio entre forma e valor é onde “pretende-se” atuar.

Lynch defende a ideia de que a racionalidade, ainda que incômoda, é o único meio evidente para a tomada de decisões acertadas. “As decisões públicas deveriam ser de fato racionais” (Ibid., p.106). Entretanto, salienta os objetivos intermédios, tão gerais quanto possíveis, que não ditam soluções físicas particulares, mas cuja concretização pode ser ligada a soluções físicas. Segundo o autor, será esse o objetivo do livro: “o desenvolvimento de um conjunto limitado ainda que geral de características que, tanto quanto possível, abranja todas as questões importantes da forma” (Ibid. 107).

Em suma, será a alternativa às normas dogmáticas que habitualmente orientam as discussões acerca do que é bom nas cidades. Esboça-se, ao que parece, uma alternativa mais fluída. Isso nos parece bastante particular.

Ainda, retomamos a ideia das objeções que Lynch contrapõe ao seu projeto de teoria. Elas nos parecem potentes, como um espectro (ou um “fantasma”, lembrando livremente Aby Warburg) muito decisivo para a leitura de qualquer discurso, prática e teoria sobre a cidade. A questão que levaremos ao próximo capítulo é a seguinte: a teoria urbana, ou uma teoria que se pretenda da “boa forma da cidade”, pode realmente olhar para os aspectos estéticos, e se sim, de que modo ela o faz?

Nos parece fundamental articular essa discussão, porque, de modo panorâmico, apesar de todas as objeções e conflitos expostos, o que se apresenta ainda em “jogo” no texto de Lynch é a ideia de uma boa forma da cidade. A “boa forma”, num paradigma estético hegemônico, ainda é o fundo da preocupação sobre a construção das cidades. Novamente, ressaltamos, há uma tensão estética e política nessa intenção de boa forma.

Todavia, é necessário afirmarmos que o texto de “A boa forma da cidade”, devido à complexidade de sua formulação é um livro de “estudos”. Sobre ele, se deve retornar ainda outras vezes, amadurecendo a leitura ou complexificando seus entendimentos. É um livro de teoria, profundo, e sobretudo, bem articulado. O tempo de uma dissertação é breve frente a esse trabalho, evidenciamos tal posição, por mais óbvia que ela seja.

Dimensões de execução

Enfim, após elucidadas as objeções, Lynch inicia a parte 2 do texto, ou seja, a apresentação de uma teoria propriamente dita. A seção 6, denominada “Dimensões de execução” inicia esse processo. Nela, o autor elabora uma síntese dos valores comuns objetivados para tal teoria. Segundo ele, o objetivo é analisar as interligações entre forma e objetivos concei-

tuais, observando certas regularidades inerentes a toda espécie ou a todos os aglomerados urbanos. Ainda, acrescentar à forma espacial as instituições sociais e as atitudes específicas ligadas a ela, fundamentais à sua qualidade. Do mesmo modo, precisa-se estar ciente que é insensato estabelecer padrões de execução para as cidades, sendo a intenção de tal teoria estabelecer certas generalizações.

Em suma, estabelecer pressupostos razoáveis entre a interligação de qualidades importantes e comuns, entre objetivos humanos básicos e a forma da cidade, ou, características físicas concretas destas (Ibid., p. 112). É isso que Lynch diz por “dimensões de execução”. Algo que consiga gerar um instrumento de orientação útil ao planejamento. Para isso, tais dimensões precisam, no mínimo, garantir algumas características (tais características se ligam às objeções descritas anteriormente) descritas pelo autor em uma série. São elas 9 ao todo, as quais resumiremos brevemente:

1: devem estar relacionadas prioritariamente com a forma espacial da cidade, considerando afirmações gerais acerca da natureza dos seres humanos e de suas diferentes culturas;

2: devem ser tão gerais quanto possíveis, ainda que conservem a ligação explícita com aspectos específicos da forma;

3: deve ser possível estabelecer, por pressupostos razoáveis, uma ligação entre essas características e os valores de qualquer cultura;

4: o conjunto deve abranger os aspectos relevantes da forma do aglomerado populacional que sejam importantes para esses valores;

5: as características devem assumir a forma de dimensões de execução onde diferentes grupos, em diferentes situações, possam escolher pontos ideais ou satisfatórios; deverão ser úteis nos casos em que os valores mudam, sobretudo temporalmente;

6: as localizações que respeitam essas dimensões devem ser identificáveis e mensuráveis; ainda assim as dimensões podem ser complexas a ponto de que as localizações nelas contidas “não necessitam ser pontos isolados” (Ibid., p.113). Reconhece-se um pouco de dificuldade na compreensão dessa característica;

7: as características devem situar-se no mesmo nível de generalidade;

8: se possível as características devem ser independentes umas das outras; uma solução de concretização que funcione para uma não deve funcionar para outra;

9: idealmente as medidas devem conseguir lidar com qualidades que se modificam com o passar do tempo, ou seja, as funções, os valores e as necessidades estão sempre em constante transformação nas cidades.

Em suma, a proposta de Lynch é a orientação de um “todo sistemático”, completamente “amarrado”, na concisão e abstração ideais de uma teoria. Isso, entretanto, parece-nos muito limitador, apesar de seus pressupostos fluidos e mais abertos, expostos anteriormente.

Os conjuntos de teorias apresentadas por Lynch na seção 4, se desenquadraram das especificidades dessas características enunciadas. Lynch busca se aproximar de um padrão de ecologia, sistemas muito complexos, elementos orgânicos e inorgânicos em conjunto, e com uma profusão de intervenientes e de formas. Um ecossistema, para o autor, se parece muito com o que é um aglomerado populacional. Entretanto, a metáfora não está isenta de suas desvantagens. Assim, Lynch avança para a defesa de uma “aprendizagem ecológica” (Ibid., p.115) como um conceito mais apropriado para os aglomerados urbanos e seus agentes de intervenção.

Continuidade, ligação e abertura são valores explícitos que perpassam esse conjunto de dimensões, preferências, valores e afirmações objetivas, esboçados como um modelo. Nenhuma é única e todas apontam para um conjunto de qualidades, assegura Lynch. São elas 5, ao todo. Elas são as dimensões fundamentais para esse modelo. São de algum modo, dimensões estruturais. Apresentaremos brevemente tais dimensões a seguir:

“*Vitalidade*”; critério antropocêntrico. O grau em que a forma urbana suporta as funções vitais, os requisitos biológicos e as capacidades básicas dos seres humanos.

“*Sentido*”; a correspondência entre o ambiente, nossas capacidades mentais e sensoriais e as nossas construções culturais, como isso tudo pode ser compreendido e estruturado no tempo.

“*Adequação*”; a adequação dos cenários comportamentais a sua adaptabilidade e ações futuras. Como a forma e a capacidade dos espaços correspondem ao padrão e às ações que são requeridas.

“*Acesso*”; capacidade de alcance e conexão, com pessoas, serviços, informações e locais.

“*Controle*”; o grau em que utilização e acesso de espaços e atividades, ou seja, o modo e a intensidade onde as suas criações, as modificações e a gestão desses espaços são alcançadas pelas pessoas.

Lynch, em seguida, dedica-se a analisar criteriosamente cada uma dessas dimensões. Como já foi dito anteriormente, concentraremos na dimensão do “*Sentido*”.

Considerações sobre o sentido

Começamos por definir pontualmente o entendimento acerca da dimensão de sentido em aglomerados populacionais. Para Lynch, sentido é a clareza com que tal espaço pode ser apreendido e identificado, a facilidade com que seus elementos podem ser ligados a outros elementos e acontecimentos numa representação mental coerente do tempo, do espaço, e o modo que ela pode ser ligada a conceitos e valores não espaciais (Ibid., 127). Em suma, é a união entre a forma do ambiente e os processos humanos de percepção e cognição. Percepção como um ato criativo, e não uma recepção passiva, assegura ele.

O sentido de determinado local varia conforme seus observadores, entretanto, existem algumas características constantes, significativas e fundamentais na experiência de um mesmo local por pessoas diferentes. É isso que caracteriza uma noção de *identidade*. Ela contribui para locais fortes e interessantes. Segundo ele, o turismo se apropria da “exploração superficial desse sentido” (Ibid., p.128). Ainda (e de novo), Lynch afirma que poucos de nós experimenta, ou sabe experimentar, o prazer permanente na percepção de uma boa cidade. Veneza é o exemplo. Lembra também que, em uma cidade, os acontecimentos, como grandes comemorações, espetáculos e celebrações exemplares podem ter esse mesmo sentido de identidade como nos lugares.

Há também a *estrutura formal* do sentido, ou como as partes se ajustam no conjunto. Essa estrutura é o que configura um “sentido de orientação” para os aglomerados urbanos. Tal sentido adquire certos significados práticos, como, por exemplo, uma má orientação pode resultar perda de tempo e desperdício de esforços, especialmente aos estrangeiros. Ainda, a delicada questão das pessoas que possuem alguma deficiência adquire contornos problemáticos em relação a esse sentido. Segundo Lynch, o medo e a confusão associados à má orientação ligam a forma ambiental a níveis psicológicos profundos. A boa orientação, por oposição, pode melhorar os acessos e conseqüentemente alargar oportunidades (Ibid., p.130).

Lynch também investe na posição, e isso é inédito se comparado à obra anterior, de que há uma orientação temporal. Esse apontamento nos parece decisivo e importante. O autor se refere, no contexto da vida nas cidades, a uma orientação temporal que consiste em, dito de um certo modo poético, “ajustar o meu relógio com o relógio do outro”. Esse é o funcionamento natural de uma cidade, onde pessoas diferentes vivem em comunidade. Ainda, há outra orientação temporal, que o autor considera decisiva, que inclui o sentido emocional mais profundo sobre o tempo. Isso diz respeito ao modo como o momento presente está ligado ao passado e ao futuro, próximo ou distante (Ibid., p.131). O sentido de orientação no tempo, afirma Lynch, é provavelmente mais importante para as pessoas do que o de orientação no espaço. Entretanto, nossa orientação temporal é mais frágil, assim, “dependemos de muitas pistas externas para nos mantermos bem orientados” (Ibid., p.131).

Ainda, segundo ele, as técnicas de exercício com os observadores quanto à orientação temporal não estão tão bem afinadas e desenvolvidas quanto àquelas que dizem respeito à orientação espacial. Em suma, com base nesse entendimento, a identidade e a estrutura formal são o que permitem reconhecer e padronizar o espaço. Esse é o mesmo Lynch que percebemos na obra anterior, mas que, entretanto, entra em contradição com os aspectos mais fluidos acerca da forma ambiental enunciados um pouco mais acima no texto.

Na sequência, Lynch elabora algumas qualidades que ajudam a conectar a forma urbana com outras características das nossas vidas. Elas “funcionam” em conjunto com a identidade e a estrutura formal. São elas: congruência, transparência e legibilidade.

A *congruência* é a correspondência puramente formal da estrutura ambiental com a estrutura não espacial. “Será que a forma abstrata de um local corresponde à forma abstrata de suas funções, ou às características da sociedade que nela habita?” (Ibid., 131). Em suma, ela é a correspondência formal entre local e função.

A *transparência* é o grau de compreensão direta da operação de várias funções técnicas, atividades, ou processos sociais e naturais que acontecem no interior de um aglomerado populacional. Transmite um sentido de vida, segundo Lynch. Nesse sentido, ele nos lembra, que uma crítica recorrente sobre a espacialidade da cidade moderna “é que é opaca, é impessoal, tem falta de proximidade” (Ibid., p.134).

Por fim, (e de novo) a *legibilidade* é o grau com que habitantes de um aglomerado conseguem se comunicar bem uns com os outros através de suas características físicas simbólicas. Segundo ele, a forma ambiental pode ser manipulada para suprimir e controlar certo discurso espacial, torná-lo menos conflituoso ou mais expressivo, do mesmo modo que enraizado em determinada cultura, exato ou útil (Ibid., p.135).

A semiótica, a qual aborda a estrutura do significado na comunicação simbólica “virou-se recentemente para os estudos dos aglomerados”, nos diz Lynch. O autor, nesse sentido, também reserva uma certa crítica a alguns arquitetos contemporâneos, que segundo ele, “jogam um jogo exotérico cujas mensagens podem tornar-se incompreensíveis assim que terminarem o choque ao qual se propõem” (Ibid., p.135). Lembremos que Lynch, nesse caso, refere-se ao trabalho de Colin Rowe, no seu livro “*Collage City*” publicado em 1978, e que se debruça sobre um caráter de heterogeneidade fundamental da forma urbana.

Em suma, para Lynch, do mesmo que havíamos lido em “*A imagem da cidade*”, a *identidade* e a *estrutura* são os componentes formais do sentido. Nos diz ele: “a identidade e a estrutura são os componentes formais do sentido. A congruência, a transparência e a legibilidade são componentes específicos que ligam o ambiente a outros aspectos de nossas vidas” (Ibid., p.138). Todos podem ser analisados e verificados, com maior ou menor intensidade, de um modo objetivo e direto. Ele nos adverte que o grau mais profundo da *legibilidade*, por mais que possa ser intuído, na sua raiz é indefinível.

Todavia, Lynch argumenta que “apesar de tudo”, uma cidade deve convidar à ordem. O sentido, é uma preocupação formal importante, assim como é um componente básico da satisfação emocional. Garante que “a criação da ordem é a essência do desenvolvimento cognitivo” (Ibid., p.139). Na sequência, quando elabora sobre a sensibilidade, ele o faz a partir de Roger Scruton, filósofo e intelectual inglês, de ideologia conservadora²⁹, dedicado sobretudo à estética. Scruton ficou bastante conhecido na área de arquitetura e urbanismo por conta do livro “*The Aesthetics of Architecture*” publicado em 1979.

Segundo Lynch, pessoas diferentes têm modos diferentes de organizar a sensibilidade. Nesse sentido, a organização visível de um aglomerado populacional não deve ser fechada e unitária. Segundo ele, tornar a mudança e a pluralidade compreensíveis pode ser a aplicação mais controversa da sensibilidade. Até esse momento, parece-nos um Lynch consciente das contradições fundamentais da cidade. Entretanto, logo em seguida, a ideia de uma ordem previsível, e de uma percepção bem “orientada e esforçada” constituem a sensibilidade urbana desejada.

*

A característica “crucial” da sensibilidade é o grau em que a imagem urbana é amplamente partilhada em comunidade. Todos temos uma longa experiência acerca do sentido dos aglomerados urbanos. Ele afirma, que apesar de certos locais famosos chamarem nossa atenção, é muito raro o estudo de imagens das grandes regiões urbanizadas, periféricas, onde vivem a maioria das pessoas que habitam as cidades. Sendo a qualidade visual uma união entre a mente e o cenário urbano, os planejadores (ou designers) concentram-se na possibilidade de mudança desse cenário. Lynch salienta que a mudança da mentalidade é uma estratégia menos explorada. Esforços para desenvolver ou melhorar a imagem urbana são menos frequentes (Ibid., p.141).

A sensibilidade pode ser incrementada a partir do treino, ou, pela melhoria da capacidade humana de compreensão do ambiente onde as pessoas vivem. Segundo Lynch, “é possível educar os utilizadores para que cuidem do seu ambiente, aprendam mais acerca dele, saibam ordená-lo, compreendam sua importância” (Ibid., p. 141). O sentido é afetado pela adequação da forma ao comportamento. Uma boa correspondência funcional significa uma paisagem mais congruente e transparente, mais significativa e identificável.

²⁹Sobre a posição conservadora de Scruton ver a matéria divulgada pelo portal de notícias GZH “*Os conservadores dizem o que as pessoas querem ouvir*”, quando de sua participação em Porto Alegre do ciclo Fronteiras do Pensamento em 2019. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2019/06/roger-scruton-os-conservadores-dizem-o-que-as-pessoas-querem-ouvir-cjxg4z6yr03pv01o9m9sfbqfs.html>>. Acesso em: Outubro de 2021.

Para concluir a seção, Lynch vai e vem. Primeiro nos afirma que “a pluralidade de utilizadores em qualquer grande cidade originará sempre problemas técnicos” (Ibid., p.144). Assim, a sensibilidade, para ele, será sempre mais fácil de alcançar em ambientes mais homogêneos e estáveis.

Esse nos parece um Lynch que vai contra nossas posições críticas. Entretanto, ele também nos afirma que tal atitude não é inerente à qualidade, e que talvez, as questões mais interessantes do desenho de uma cidade, se relacionem com a concretização da sensibilidade em sociedades plurais, dinâmicas, e relativamente igualitárias. As últimas linhas do texto dizem assim: “A identidade, a estrutura, a congruência, a transparência e a legibilidade são aspectos do sentido que podemos analisar explicitamente” (Ibid., p.144). Entretanto, um pouco antes, ele nos lembra que os artistas e os escritores nos ensinam continuamente novas formas de olhar para as cidades. Esse último, parece um Lynch mais próximo e, sobretudo, profícuo a uma atenção contra hegemônica do sentido tecnicista e funcional do urbanismo e planejamento urbano, pelo caminho das imagens.

3.
**IMAGENS
QUE
ARDEM**

O
DUPLO
REGIME
E A
RASGADURA

Neste capítulo apresentaremos uma retomada de categorias críticas elaboradas anteriormente no texto da dissertação. Noções como “categorias de síntese” e “categorias descritivas” na teoria de Lynch serão brevemente retomadas. Espera-se articular a discussão e crítica propostas. Elabora-se, para trazer mais objetividade ao texto, uma relação de “pontos críticos e ruídos” percebidos linearmente na etapa descritiva da obra de Lynch, sistematizados em subgrupos, cada um deles compondo um bloco de discussão. Espera-se apresentar, desde a leitura de uma noção crítica das imagens, pontos de tensão em contato com a *imaginabilidade* e *sentido* em Lynch, evidenciando pontualmente a posição da pesquisa em relação à essas noções.

O que queremos dizer quando enunciamos nossa crítica à *imaginabilidade* de Kevin Lynch no interior de sua teoria urbana? Recuperemos um último espectro de Didi-Huberman, *sobrevivente* do capítulo primeiro, para quem a atitude crítica não diz apenas de uma repulsa, absorvida de contrariedade. Só criticamos, honestamente, [talvez elaborando isso como nossa fantasia de pesquisa] aquilo pelo qual nos acercamos, ou, aprendemos a depositar atenção e referência.

Há uma certa nebulosidade entre crítica e rejeição. Didi-Huberman nos lembra que crítica não é rejeição, ou interdição, pois só criticamos aquilo que consideramos (2020, p. 94 e 105). Ainda, podemos lembrar Sylvio Jantzen, em outro texto, que se desenha com objetivos diferentes a uma crítica ao Lynch, mas que, entretanto, exprime uma posição muito próxima daquela que pretendemos aqui. Em “Filosofia, frivolidade e a ficção da abordagem linguística da arquitetura” (2016), Jantzen nos afirma que pesquisas autocríticas, da própria “disciplina” no caso, podem ser muito produtivas, “pois quando certos comportamentos são trazidos à consciência, ainda que na sua microfísica, podem, às vezes, operar modificações de conduta” (2016, p. 222). É isso que queremos, de antemão, dizer com nossa crítica à teoria urbana de Lynch.

Do mesmo modo, recapitulamos a problematização desta pesquisa. *Como operar, desde o duplo regime, uma leitura de cidade que se dê por imagens críticas?* Estendemos, portanto, a noção contemporânea das imagens ao campo da teoria urbana. Com o trabalho da imaginação nos colocamos numa epistemologia crítica da imagem. Desfaz-se um lugar teórico epistemológico e abrimo-nos em outro. Elaboramos sobre a necessidade de atualizar o discurso teórico sobre as imagens representativas, enquadradas em categorias de síntese, imagem totalizadora. Em lugar disso, abri-las para um paradigma epistemológico contemporâneo sobre a imagem, que dá lugar a outras categorias, como o sintoma, o informe e a montagem. Categorias estas que “ferem”, ou “rasgam” o paradigma representativo e da síntese dentro de uma teoria urbana.

Nesse sentido, como já vimos, o ver se torna também um gesto índice da perda, ou seja: *ver é perder*. Ainda, sobretudo, ver é assumir uma posição com a espessura de realidade das imagens. Crivá-las de alfinetes japoneses. Aprendemos essa imagem com Roland Barthes em sua leitura da escritura de Bertolt Brecht. Recuperemos brevemente sobre essa noção, que nos parece caber ao estudo.

No ensaio “Brecht e o discurso” que lemos em “O rumor da língua” (2012) o autor reflete sobre o *abalo* que o texto do dramaturgo alemão produz na cultura de seu tempo.

Tudo o que lemos e ouvimos, segundo Barthes, cobre-nos como uma *logosfera*. Esta última nos envolve, como um tecido; ela nos é dada por nossa época, nossa classe, nossa profissão. Em suma, ela está sempre dada (2012, p. 270). Deslocar o que é dado só pode acontecer através de um abalo, “rasgar seu forro”. A obra de Brecht é uma prática do abalo, para Barthes, que ainda nos elabora “a arte crítica é aquela que abre uma crise: que rasga, que fissura a camada envolvente, fende a crosta das linguagens, desliga e dilui a viscosidade da logosfera” (Ibid., p.271). Ele (Brecht e sua arte crítica) abala a representação, sem anulá-la. É como se refizesse a logosfera de tecido, entretanto, deixando-a crivada de alfinetes japoneses. “Você sabe o que é um alfinete japonês? É um alfinete de costureira, cuja cabeça é munida de um guizo minúsculo de maneira que não se possa esquecê-lo na roupa terminada” (Ibid., p.271).

Barthes nos diz que o abalo, estruturalmente, é um momento de sustentação difícil, antipático a ideia de estrutura. Isso nos parece muito potente. Afora a imagem do tecido que se rasga, os alfinetes que fazem barulho, e até a mesmo a imagem do tecido que se incendia (tomada anteriormente com Didi-Huberman-Benjamin) monta-se a ideia de um momento de sustentação difícil (abalado) pela crítica que se ensaia por aqui. Isso nos parece uma insistência poética necessária.

Proporemos o seguinte caminho de leitura, dividido em 4 momentos para o texto: [1] categorias de síntese; [2] o problema urbano; [3] categorias descritivas; [4] abalos. Explicaremos a seguir, brevemente, o que consiste e motiva tais momentos de escrita.

Primeiro uma elaboração acerca daquilo que se compreende como “categorias de síntese” [1]. Essa enunciação apareceu na introdução do trabalho, dessa forma, é importante um aprofundamento teórico sobre o assunto. Vê-se, nesse sentido, todo um discurso acerca de um olhar totalizante, preocupado em “enquadrar” a percepção e a realidade em categorias cartesianas e racionais. Nos parece ser fundamental entender que Lynch se motiva por esse discurso, sobretudo na segunda metade do século XX, no período após a II Guerra Mundial, onde cabe lembrar, ele participou. Vemos um problema conceitual no discurso das categorias de síntese. Sobre essas categorias, por uma crítica, lançaremos um olhar desviante, tomados da leitura contemporânea das imagens.

Esse problema conceitual explicitado acima se dá no contexto de um período histórico bastante concreto. Dessa forma, na sequência das categorias de síntese, reflete-se sobre aquilo que se nomeia como “o problema urbano” [2]. Este trata de uma breve contextualização acerca do pensamento urbanístico colocado como problema racional e técnico-científico. Um assunto em nada inédito ao debate do urbanismo, trabalhado por uma série de autores. Ainda assim elaboramos nosso olhar, mesmo que breve, ou até mesmo panorâmico demais. Entretanto, ele se contextualiza com a discussão presente na apresentação do trabalho, algo caro ao nosso pensamento acerca daquilo que chamamos aqui de “verdade homem máquina” para a disciplina do urbanismo moderno. Esta discussão está elaborada

pelo traço poético escrito como “do avião ao chão”, apresentado na apresentação e agora retomado.

Ela nos é importante porque pensamos que esse “traço”, assim nomeado, oferece um “lastro” para as categorias de síntese que trabalhamos anteriormente. É no interior desse problema que tais categorias encontram um campo fértil. Há todo um discurso sobre um olhar totalizante, que se desloca da posição distanciada propiciada pela técnica e pela máquina (o avião) até o nível do chão e dos observadores. Lynch evidencia um protagonismo para os observadores e usuários do ambiente das cidades. Entretanto, essa posição ainda se encontra motivada pela presença da máquina (o automóvel), e sobretudo, do ponto de vista de um “olhar verdadeiro”, parafraseado pelos urbanistas ou “*city designers*”, o que nos parece, ainda problemático. Em suma, essa posição se desenvolve em simultaneidade com o pensamento urbanístico e sua origem “moderna”. Vemos, portanto, na “verdade homem máquina” um problema histórico, que serve de base ao problema conceitual exposto pelas “categorias de síntese”. É por isso que recuperamos toda essa discussão.

Logo em seguida, o subtítulo “categorias descritivas” [3] retoma algumas características fundamentais percebidas em leituras paralelas à obra de Lynch, mas que dizem respeito a sua consonância com o debate urbano. Isso nos dá um certo panorama da obra do autor, pelo interior da teoria. Muitos autores desprezaram sobre a importância, sobretudo, da rede de referências propiciada pela pesquisa e posição teórica de Lynch no debate conceitual da arquitetura e do urbanismo. Pensamos ser importante olhar, mesmo que de modo ainda um tanto panorâmico, para essas contribuições.

Por fim, em “abalos ou momentos de sustentação difícil” [4] articula-se uma discussão sobre 21 pontos críticos que foram “recortados” da leitura descritiva de “A imagem da cidade”, e ainda alguns ruídos recortados da leitura de “A boa forma da cidade”, ambos identificados na etapa descritiva ao longo do capítulo 2. Esses “recortes”, do nosso próprio texto, portanto, estão evidenciados ao modo de citações diretas, destacadas. Elas foram agrupadas em subgrupos menores, livremente, onde se percebia um certo aglutinamento comum das ideias expressas nesses recortes. Foi uma aglutinação mais “livre”. Ela poderia, talvez, ser quebrada e ainda reagrupada de outro modo. Parece-nos que tais ideias não são “lineares”, podendo, evidentemente, se entrecruzarem e se reorganizarem. Salientamos [ou saliento] que com isso se buscou mais objetividade para a discussão, a qual se desenvolve a partir de cada bloco. Evidenciaremos, linearmente, a nossa crítica a partir deles.

Portanto, conforme o exposto acima, seguiremos.

3.1. categorias de síntese

Remetemos à introdução deste trabalho e à enunciação de nosso problema: “problematizar as categorias de síntese em uma teoria urbana”. De fato, o que queremos dizer com “categorias de síntese”, ou como aprendemos a nomeá-la assim. Evidenciaremos tal movimento. As categorias de síntese nos dizem de tentativas apaziguadoras da leitura da realidade e experiência urbanas, histórica e cotidiana. A noção de *genius loci*, por exemplo, se enquadra nessas categorias. O espírito do lugar, homogêneo e totalizador, determinado pela lente do arquiteto ou do urbanista no uso de suas atribuições históricas. Outra noção nesse sentido é a ideia de significado do lugar, como se o território, em sua complexidade, fosse passível de redução a uma categoria restrita, geralmente atribuída num sentido hegemônico que exclui outras possibilidades simbólicas em um território.

As categorias de síntese identificadas na leitura de Kevin Lynch podem ser resumidas na noção de *imaginabilidade*. Ela é parafraseada nos termos da legibilidade, estrutura, identidade e significado. Essa é a nossa interpretação para a noção de imaginabilidade, enquadrada, portanto, em categorias de síntese. Ambas convergem para uma hegemonia da representação que orienta o ver, o dizer e até mesmo o sentir, num sentido mais amplo, cartesiano (e até mesmo burocrático), problematizado numa perspectiva estética e sobretudo política.

Ou seja, as categorias de síntese apagam as contradições, os dissensos, as ambiguidades. Entende-se a cidade contemporânea como o suporte de acontecimentos ambíguos, intensos e ambivalentes. Dessa forma, as categorias de síntese são frágeis, pois ao buscar por um traço homogêneo dessas contradições, não dão conta da realidade e intensidade em “jogo” na cidade contemporânea. Em suma, elas precisam ser constantemente tensionadas.

Essa ideia nos remete à leitura de Paulo Reyes, em seu livro “Projeto por cenários: o território em foco” (2015). Retomamos nesse sentido a ideia de território. Reyes pensa junto de Henri Lefebvre, filósofo marxista muito caro aos estudos urbanos contemporâneos. Para ambos, a cidade é uma obra social coletiva, que se assenta sobre determinado território, e está relacionada em diferentes escalas. A medida das cidades, e de seus territórios, deve ser tomada no seu sentido de festa, perfazendo sobretudo seus valores de uso, e não os de troca. Esse pensamento, na esteira de Lefebvre e o “direito à cidade”, é fundamental para uma crítica às dimensões capitalistas que se naturalizam no entendimento das cidades e das suas relações, sobretudo ao campo do planejamento urbano nos tempos de uma subjetividade pautada pelo mercado neoliberal. Para Reyes, nesse sentido, o território é uma espacialidade comum que não deve ser tomada nos termos de “uma síntese de processos históricos que pairam sobre uma harmonia presente” (2015, p. 27). Em suma, território é sempre conflito. O território é carregado de diferença, portanto.

O esforço de Reyes em seu texto é operar teoricamente ferramentas projetuais, através da potência imaginativa e dispositiva das imagens, de modo a desnaturalizar a ocorrência simplesmente representativa destas, ou seja, seu sentido imagem-técnica. Assim, deseja-se operar com a potência criadora das imagens, ou seja, produzir um corte na noção de imagem desde a sua capacidade de agenciar referentes múltiplos. Uma imagem produz outras imagens, em sentido plural, e juntas elas possibilitam a construção de outra realidade possível. Nesse sentido, entre território e imagem, projetar para o outro não é “garantir que ele escorra por uma espécie de terreno seguro de uma identidade única, mas permitir que escape aos sentidos originais em braços alheios” (2015, p. 156).

Desse modo, reatamos nossa discussão anterior acerca das categorias de síntese. Tais categorias buscam sempre atuar sobre “terrenos seguros”, fazendo com que, dessa forma, a diferença e o conflito se amenizem em imagens apaziguadas. Reyes reconhece uma dimensão fenomenológica e criadora das imagens, oriundas de um processo cognitivo preocupado em não apenas reter as imagens desde seu sentido de representação. Essa noção nos é fundamental, como um ponto de partida que articula a potência operativa dessas imagens num contra sentido de sínteses. Entretanto, do mesmo modo, reconhece-se a fragilidade do par cognição/imaginação, e assim, orienta-se o corte da noção das imagens em outros paradigmas conceituais além da noção fenomenológica.

No texto “A imagem fraturada a favor de um projeto como processo”, Reyes (2018) recupera a noção de sintoma na esteira de Didi-Huberman. A intenção do autor é romper com o sentido totalizante e sintético das imagens representativas nos processos de projeto urbano. Sobretudo em relação àquelas que organizam a operação por *imagens referenciais*, de modo a reforçar uma disposição inicial, induzindo referencialmente “o mesmo”, ou seja, deixando de lado sentidos contraditórios possíveis. Essa é a lógica do trabalho com imagens numa via projetual hegemônica. É a “sedução da síntese” conforme nos lembra Reyes, ou ainda, as imagens Narciso. Frente à estas últimas, deseja-se, no sentido “sintomático” do termo, o “rompimento da representação figurativa contra qualquer interpretação totalizante da imagem” (REYES, 2018). Pensar junto do sintoma é fazer abrir a imagem, produzir um corte, ou seja, é a rasgadura de um saber que ela, enquanto representação, carrega como síntese ideal. Rasga-se a imagem-objeto, em favor de uma imagem processo, sobretudo, aberta ao não-saber.

Nesse mesmo sentido do corte-rasgadura nas imagens, Reyes nos elabora também em relação ao consenso, uma espécie de noção apaziguadora na leitura e nas práticas de projeto. O consenso é “um tipo de resposta muito rápida às diferenças que vão acontecendo no caminho” (Ibid.). Ele reforça o *status quo* de algo que já está dado, e assim não permite que outras soluções, às vezes menos espetaculares, entrem no “jogo”. Nesse sentido é fundamental produzir ruídos. Esse “caminho” de leitura nos é muito caro, sobretudo em sua relação com as categorias de síntese acima descritas. É preciso produzir ruídos nas leituras e nas práticas de projeto urbano, sobretudo, é preciso tensionar as categorias de síntese.

Por fim, resgatamos ainda mais uma vez, de modo a depurar tais categorias, o pequeno diagrama escrito por Didi-Huberman nos termos de uma *tese-antítese-sintoma*. Sintoma é uma espécie de “palavra mágica”, que não conforma um fechamento, mas uma tensão constante e aberta, um corte, que faz abrir o não-saber, a dúvida, o processo, e até mesmo a irresolução, em contraponto a qualquer síntese totalizadora.

Portanto, esse é o mapa de leitura acerca da nomeação das categorias de síntese. Elas são fruto de um percurso, que começa pela leitura de Paulo Reyes, e segue no caminho de Georges Didi-Huberman, e sobretudo, Walter Benjamin. A noção de uma dialética “irresolvida” é muito cara a Benjamin, ou seja, uma dialética que não comporta sínteses, mas múltiplas tensões e possibilidades de leitura. Uma operação que se comporta ao modo das constelações e seus traços difusos, não totalizantes e não lineares, no percurso da leitura da pequena parte até o todo, num movimento “desviante”. Essa dialética não opera por sínteses, mas por lampejos e tensões. Pensemos, então, como essas imagens de síntese se formam e se consolidam dentro de um pensamento urbanístico racional e técnico-científico. De que maneira há um ambiente fértil que é da ordem tecnicista, na lógica de um pensamento urbanístico posto no início de século XX com a ideia de *urbanismo*.

3.2. o problema urbano

Recuperamos o termo *urbanismo*, o qual, como nos diz Françoise Choay, está carregado de ambiguidades. De Ildefonso Cerdà, a Le Corbusier; das cidades da Antiguidade, a Lisboa do século XVI, ou ainda de Roma a São Paulo; de Londres a Tóquio, da capital do estado às pequenas cidades onde, por causalidade do destino [ou ancestralidade], nascemos, estamos impelidos, de uma maneira ou outra, ao problema urbano. A novidade do neologismo *urbanismo*, segundo Choay (2011), baseada na genealogia elaborada por G. Bardet³⁰, é usada no seu sentido técnico pela primeira vez por volta dos anos 1910. Foi empregada na correnteza de uma nova realidade: o mundo “civilizado” pelo progresso técnico e científico, ambos resultados das revoluções precedentes ao longo de todo o século XIX ocidental, e sobretudo depois de todas as transformações de infraestrutura, desenho e planejamento, ocorridas em grandes cidades europeias, como Barcelona, Paris e Londres.

O desenvolvimento da sociedade industrial efetuou uma doutrina crítica e reflexiva, com pretensão científica, que coube distanciar das “artes urbanas anteriores” tanto os planos de cidades, quanto a percepção de suas formas características. De fato, na França, a “Sociedade francesa dos arquitetos-urbanistas” foi criada em 1914, assim como o “Instituto de urbanismo” da Universidade de Paris em 1924 (CHOAY, 2011). Essa influência serve

³⁰Gaston Bardet (1907 — 1989) foi um urbanista, arquiteto e escritor francês. Publica em manuais e revistas a partir dos anos 1930, como no artigo *Naissance de l'urbanisme* de [1934] na *Revue Urbanisme*.

de exemplo a boa parte do mundo ocidental, sobretudo ao que segue o modelo *Beaux-Arts* e seu trânsito de referências. Há uma *partilha do sensível*, se lembrarmos da noção estética e política de Jacques Rancière (2009) no mundo dos estudos e planos de cidades: o urbanismo enquanto disciplina: estável, regular e totalizadora, devidamente nomeada.

Em suma, para Choay, o urbanismo se ocupa de resolver o problema do planejamento da cidade maquinista. Antes disso não há urbanismo, mas sim, diferentes iniciativas, obras (literárias ou, grosso modo, de pás e picaretas), reflexões e desenhos, de cidades, bairros, regiões inteiras, por vezes a surgir, espontaneamente, alheias ao desejo totalizador da disciplina enunciada por tal palavra mágica: urbanismo. Recuperando Le Corbusier, que publicou em 1923 “*Vers une architecture*” (LE CORBUSIER, 1977), busca-se o ponto de vista verdadeiro da disciplina, sua verdade: homem, máquina, inteligência e progresso. Isso nos parece muito problemático. É exatamente o resultado de tal partilha, cuidadosamente assimilada e preenchida nas escolas e nas cronologias lineares que a história (dos vencedores) cuidadosamente nos fez assimilar.

O problema da cidade é algo muitíssimo mais remoto. Podemos dizê-lo com Lewis Mumford (1998). Para ele, o problema da cidade coincide ainda muito antes dos seus possíveis vestígios materiais, mas sobretudo, a uma dimensão comum, a “predisposição para a vida social”, que a espécie humana partilha inclusive com outras espécies animais. “O isolamento defensivo”, assim nomeado por Mumford como um dos aspectos da cidade primitiva, aliado a uma “pretensão de superficialidade territorial” (1998, p. 12–13) tem antecedentes na evolução animal de diversas espécies. Algo no mínimo curioso. Entretanto, na genealogia da origem quase mítica da cidade, o autor destaca o caráter de culto reservado ao espaço dos mortos. A vida primitiva das aglomerações urbanas se conforma originariamente em espaços fixos dedicados para a inumação dos mortos. Tais espaços eram passíveis de retorno e de consequentes rituais, mesmo por parte de comunidades nômades “em meio às andanças inquietas do homem paleolítico, os mortos foram os primeiros a terem uma morada permanente”. Eles constituíam marcos para os quais provavelmente retornavam os vivos, a intervalos, de modo a comungar com os espíritos ancestrais. Desse modo, as cidades dos mortos antecedem à cidade dos vivos, provavelmente muito antes de se “suspeitar de qualquer agrupamento em aldeias”.

Outra espacialidade decisiva para a vida em comunidade, que nos parece interessante, são as cavernas. Acredita-se que eram dedicadas à vida de culto e magia, para além de uma vontade de subsistência. A vida humana pôs-se a desenhar nas paredes de pedras uma vontade estética, poderíamos dizer desse modo, de expressão e experiência ritual. O autor aborda a ideia de que o germe das cidades sustenta um “significado cósmico mais amplo do que os processos ordinários da vida” (1998, p. 16). Há um caráter de indício, de rastros, ou de suspeitas, sem fechamentos conclusivos, que confere uma atitude interessante a esses estudos. Suspeita-se, pois os vestígios são muito remotos, ou inconclusivos, em suma: nos chegam como mistério. A revolução agrícola, seria outro momento importante. A possibi-

lidade da caça, e na sequência do cultivo de alguns grãos e animais, levou a uma visão dos processos naturais e de uma subsequente reprodução sistemática deles. Isso possibilitou às comunidades não nômades, a regulação alimentar, a possibilidade de momentos de ócio e a maturação da sexualidade, atitudes anteriores ainda muito rudimentares devido à iminência da sobrevivência, realizada por longos períodos de jejum e uma vida de contínuas adversidades.

Seguimos. Novos hábitos e funções dão forma ao princípio das cidades. “Casa, oratório, poço, via pública, ágora” segundo Mumford, tomaram forma primeiro na aldeia até serem levadas na estrutura mais complexa da cidade (1998, p. 26). Destaca-se também uma tradição de oralidade, na forma dos velhos anciões que transmitiam seus saberes no domínio das suas comunidades, e que com estabelecimento da domesticidade puderam partilhar do cuidado necessário a uma vida reservada.

Todavia, o tempo levou à criação do espaço das cidades, da aldeia remota à civilização urbana. Intensa, complexa e multifacetada, combinando hábitos e funções mais diversos, com uma rede de espaços que convergiam às trocas, às atividades cívicas e ritualísticas. Assim como pelo desejo comum de experiências estéticas que não cumprissem simplesmente os requisitos da sobrevivência. Esse é o espaço da cidade. Demos um salto.

Le Corbusier em “Urbanismo” [original “*Urbanisme*”] contribui largamente para a definição de uma abordagem tecnicista do urbanismo no século XX. A publicação consiste em um conjunto de textos, aforismos e imagens, elaborados em sintonia com os planos urbanos de Le Corbusier, “Cidade contemporânea para 3 milhões de habitantes” (“*Ville Contemporaine*”, 1922) e “Plano *Voisin*” (1925). Dedicamos uma breve incursão por entre alguns aspectos dessa obra. É um texto bastante curioso, entrecortado por uma série de imagens e com uma escrita fragmentária, ora por parágrafos curtos, ora por considerações mais aforísticas. Entretanto, o tom do texto, [do início ao fim] nos parece problemático.

Em “o caminho das mulas; o caminho dos homens” Le Corbusier afirma que o “homem” caminha em linha reta porque tem um objetivo, ele “sabe” aonde vai. As mulas, por outro lado, “zigzagueiam”, de cabeça oca e distraídas, e assim empenham-se o menos possível. A metáfora (se é que podemos pensar desse modo) da mula e do homem se cumpre do seguinte modo: o homem, sabe o que faz, porque está próximo da razão, ele controla sentimentos e instintos em favor dos seus objetivos; sua experiência nasce do trabalho, e este determina regras a partir de uma experiência prática e bem ordenada. A mula não pensa em absolutamente nada, ela vaga conforme o instinto e a necessidade da sobrevivência, aos sabores do caminho. Entretanto, a metáfora da mula, é para indiciar que ela, entre seus zigzagues mal refletidos, traçou todas as cidades do continente europeu, inclusive Paris. Esse é o tom pejorativo do autor em relação à tradição formal das cidades europeias. Para ele, a “saudosa” exceção do urbanismo ocidental foram os romanos, militares exímios, que com seus esquadros e equipamentos traçavam as cidades retilíneas (LE CORBUSIER,

1992, p. 6) e ordenadas. Segundo Le Corbusier, os romanos foram, junto de Luís XIV, os grandes urbanistas do Ocidente.

Na sequência nos reserva um elogio ao ângulo reto, sobretudo ao senso de ordem que ele produz. “Afirmamos que o homem, funcionalmente, pratica a ordem, que seus atos e seus pensamentos são regidos pela linha reta e pelo ângulo reto; que a reta lhe é um meio instintivo e é para seu pensamento um objetivo elevado” (1992, p. 19). O problema da forma de uma cidade se resume a uma equação simples: proibir as formas malfazejas, buscar pelas formas benfazejas (1992, p.60). Sublinhamos a palavra forma *benfazeja*. Esse parece ser o objetivo do caminho, em linha reta (de Le Corbusier à Lynch) sobretudo.

Anotamos também outra peculiaridade do texto de Le Corbusier, que nos parece interessante. Ele nos diz: “o Barão Haussmann abriu em Paris as mais largas brechas, fez as sangrias mais afrontosas. [...] É realmente admirável o que Haussmann soube fazer. Ao destruir o caos, levantou as finanças do Imperador!” (1992, p. 147). Isso nos parece peculiar: “levantou as finanças do Imperador”. O sentimento “verdadeiro” consegue avultar as finanças, sobretudo as do mercado imobiliário, daquele tempo até agora. Também nos parece curioso os meios de Haussmann, ilustrados na página seguinte do texto de Le Corbusier: pás e picaretas (como se vê na página 148), sobretudo, as mesmas ferramentas das “choças do homem selvagem”, que se levou pelo caminho das mulas, como aparece em outra ilustração (anteriormente, na página 17 do texto). É um tanto sintomática a reserva das operações, sobretudo a “semelhança dos meios” nesse trabalho. Disse-nos Benjamin: todo monumento da cultura é também um monumento da barbárie.

Entretanto, a máxima de Le Corbusier em sua metáfora “homem máquina”, ao menos através de nossa leitura, está expressa sobre a forma de um aforismo: “a cidade que dispõe da velocidade dispõe do sucesso” (Ibid., p. 167). A verdade homem máquina se faz plena, senão pelo tamanho, pela velocidade. É o fascínio pela máquina, pela técnica, pela velocidade do progresso.

Destacamos também, na sequência, uma breve anotação acerca da “paisagem urbana”. Segundo Le Corbusier, em nossas cidades irregulares e desordenadas, “raramente gostamos de levar nossos olhos ao recorte feito pelas casas contra o céu; esse espetáculo nos afeta mui penosamente” (1992, p. 218). Esse panorama revela incoerência, entretanto, poderia ser outro, “nossa emoção seria outra se essa linha que perfila a cidade contra o céu fosse pura e se sentíssemos através dela a presença de uma poderosa ordenadora” (Ibid., p.218). Está mais que evidente um sentimento de coerência emocional propiciado por linhas bem ordenadas e corretamente dispostas na paisagem da cidade, idealmente imaginadas. Para o leitor mais habitual do urbanismo, da arquitetura e suas teorias, essa observação poderá parecer sobretudo banal. Entretanto, reservamos essa anotação para evidenciar um discurso que encontra consonância em muitos dos pontos que observamos na obra de Lynch, sobretudo um discurso de caráter tecnicista e hegemônico.

Elaboramos sobre “a verdade homem máquina da disciplina”, de Le Corbusier, como um traço espectral. Verdade que olha de cima, a cidade máquina progressista, como uma vontade totalizadora (ou ainda “torturadora”, o corretor automático coincidentemente nos sugeriu a palavra). Lembremos uma última reserva acerca do texto. Para Le Corbusier o urbanismo “é brutal”, porque a vida é brutal. Para vencer cumpre simplesmente agir, “violência cometida contra as preguiças, contra os minúsculos casos específicos tacanhos. Uma sociedade maquinista substitui outra cujo equilíbrio era fundamental” (Ibid., p. 281). Assim o faz porque cumpre ao progresso agir, *solucionar*: “palavra de ordem” do urbanismo moderno.

Palavra tentadora, no entanto. Assim como as imagens narcisos, que elaboramos anteriormente. O “progresso”, e nos parece que junto disso “o plano”, assim entendidos em sua dimensão cruel, apazigua e normaliza. Lembremos das imagens Narciso. Estamos tentados a ver nosso semblante refletido sobre as águas (ou seriam as linhas ordenadas de um panorama ideal, recortando o céu da cidade, parafraseados em edifícios envidraçados, museus elegantes ou rodas gigantes que brilham). Em suma, imagens sínteses. Por outro lado, busquemos (tentemos) por momentos de indecisão, “mulas em ziguezague”, ou então, imagens relutantes. Ainda, como nos disse o escritor (JOYCE, 2012, p. 140): “feche os olhos e veja”.

Portanto, retomando, com nosso estudo, nomeia-se uma afinação entre imaginabilidade e urbanismo, no seu sentido cartesiano e positivista, “máquina e disciplina”, de Le Corbusier a Kevin Lynch. Se normaliza um sentido de leitura da cidade, desde uma epistemologia proposta para cidades norte-americanas, e sobretudo, para uma subjetividade moderna e racional, arbitrariamente norte-americana (eurocêntrica e branca, poderíamos dizer). É evidente que nossa realidade, periferia do capitalismo global, toma forma na precariedade desse sistema. Contudo, como operar uma leitura de cidade, não estritamente conformada por essa imaginabilidade. Ainda, pensando junto a Benjamin na leitura do drama trágico, que nos diz que a verdade não é (ou ao menos não deveria ser) bela e coerente, mas sim, um conteúdo que queima (2020, p. 20), em suma, incandescente. Lembremos disso, ou ainda, conectamos com o que viemos insistindo: “imagens que ardem”. De novo, para elas, talvez: “feche os olhos e veja”.

Entretanto, antes de reentrarmos no problema da visualidade das imagens, retomemos, ainda, algumas características fundamentais percebidas em leituras paralelas à obra de Lynch, mas que dizem respeito à sua consonância com o debate urbano.

3.3. categorias descritivas da teoria urbana de Lynch

A crítica norte-americana Kate Nesbitt (2008) recupera que a fenomenologia, a estética, a teoria linguística e o marxismo são paradigmas estruturadores do debate teórico da arquitetura e do urbanismo ao curso do século XX, paradigmas que se entrecruzam entre si. A publicação de “A imagem da cidade” [1960] compõe um dos importantes textos críticos da cidade no pós guerra. A teoria urbana de Kevin Lynch se apropriou, sobretudo, de uma matriz fenomenológica e linguística, mesmo que não totalmente explicitada nesses termos ao longo da obra. Salienta-se que Lynch é muito prático na elaboração das referências do seu método. Segundo Nesbitt, a *imaginabilidade* pode ser comparada com a ideia de ler a cidade como um texto. Ainda, nos diz a autora, que para Roland Barthes [supostamente em “Semiologia e urbanismo”, ensaio de 1967], teria sido Lynch o urbanista que mais se aproximara com seu método de uma “semântica urbana”, apesar de considerar que sua concepção de cidade teria permanecido mais gestáltica do que “estrutural” (2008, p. 64–65).

O ensaio citado por Nesbitt está publicado em português na obra “A aventura semiológica” (2001). É um ensaio curto, onde Barthes reserva uma rápida descrição acerca das noções elaboradas por Lynch com suas categorias de vias, limites, nós, pontos focais e bairros. Segundo Barthes, ao menos em 1967, não se encontrava urbanistas os quais se ocupassem do problema da cidade nos termos da significação. Para ele, Lynch era o único nome que emergia desse discurso, e que, “a justo título”, se aproximou do campo de uma semântica urbana. Lynch pensou as cidades “nos termos mesmos da consciência que a capta, isto é, com encontrar a imagem da cidade nos leitores dessa cidade” (BARTHES, 2001). Barthes interpreta as categorias de Lynch como unidades discretas, descontínuas, que podem ser pensadas como *fonemas* e *semantemas* e desse modo facilmente se tornarem categorias semânticas. Sobretudo salientamos que interessa ao Barthes semiologista, a importância da legibilidade que Lynch reserva ao seu discurso.

Lembremos também a antologia de Françoise Choay (2011). A autora nos diz que uma série de disciplinas contribuíram para a formação de Lynch, em “city-planning”. Ele estudou arquitetura com Frank Loyd Wright, e sobretudo, antropologia e psicologia, que o levaram a uma nova abordagem do problema urbano (2011, p. 307), em consonância com o quadro do pós-guerra e na esteira de crítica ao Movimento Moderno e preceitos da Carta de Atenas. Foi codiretor de uma pesquisa chamada “a forma perceptiva da cidade”, financiada pela Fundação Rockefeller, e que foi um grande motor para o texto de 1960. Lynch utiliza recorrentemente no texto original a expressão *city design* traduzida como *urbanismo* [no texto de Choay] e como *design* [na tradução de Jefferson Camargo].

Vicente Del Rio nos lembra que a expressão *city design* proposta por Lynch “não pegou” tendo sido mais recorrente o uso no Brasil da expressão “desenho urbano” (*urban design*) no sentido expresso por *city design* (DEL RIO, 1990, p. 54). Assumiremos, de qual-

quer modo, a nomeação de Lynch como urbanista, ao invés de planejador urbano, designer ou projetista, termos recorrentes no debate disciplinar.

A psicologia da Gestalt, entrecruzada por uma vontade de leitura estrutural do espaço urbano, está evidente no método proposto pelo autor, codificado em suas categorias analíticas, a saber: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos. Tais categorias compõem o plano geral da imaginabilidade, sendo esta, a motivação teórica sobre a qual nos debruçamos com este estudo. Lynch procura uma ordem visual na percepção urbana, a qual urbanistas e usuários podem (ou devem) atingir como uma espécie de plenitude espacial, um sentido superior de orientação e leitura das cidades.

Segundo Lamas (2010, p. 398), a tese de Lynch evidencia e torna “científico” a imagem como elemento de concepção urbanística, e como antítese funcionalista, pois essa poderia ser “determinada” por outros fatores diferentes da correspondência forma e função. A imagem é determinante para o comportamento social e psicológico dos habitantes de uma cidade. Em “A imagem da cidade”, aponta para a existência de imagens coletivas, denominador comum das inúmeras imagens pessoais de cada habitante. Nesse sentido, Lynch teria em seu tempo construído uma teoria perturbadora para “a consciência tranquila dos arquitetos urbanistas”. Ainda segundo Lamas, a “imagem”, depois de Lynch, “voltava a constituir um campo autônomo de investigação de decisões” (2010, p. 401).

Concordamos com Lamas quanto à importância, em seu tempo, de sua construção teórica. Entretanto, como temos destacado, a antítese funcionalista de Lynch é bastante “frágil”. Pensamos também que a metáfora matemática, “imagens como denominador comum” são, igualmente, frágeis. Veremos detalhadamente sobre esse aspecto em “abalos ou momentos de sustentação difícil”.

A influência de Lynch é também destacada por Josep Maria Montaner (2009), como uma das mais importantes contribuições teóricas dos anos 1960. Sobretudo o autor nos chama a atenção para o impacto de “A imagem da cidade” no trabalho de Aldo Rossi, sobretudo quanto a uma “consciência coletiva e individual” de imagens da cidade que se possam fazer legíveis. Segundo Montaner, Lynch aborda uma interpretação da cidade a partir de critérios psicológicos e geométrico recortados da teoria perceptiva da Gestalt (MONTANER, 2009, p. 142).

Do mesmo modo o autor aborda a respeito da influência de Lynch na obra de Bernard Tschumi, que lembra da sucessão de tramas presentes no projeto do “Parque de La Villette” em Paris e sua geometria orientada à percepção, como um aspecto de projeto muito próximo às categorias geométricas dos elementos tipos da imaginabilidade de Lynch (2009, p. 238). Pudemos ver brevemente acerca dessa influência visual quando tratamos da cooperação entre György Kepes, colega de pesquisa, e o trabalho de Lynch, sobretudo ao longo do final dos anos 1950, enquanto ambos eram docentes do MIT.

Kate Nesbitt (2008) também destaca que suas ideias foram usadas por muitos autores relevantes do período, como Norberg-Schulz para defender a relevância do lugar [em “O fenômeno do lugar”, ensaio de 1976], e Aldo Rossi [em “A arquitetura da cidade”, livro de 1966], do qual, a orientação espacial da cidade se torna legível desde a leitura de seus elementos significativos. Ambas as perspectivas são de um interesse estrutural, um modelo linguístico construído a partir de relações derivadas, ou seja, uma correspondência lógica entre significado e significante de modo a construir um sentido pleno. Nesse sentido, Lynch, com a noção da imaginabilidade, deriva a orientação espacial plena, fruto da qualidade do espaço urbano, de uma relação coerente entre seus elementos estruturadores (vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos) presentes no espaço das cidades, ou latentes no plano dos urbanistas.

Em que medida problematizar o planejamento da cidade maquinista orienta algum sentido para a nossa discussão, no todo abstrato de uma teoria urbana? Como encontrar alguma concretude forte (ou seja, encontrar uma “medida”) no interior da cidade maquinista, que nos ajude a confrontá-la com tal noção e pensá-la numa via de mão dupla teoria e realidade? O desenvolvimento da teoria de Lynch, enquanto crítica ao modernismo em cena nos anos 1960, apesar de nos colocar uma concretude forte no pensamento das cidades, parece continuar a repetir a verdade homem, máquina, inteligência e progresso da disciplina. Por isso é problemática. Por isso estamos orientados a criticá-la. Para fazê-lo tomamos o sentido pós-estruturalista, filosófico, da noção das imagens. Concentramos a discussão no sentido informe, sintomático, e dialético dessas imagens. Sobre tudo, com isso, pensamos com seus sentidos estéticos e políticos, que no contemporâneo são indissociáveis de uma medida de concretude da realidade.

Nada de abstrato, total ou homogeneizante na noção das imagens, entretanto, muito de concreto, peculiar e heterogêneo nas imagens urbanas das cidades brasileiras. Olhar para a delicada (ou terna) empiria, expressão que Benjamin utiliza (2012a, p. 110), tomada de sua leitura de Goethe, e que a cidade contemporânea nos devolve em seus modos de vida cotidianos. Busquemos agora, nesse sentido, lembrar o duplo regime das imagens, esse traço poético que organiza nosso pensamento, e nos faz pensar imagens de cidade que se choquem com a imaginabilidade totalizadora e homogeneizante da teoria urbana.

Interessou-nos com este estudo refletir acerca da visualidade das imagens contemporâneas. A visualidade é esse traço de potência que as imagens apresentam para além de qualquer princípio dicotômico entre visível e invisível. Olhar para imagens de cidade como um problema do visual é o que buscamos. Isso é o que se destaca de fundamental nessa elaboração acerca da visualidade das imagens. Nos colocarmos numa posição limiar entre o olhar e o escrever.

Baluciamos (fantasiosamente). Como disse Barthes, ou melhor, nos produziu um traço, aquilo que ele buscava por entender como um roteiro orientado de fantasia, “roteiro estilhaçado, sempre muito breve”. Fantasia aqui, do mesmo modo (sobretudo ao *nosso* modo) “projektor incerto que varre, de modo entrecortado, fragmentos de mundo, de ciência, de história - de experiências” (BARTHES, 2013, p. 35). Isso é um traço, portanto (traço = fantasia = “problema visual de olhar e escrever cidades”).

O curioso é que, o mesmo Barthes que revira o mistério da escritura, nos escreve que “habitação” e “linguagem” têm uma espécie de simultaneidade comum. Segundo ele, “não se pode compreender a casa sem relação com o sagrado”, ao traçar uma relação entre a cabana primitiva de Adão, modelo histórico da moradia, e do domínio dos indivíduos exercido sobre o mundo material, sobretudo com a linguagem oral e escrita. Há um sentido de viver-junto na casa primitiva, que desde o sedentarismo agrícola, a domesticação do espaço da casa e da “vontade” de linguagem, nos leva às cidades. Já vimos isso, brevemente, com Mumford, nosso espectro da história das cidades. Fiquemos com esse traço incompleto, do olhar e do escrever, e seguimos.

Seguimos com aquilo que nomeamos de “abalos” ou os momentos de sustentação difícil. Evidenciaremos nosso pequeno método de trabalho. Articula-se uma discussão sobre 21 pontos críticos, “recortados” da leitura descritiva de “A imagem da cidade”, e ainda alguns ruídos recortados da leitura de “A boa forma da cidade”, ambos identificados na etapa descritiva ao longo do capítulo 2. Relembramos que esses “recortes”, do nosso próprio texto, estão evidenciados ao modo de citações diretas, destacadas. Elas foram agrupadas em subgrupos menores, onde livremente se percebia um certo aglutinamento comum das ideias expressas nos recortes. Foi uma aglutinação mais “livre”. Entretanto, entendeu-se que tal articulação se fazia necessária, talvez dessa forma, para trazer um pouco de rigor ao processo, e sobretudo, uma certa objetividade ao texto.

Começamos com o bloco 1:

[1] A relação entre imagem e forma física é a tônica, assim como a ideia de orientação como um pressuposto fundamental.

[2] A composição de uma imagem total e coerente é o que dá qualidade visual para uma cidade.

[3] Transformação de um novo mundo urbano com uma paisagem passível de imaginabilidade, “visível, coerente e clara”.

[4] A imaginabilidade está destinada a configurar um “verdadeiro lugar”, notável e inconfundível.

Nesse primeiro bloco, fica evidente a ideia de que a imagem parte de um pressuposto de orientação, uma certa funcionalidade é esperada desta. Isso liga, indistintamente, a relação entre imagem e forma física. As imagens de cidade com Lynch, estão sempre deduzidas de sua forma física. Isso não nos parece ser um problema. A questão está em uma pressuposição de orientação. Boas imagens precisam evidenciar uma organização e rigor físicos plenamente funcionais, ou seja, orientados. Orientação é como uma palavra mágica, que aparece em diferentes momentos.

Entretanto, conhecemos a palavra *sintoma*. Ela nos orienta no sentido de quebra de uma pressuposição de orientação, sobretudo, daquela que possa ser deduzida de uma relação segura entre forma e conteúdo, ou, forma física e imagem. O sintoma aparece muitas vezes. O sintoma desorienta, desacelera, irrompe. Ele se faz demorar. Ele é uma palavra necessária frente a qualquer pressuposição momentânea de estabilidade das imagens.

A imaginabilidade como qualidade visual é outra pressuposição básica na teoria do autor. Há uma vontade de imagens apaziguadas, “totais e coerentes” que componham um todo qualitativo, superior, até ideal. Esse princípio é simplesmente a negação da realidade formal das cidades contemporâneas. É uma tentativa de lê-las desde um sentido apaziguador, que exclui as formações e visualidades específicas de diferentes lugares, em nome de um ordenamento superior alcançável pelo trabalho dos urbanistas e planejadores.

De novo, estivemos contagiados pela palavra *informe*, a embriaguez das formas, sua potência particular, específica, escatológica ou sublime, entretanto informe. O informe dá lugar a categorias visuais não totalizadoras, longe de qualquer qualidade visual, talvez mais perto daquilo de absolutamente real e cotidiano que o ambiente urbano possa evidenciar em seus modos de vida e formas físicas complexas e contraditórias. Em suma, imagens reviradas, como já dissemos (e lemos), uma investida crítica contra as formações visuais tradicionais.

A transformação do ambiente das cidades pela imaginabilidade é uma espécie de virtude do método proposto, ensinado e sistematizado, onde os urbanistas, desde uma razão coerente, estão orientados a criar e adaptar um espaço pleno de imaginabilidade. Por outro lado, a “vontade de sintoma” nos coloca um “gaio saber visual”, nos termos de Didi-Huberman recuperando uma genealogia nietzschiana. A nossa razão incoerente, nesse sentido, é o gaio saber (ou melhor, um “não saber”), uma posição que esteja tranquila quanto ao estabelecimento de posições indefinidas, efêmeras, até contraditórias. Entretanto, ainda assim, elas são posições de movimento, de fluxo, uma razão ingrata. Aprendemos a desaprender, ou então, a prender a atenção e deixar solto os saberes. É o nosso roteiro imprudente.

Pensem acerca da razão coerente, orientada a criar e adaptar um espaço pleno de imaginabilidade, em consonância com um sentido de apaziguamento das imagens pela idealização de lugares verdadeiros. Nas imagens a seguir podemos perceber o plano de Le Corbusier (Figura 22) para uma cidade contemporânea de 3 milhões de habitantes [1922]. O plano é total, cruel, distante, sobretudo, podemos pensar, apaziguado. Ao invés de pessoas, vemos um mobiliário elegante, e ainda, o que é decisivo para nossa interpretação, um avião em sobrevoo. É uma “cena” esvaziada, limpa. O enquadramento da representação é rigoroso e bem ajustado. A imagem da proposta nos seduz, em alguma medida. Aprendemos a olhá-la, de modo, diríamos, apaziguado. Tudo muito sintomático, parece-nos.

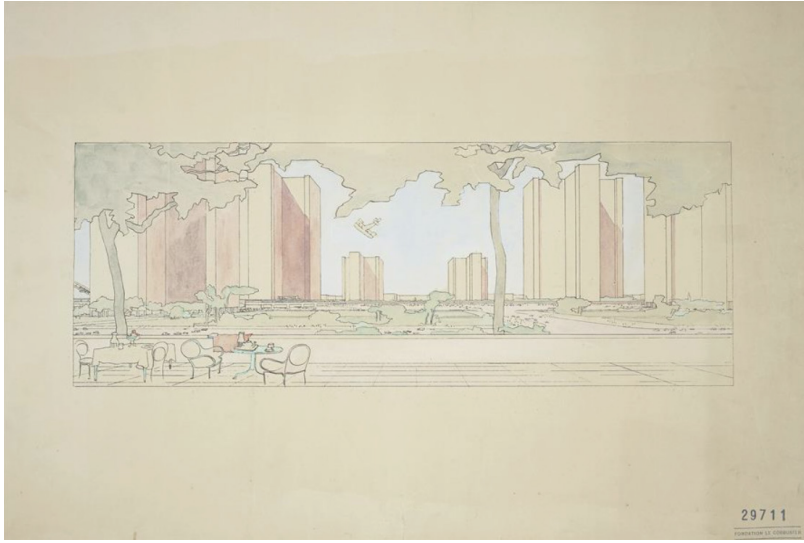


Fig. 22: "O plano total, esvaziado, sem pessoas, porém um avião" *Ville contemporaine de trois millions d'habitants*. Desenho nanquim e cor, Le Corbusier. Projeto sem locação, 1922. Fonte: FLC, Paris.



Fig. 23: "Jardim burguês esvaziado e asseado". Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.



Fig. 24: "Vida nua, do outro lado da rua". Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.

Dispomos, como pôde ser verificado, três imagens em montagem. Olhemos para a cidade que nos cerca. Podemos ver um jardim burguês [assim nomeamos], um espaço privado, com seu mobiliário bem-disposto e conservado, os canteiros “disciplinados” com uma bela roseira em flor, e ainda um saco plástico contendo as folhas, que provavelmente, foram varridas e devidamente acondicionadas, instantes antes da fotografia (Figura 23). O jardim está asseado. É um espaço apaziguado. Coincidentemente, o conjunto de mobiliário é visivelmente próximo ao que vemos no plano de Le Corbusier. Entretanto, em simultâneo, localizado do outro lado da rua, há uma pessoa que dorme sobre o passeio público, em meio aos seus pertences (Figura 24). Estes estão organizados de modo pouco disciplinado. Curiosamente, a pessoa que ali repousa é vigiada pelo cão de estimação, nesse gesto tão paradoxal, o doméstico, em meio ao espaço público e à fragilidade do seu modo de vida. Essas imagens dão a pensar acerca da contradição e da fragilidade da vida humana nas cidades, sobretudo acerca de seus desdobramentos estéticos e políticos, sempre, incontornáveis. Cultura e barbárie, como salienta Benjamin.

Pensemos um pouco mais no caso das pessoas que vivem nas ruas. Uma cena muito comum da vida em grandes cidades. Refletimos sobre os dados censitários acerca do número e conseqüente aumento de pessoas em situação de rua, sobretudo em tempos de crise de saúde pública ocasionada pela covid 19. A cidade de São Paulo, nossa maior cidade brasileira, apresentou um aumento de 31% no número de pessoas que vivem em situação de rua³¹. O índice evidencia o número de cerca de 7540 pessoas, que se assomam ao registro anterior, de apenas dois anos atrás, e resulta em 31884 pessoas. Uma estatística assustadora. A pandemia da covid 19 contribui muito para o agravamento desse índice, afirmam os especialistas.

Na cidade de Porto Alegre, apesar da expectativa por parte de organizações sociais que estimam um considerável aumento no número de pessoas em situação de rua, não há um dado oficial que evidencie esse levantamento, o que é, evidentemente, uma questão muito grave. A estimativa das organizações é de que o índice pode chegar a 38% de aumento³², um número bastante considerável. Os dados oficiais mais antigos, que remetem a 2016 estão defasados. Segundo Pimenta (2019), de acordo com este dado, havia 2115 pessoas em situação de rua na cidade de Porto Alegre, número este, que evidentemente, com a crise recente, está maior. Esses números, e sobretudo, nossa experiência sensível pela cidade, a qual nos coloca em contato com toda a intensidade de tal realidade precária, nos leva a

³¹Conforme o dado divulgado pelo último Censo da População em Situação de Rua, realizado no final de 2021 pela Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social (SMADS) da prefeitura de São Paulo. Notícia disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2022-01/populacao-de-rua-cresceu-31-em-dois-anos-indica-censo> . Acesso em: 24 de janeiro 2022.

³²Conforme notícia veiculada pelo Portal Sul 21. Disponível em: <https://sul21.com.br/noticias/geral/2021/12/poder-publico-nao-sabe-quantas-pessoas-vivem-em-situacao-de-rua-em-porto-alegre/> . Acesso em: 24 de janeiro de 2022.

problematizar a idealização dos “verdadeiros lugares” da imaginabilidade urbana, seus roteiros aprazíveis, e sobretudo, sua pressuposição de uma boa forma visual das cidades. Idealização coaptada como estratégia pelo mercado imobiliário, recalçando as diferenças e naturalizando um processo de exclusão. Convivem, podemos ver pelas imagens, a diferença e a fantasia. De um lado, lugares plenos e apaziguados, promessas de venda, de outro, uma cidade que se mostra, precária e insistente, como um sintoma que irrompe, deixando evidente que nem tudo está tão bem.

*

Cabe-nos problematizar o sentido do verdadeiro lugar. No contemporâneo, sobretudo pautado por uma governamentalidade neoliberal, nada mais perigoso do que a idealização de “verdadeiros lugares”. Essa noção de que a imaginabilidade possa configurar um verdadeiro lugar, notável e coerente, é bastante problemática. Essa simples ideia exclui a possibilidade de outros lugares. Sobretudo, quem define os verdadeiros lugares em contextos neoliberais é o mercado, sempre competitivo e desigual. Portanto, deve-se atentar para essa noção muito delicada, que pode abrir margem decisiva para a exploração desse sentido de lugar, superior, pleno, planejado, funcional, conectado, sustentável, inteligente. São muitos os adjetivos contemporâneos para os lugares do circuito de consumo, que incluem os espaços mais diversos da cidade.

Podemos, nesse sentido, lembrar do circuito (que explorou a potência da montagem) que nos apresenta Didi-Huberman em “Casca” (2017c). Nessa obra, o autor revisita um campo de concentração do Holocausto, *Birkenau*. O campo fazia parte do complexo de *Auschwitz*, no sul da Polônia, que durante a Guerra estava anexada ao território da Alemanha. Didi-Huberman revisita o campo de *Birkenau*, menor do que *Auschwitz*, o mais “visitado”, e problematiza, de modo muito sutil, além da questão da memória e do testemunho do horror como dispositivo de sobrevivência política, o “problema” do turismo e do consumo, e até de um certo apaziguamento das imagens. Em *Birkenau*, placas de sinalização, totems com fotos e *slogans* da Coca-Cola convivem com as ruínas da barbárie. Apesar de esse não ser o objetivo central do livro, a montagem e sua prática crítica nos mostra a presença do mercado, que se instala e se faz evidente nos “verdadeiros lugares” mais surpreendentes.

Essa ideia de apaziguamento das imagens, potencialmente explorada pelo mercado e sua criação de lugares “plenos” abre-nos para o segundo bloco de associações. No seguinte bloco, fica evidente uma ideia de prazer e plenitude emocional proporcionada (ou possivelmente garantida) pelas imagens urbanas.

Seguimos com o bloco 2:

[5] Uma idealização de prazer, ou de plenitude emocional por parte dos moradores de uma cidade quando em relação com seu meio físico.

[6] Preocupação com fragmentos agradáveis, frente a um todo fragmentário. Os habitantes não têm consciência do valor potencial de entornos harmoniosos. Beleza e coerência.

[7] A legibilidade consiste na facilidade com que as imagens mentais possam ser reconhecidas e organizadas em um modelo coerente.

Aprofundemo-nos um pouco nesse sentido de “prazer e plenitude emocional”. Essa é uma discussão complexa, sobretudo ao campo da estética. Entretanto, evidenciou-se um pouco essa discussão quando se tratou, no capítulo 1, acerca da semelhança informe posta em obra por Bataille na revista “*Documents*” e recuperada por Didi-Huberman. A estética clássica preocupa-se com uma idealização formal, superior e harmoniosa, onde fragmentos agradáveis, “justamente” ou “racionalmente” dispostos, contribuem para uma experiência sensível de plenitude formal, entre obra e observador. Colocamos, simplesmente, o problema nesse sentido de escrita. A noção das categorias de síntese, muito próximas desse sentido, orientam um roteiro para se estar mais próximo dessa idealização. Portanto, a imaginabilidade e sua legibilidade, contribuem para a garantia de uma segurança e plenitude emocional, na visão de Lynch. Há uma idealização de beleza e coerência do espaço das cidades, “parafrazeado” pelo traçado das vias, pelos seus elementos de destaque focal e de significado expressivo, pela clareza de seus limites, vizinhanças etc.

Apesar disso, pudemos nos afetar da leitura acerca do informe. O *informe*, frente a qualquer idealização estética, busca “instaurar relações não intrínsecas, alterantes, transformadoras e, portanto, não substancializáveis.” (2015, p. 21). Isso seria o mesmo que converter a imagem do seu momento suplicante e sagrado, a imagem fixa e definitiva, ao momento alegre, ou o *gaio saber da imagem*. O *gaio saber* coloca uma sensação nova e provocadora, não menos angustiante e dilacerante, mas capaz de fazer a imagem a vibrar. Podemos pensar a imaginabilidade lynchiana e suas categorias estáveis de “prazer e plenitude” em sintonia com a imagem substancializada exposta pela leitura de Didi-Huberman. Lembremos que essa imagem “naturalmente semelhante” divina e ideal, foi quebrada pelo informe de Bataille. Podemos, do mesmo modo, quebrá-la frente as relações alterantes que pudemos aprender do informe, e fazê-las, sobretudo, vibrar com as intensidades mais diversas da cidade contemporânea. Abre-se aí um mundo que “torna-se turvo”. Quanto a isso, nenhum problema. Longe dos dilemas perceptivos (ou mesmo, colado a eles) depositamos nossa indiferença às razões perceptivas idealizadas da imaginabilidade.

Como vimos, há uma questão que não se fecha. Como chegar em escolhas figurais, ou imagens de cidade, capazes de romper com as evidências, juízos estéticos e entendimentos iconográficos da imaginabilidade urbana. Imagens, que ao invés de “plenas”, sejam possíveis de provocar certa alteração, nos parece a questão que não se fecha.

Ainda, além do informe, pensamos em outra oportunidade potencializada pelo fragmento, sobretudo os fragmentos desconcertantes, ou pouco harmônicos, até mesmo incoerentes. Os fragmentos desagradáveis nos orientam a contar uma história *outra*. Ou seja, o lado barbárie da nossa cultura, sendo uma história recalcada, entretanto, urgente e necessária. Coisa que Benjamin nos legou “para salvar nosso dia”, recuperando a bela expressão de Maria Filomena Molder (2017). Tais “outras” imagens de cidade nos ajudam, ou dito com mais acentuação conceitual, nos apresentam essas histórias. As imagens outras dão a ver a alteridade urbana para além de qualquer atitude apaziguadora. Elas nos colocam em contato imediato com nosso tempo e não devem ser desprezadas.

Percebe-se um espectro do trabalho da aura de benjaminiana e do inconsciente ótico das fotografias, sobretudo, nos parece, lembrado pelo olhar triste e desolado de Kafka, ou o olhar ausente da vendedora de peixes. Nesse sentido, como já foi dito, a discussão que nos cabe, está próxima daqueles momentos em que a cidade nos devolve um olhar triste e desolado. Ainda, quando por semelhanças perturbadoras percebemos algum contágio informe na cidade que nos cerca. Trabalho de abertura e laceração, fragmentário (e sintomático, pois as categorias de desvio se assomam de modo não linear) daquilo que possa ser uma experiência visual urbana.

Nesse momento, recapitulado Benjamin e sua reflexão acerca da imagem da vendedora de peixes (Figuras 25 e 26), ou mesmo da fotografia do pequeno Kafka, pensemos na esteira estética e política dos “sem nome”, aqueles personagens esquecidos e invisibilizados da historiografia tradicional. Lembremos de Marcelo, ou melhor, falemos, por pouco que seja, acerca da história desse peculiar morador das ruas de Porto Alegre.

Marcelo circulava com seu carrinho de supermercado amontoado por uma pequena coleção particular, recolhida das ruas, na companhia amigável de dois cachorros. Podia-se encontrar com Marcelo nas proximidades do Parque da Redenção, sobretudo nas imediações dos bairros Santana e Bom Fim. Do seu carrinho, sobressaía um objeto, um quadro de Jesus Cristo, sempre cuidadosamente disposto (Figura 28). Era um evento de forte visibilidade.

O interessante é que sua presença, frente a esta que aqui escreve [e circulava cotidianamente pelos mesmos lugares em que ele vivia], só se fez um “acontecimento” mediante o reconhecimento daquela imagem peculiar, a do Cristo. Este, estava sempre pendurado sobre o carrinho de supermercado, recorrentemente “estacionado” por entre o passeio público, em lugares que mesmos distintos, guardavam sempre uma certa territorialidade surpreendente. Essa imagem fazia lembrar do anjo benjaminiano, o pequeno desenho de Paul Klee

que servira à tese IX (Figura 29), e profundamente, tocava em certa domesticidade interior, apaziguada pelas imagens do Cristo, a quem [desde muito pequeno] se aprendera a ver em ícones muito próximos daquele que Marcelo carregava em seu carrinho. Contudo, fora com Marcelo, de fato, o nosso encontro. Alguém que vivia nas ruas como se fosse uma casa. Nos sentimos olhados de volta, ou ainda, como se estivéssemos vendo de olhos fechados, por todos os lugares da cidade, Marcelo, o “morador colecionador”.

*

Ao longo dos primeiros meses como aluno de pós-graduação na UFRGS, vivendo em Porto Alegre, pude me encontrar com ele inumeráveis vezes, em diferentes pontos. Apesar de sua presença visual tão intensa, uma única vez conversamos com mais profundidade. Perguntei-lhe o nome, ao que ele respondeu com bastante simpatia, apresentando em seguida os dois cachorros, sempre inseparáveis (os três): Branca e Osama. Não lhe perguntei nada a respeito do Cristo, que estava visivelmente arruinado, apesar do cuidado com que era transportado. Pedi permissão para “tirar” uma fotografia (Figura 27).

Lembro do lugar, a esquina da “Praça do Asun” com a Jerônimo de Ornelas. A praça, cujo nome oficial não recorro, abriga em uma de suas quadras o supermercado Asun. Naquela época ela estava em reformas, é o que se vê, ao fundo, sinalizada por tapumes. A avenida foi desenhada sobre o terreno da antiga sesmaria de Sant’Anna, cumprindo a história original dos “vencedores” da terra. Jerônimo, o fundador de Porto Alegre, é uma personagem sintomaticamente familiar. Talvez não para o Marcelo, mas para mim, o registro foi um momento peculiar. Poucas outras vezes, em ocasiões que pude apoiá-lo com algum suporte material, tive alguma interação com ele. Não posso precisar o momento em que deixei de encontrá-lo pelas ruas de Porto Alegre. Acredito ter sido ainda antes da reclusão motivada pela pandemia. O fato é que nunca mais o encontrei. Nem sequer de longe. Nada. Ele se tornou apenas uma lembrança, sempre mais distante.

O curioso, coincidência (ou sintoma), foi encontrar na rua, algum tempo depois, um quadro do Cristo, descartado sobre o passeio público. Diferente do quadro de Marcelo, que era um Cristo que abençoava, o que encontrei era um Cristo artista. Portava um pincel e um globo, em cada uma das mãos. Pensei de imediato: a terra é mesmo redonda (para o assombro de alguns), e não deve ser tão ruim assim (para o assombro de ainda muitos outros) ser artista nesse mundo de Cristos descartados. Não pensei duas vezes, e coletei o quadro. A intenção era doá-lo a Marcelo, futuramente, quando nos encontrássemos. Entretanto nunca me encorajei a isso. Mas voltemos ao morador colecionador. Gostaria de encerrar esse parágrafo falando dele. Nunca mais o vi, é fato. Entretanto, ele apresentou a este trabalho uma potência empírica, frágil e lacunar, todavia, [entendo melhor agora], informe, sintomática e sobrevivente. Algo que nunca se fecha. Marcelo se transformou em outros, e me fez, de algum modo, ver ao meu próprio tempo entre suas imagens de cidade.

Fig. 25: "As vendedoras de peixe". Two New Haven fish wives. Fotografia, de David O. Hill & Robert Adamson. NewHaven, Edinburg, Escócia, 1843-45.



Fig. 26: "O olhar furtivo". Beauty of New Haven. Fotografia, de Hill & Adamson. NewHaven, Edinburg, Escócia, 1843-47



Fig. 27: "Marcelo". Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2019.



Fig. 28: "O Cristo de Marcelo". Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2019.



Fig. 29: "O anjo da história". Angelus Novus. Desenho a nanquim e aquarela, 31,8x24,2cm, Paul Klee. Local não especificado, 1920.

Quando as imagens nos colocam em contato imediato com nosso próprio tempo, para além das categorias de síntese, eles são potencialmente imagens políticas. Aprendemos isso com Didi-Huberman. A imaginação é política, porque ela nos coloca no centro das imagens, onde há sempre um problema de tempo, do nosso tempo. Olhar para as inconsistências de nossas cidades contemporâneas, longe do sentido apaziguador (um senso comum, por sinal, hegemônico), é um trabalho de insistência estética e política. Nem sempre é fácil subjetivar desse modo, nossas “lentes”.

Podemos, assim, pensar o sentido de desorientação que “terroriza” a leitura bem orientada de Lynch como um desses momentos pouco fáceis, mas, talvez necessários. Veremos sobre isso com o próximo bloco.

Seguimos com o bloco 3:

[8] A desorientação é um desastre. É sinônimo de angústia e terror. No processo de orientação a imagem ambiental é fundamental.

[9] A legibilidade é um modo de verificar a qualidade visual das cidades, ou seja, é um pressuposto para boas imagens. São possíveis de serem alcançadas a partir de um bom desenho. A tônica é a cognição, ou seja, a percepção racional e inteligível do espaço, que busca por facilidade e funcionalidade.

[10] A imagem deve limitar e enfatizar. Mesmo sendo parte de um processo mútuo entre observador e observado.

Lembremos de Le Corbusier (1992) quando nos escreve que o “homem” caminha em linha reta porque tem um objetivo, ele “sabe” aonde vai. As mulas “zigzagueiam”, de cabeça oca e distraídas, e assim empenham-se o menos possível. Ainda, quando nos diz assim: “Afirmamos que o homem, funcionalmente, pratica a ordem, que seus atos e seus pensamentos são regidos pela linha reta e pelo ângulo reto; que a reta lhe é um meio instintivo e é para seu pensamento um objetivo elevado” (LE CORBUSIER, 1992, p. 19). Percebemos nesse sentido uma intensa aproximação com Lynch em “A imagem da cidade”, sobretudo quando nos adverte acerca do terror da desorientação, e da pressuposição de uma qualidade visual tomada desde um sentido de ordenamento, de legibilidade e funcionalidade. Percebemos uma sintonia entre esses dois pensamentos, como já havíamos elaborado mais acima, e isso é algo nos parece problemático.

Recuperamos Walter Benjamin que nos diz (ou sonha) que perder-se em uma cidade requer um certo aprendizado. Esse fragmento faz parte de “Infância berlinense: 1900” um texto, que segundo João Barrento consiste em um “caso editorial complexo” (2017, p.

134). Trata-se de uma coletânea de textos curtos, “semificticiais”, que Benjamin trabalhou e reeditou por várias vezes, e acaba sendo publicado apenas depois da morte do autor. Por curiosidade, a tradução que utilizamos para o texto (Autêntica, 2017), oriunda da “Versão de última mão” [1938], um manuscrito datilografado com uma anotação à caneta na capa, pelo próprio Benjamin “*Handexemplar komplett*”, que só foi descoberta por Giorgio Agamben em 1981 (talvez apenas por acaso), na Biblioteca Nacional da França. Era um manuscrito “perdido”. Isso nos parece curioso, o que de repente, vem à tona, pelo cuidado filológico de João Barrento, o tradutor dessa edição. Nesses textos, vê-se escritas que rememoram a infância, em verdadeiros lampejos que fazem “brilhar” à pena de Benjamin o filósofo que nelas habita. Como ele mesmo diz: “uma despedida, talvez para sempre, da cidade em que nasci”.

Enfim, aquilo que nos interessa destacar, para nossa fantasia pouco temerosa da desorientação (que problematiza a posição de Lynch) é a eficácia da “ficção” elaborada pelo nosso filósofo viajandão. Aqui segue:

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza quanto um vale na montanha. Aprendi tarde essa arte; [...]

[*Tiergarten*] (BENJAMIN, 2017, p. 78).

Somos [ou *sou*] leitores apaixonados de Benjamin. Tecemos nossa crítica com ele. É preciso aprender a se desorientar. Não desejamos com isso uma apologia do horror. Não. Apenas desejamos “fazer empalidecer” os positivistas. Veremos melhor sobre essa expressão [fazer empalidecer] adiante. Voltemos ao processo de orientação das imagens ambientais, pressupostos em uma imaginabilidade urbana. Com essa escrita ficcional de Benjamin, evidenciamos que a orientação, ou melhor, o sentido puramente funcional da orientação em imagens de cidade não precisa ser tudo, ou ainda, toda a verdade. Não precisa ser um caminho único, a se desejar, em teorias ou práticas de ateliê, como um caminho em linha reta “daqueles que sabem”. A desorientação, para além da pura deambulação, obriga uma reorganização, uma nova tomada de posição, até mesmo uma reescrita da realidade que nos circunda. É para esses aspectos que olhamos. É preciso de algum modo saber perder-se em uma cidade, entretanto, mais do que isso, é preciso encontrar a energia capaz de fazer reescreverem-se as imagens de cidade, longe de qualquer tentação apaziguante e totalizadora. Imagens sempre tocadas pela alteridade que nos circunda, complexa e multifacetada. Somos insistentes, ou reticentes nesse sentido.

A legibilidade e a cognição espacial não são a tônica das imagens urbanas frente a um trabalho de abertura do ver. A percepção racional e inteligível do espaço é importante, mas não é tudo. Além da ficção eficaz proposta por uma poética da desorientação poderíamos, com este trabalho lembrar também o sintoma, o informe e a visualidade das imagens. Essas palavras nos estimulam a olhar para além de qualquer ênfase cognitiva. O visual não se restringe ao enquadramento. O sintoma não se restringe ao legível. O informe não se restringe às linhas ordenadas. Pudemos zigzagar por entre essas noções ao longo do capítulo 1 “abrir e fechar os olhos”.

A ideia dos enquadramentos cognitivos nos remetem novamente às imagens sínteses. Pensamos que tais imagens estão coladas a uma percepção racional e inteligível do espaço, ou seja, cognitiva. Remetemos, ainda outra vez, a Didi Huberman, quando nos diz acerca do fechamento simbólico efetuado pelas sínteses, naqueles que tomam posição com o “saber ver”. Uma escolha alienante (mas diríamos, sobretudo, confortável) e consideramos estar muito próxima da percepção cognitiva do espaço pressuposta por Lynch. Nesse sentido “quem escolhe saber somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 186).

Contra isso, a palavra *rasgadura* se insiste como uma possibilidade de abertura visual, no caso de Didi Huberman contra o *idealismo* da história da arte, em nosso caso, contra toda e qualquer *imaginabilidade*, simbolicamente fechada nos limites de uma categoria de síntese. Nos afirma o autor: “quem deseja ver, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido” (Ibid., p.186). Síntese e vontade cognitiva são palavras frágeis, que se “pulverizam”. A vontade positivista do pesquisador, ou do técnico, que busca por apreender o real “em uma linha reta”, ou depurada em “elementos tipos” é rasgada.

Sublinhemos aquele aspecto estrutural da vida humana em comunidade, a expressão sensível, mesmo que ancestralmente ritual (quase mítica) de desenhar as paredes, seja das cavernas ou de enormes blocos de pedra ao ar livre. Mumford nos ressaltou tal aspecto, brevemente, em sua narrativa sobre o tempo “da cidade”, entretanto, nos detemos nesse caráter peculiar, o da expressão sensível. Podemos vê-la no contemporâneo das cidades, ainda como um gesto sobrevivente. Pensemos a seguinte cena.

Um morador em situação de rua, que vivia sobre o passeio público de uma das ruas de Porto Alegre, em frente a um edifício de uso institucional. O morador se instalara ali, com uma barraca de *camping*, no pequeno trecho entre o pavimento de circulação da calçada e a sombra de um canteiro com vegetação. A barraca/casa era rodeada por uma complexa rede de apetrechos, sempre muito organizados, que garantiam o seu modo de vida. Precá-

rio, evidentemente, mas o qual ele conduzia como a sua condição possível de enfrentamento. Algo que nunca deixa de nos surpreender. A “implantação” de sua barraca permitia que os transeuntes cotidianos (trata-se de uma rua de bastante fluxo de pedestres) transitassem sem impedimento. Ali permaneceu por semanas, talvez meses. Esta é uma cena em nada inédita ao cotidiano de uma grande cidade brasileira, sobretudo ao longo da pandemia da covid19 e a crise política e econômica que nos consterna cotidianamente.

Entretanto, atentemos ao desenvolvimento da cena com o morador. Junto ao edifício, em frente do qual ele estava instalado, iniciou-se um processo de reforma, que demandou a instalação de um tapume sobre o passeio público, e conseqüentemente, uma pressão para a retirada do morador e dos seus pertences. Essa sucessão de eventos ocorreu no decorrer da escrita deste trabalho. Entretanto, o mais peculiar deles, o que pôde ser presenciado, coincidentemente, durante um percurso cotidiano deste autor que transita regularmente pelo local, nos irrompe com mais intensidade. O morador, visivelmente contrariado, precisou remover suas coisas, inclusive tendo que se desfazer de alguns dos seus pertences, os quais eram depositados num contentor de lixo, alguns poucos metros do local em questão.

Não me senti autorizado a registrar fotograficamente esse momento. Penso que talvez por medo, ou ainda, por algum impasse ético frente àquela cena que se desenrolava, coincidentemente, em simultâneo ao meu percurso. Algo que possuía certa regularidade, e portanto, já havia notado a presença desse morador na rua Jacinto Gomes, em Porto Alegre. Os moradores em situação de rua são uma presença muito forte no cotidiano de quem circula pelas imediações. É comum, inclusive, estabelecer alguma relação de vizinhança. Entretanto, aquela pessoa em questão era-me alguém totalmente desconhecido, apesar de cotidianamente presente ao longo de alguns meses.

Enfim. Imagens frágeis, nos parece, do cotidiano de uma cidade, da qual tomamos contato. Imagens que elaboramos a partir da escrita, ou ainda, da possibilidade da narrativa escrita, a que nos ajuda concretizá-las. A cena continua. Poucos dias depois, passando pelo mesmo local, deparamos com o tapume, agora, riscado, com uma escrita em tinta preta sobre o fundo verde das chapas de compensado OSB. Algo que “gritava aos olhos”, à primeira vista, uma mancha informe, um pouco ilegível e até desconexa, entretanto, desconcertante. Não deixamos de registrá-la [estava abismado]. Sem nenhuma garantia de realidade, a escrita é atribuída ao morador expulso, no dia anterior, talvez. Reproduzimos a mensagem. Determina-se uma ordenação, de nossa parte, para a sequencialidade da escrita, que poderia ser “lida” em diferentes sentidos. Respeitamos a ortografia original, entretanto, para facilitar a leitura, quebramos a ortogonalidade e registramos as sentenças em uma única linha. A disposição original do texto pode ser lida nas fotografias, reproduzidas na sequência.

Escrita 1:

“Voce, conhece a palavra bom, pq, me julga”

Escrita 2:

“Ba, sem, conhece a palavra, de, deus não, tem, vergonha em, me, julga”

Escrita 3:

“obrigado pela, onestidade voltando pra casa”

Parecemos estar frente ao impossível da língua, com essa escrita peculiar, improvisada e até incompleta. Ela insiste, parece-nos, contra a saúde discursiva, a que nos lembrou Barthes quando tratou do texto de Bataille. Estamos diante de uma atitude, uma “vontade de sintoma”, ou ainda, a possibilidade de construir, simultaneamente, a leitura e a própria escrita da cidade que se monta diante dos nossos olhos, contra toda e qualquer imaginabilidade sintética. Ao lado as fotografias (Figuras 30 a 32).

*

Lembro de duas coisas, além da fragilidade das imagens e seus sintomas. A primeira, me remete a Mumford, uma leitura ainda recente naquele momento, quase protocolar [ainda uma insistência], mas que fez lembrar da predisposição humana à vida social e de sua experiência sensível, sobretudo pelo gesto sobrevivente [ao menos vejo-o assim] de riscar a parede. Vieram, ainda, ao modo de associações livres, as sequências fílmicas do documentário de Werner Herzog, “A caverna dos sonhos esquecidos” [2010]. Ainda penso junto de Barthes, insistindo haver entre “habitação” e “língua” uma simultaneidade. Aquilo mexera comigo. A segunda, um pouco mais profunda, me remete à Jacques Rancière, desde sua noção de dano e política até, sobretudo, da potência reflexiva acerca da palavra ficção. Elaboro, muito próximo de uma ficção, a narrativa do morador que risca o tapume (atribuo-o tal gesto). Algo se apresenta, sensivelmente, diante dos meus olhos e me coloca a pensar o real que me [nos] cerca. Nos cerca com um gesto sobrevivente, quase mítico, o de riscar, e ao fazê-lo, nos expõe um dano, uma denúncia, e, em última instância a marca de uma vida.



Fig. 30: "Escrita no tapume 1" Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.



Fig. 31: "Escrita no tapume 2" Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.



Fig. 32: "Escrita no tapume 3" Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.



Fig. 34: "Vestígios" Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.



Fig. 33: "Higiene" Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.



Fig. 35: "Atlas". Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.

Um morador sem nome (por medo e reserva, desconhecemos o seu nome), a contrapelo de uma narrativa hegemônica, nos ajuda a revirar o sintetismo das imagens urbanas e suas cenas dignas de nota, a que buscamos incessantemente com este trabalho de dissertação confrontar. É evidente que a cena do morador é complexa e delicada, sobretudo o caráter estrutural dessa profunda desigualdade que nos acerca, algo a que não iremos nos aprofundar com a devida atenção. Entretanto, atentemos ao que há de sintomático nessa escrita, algo que as imagens, em seu potencial crítico, estético e político, nos devolvem.

Há uma sobrevivência e uma denúncia, a ausência de uma moradia, e ainda, o “risco”, que ao expor uma falta, simultaneamente, escreve uma presença. Há centenas que passam e olham, ainda outros que se avizinham de tal espaço, em simultaneidade. Pensamos que existe, sobretudo, um olhar técnico, “apaziguado”, que precisa se esforçar para ler tal enquadramento ilegível e desconexo, em nada ordenador, excepcional ou digno de nota, entretanto, latente de sintomas. Há, sobretudo, isso parece-nos muito sintomático, uma vontade, diríamos, higienista. As imagens nos ajudam a vê-la. Assim como a figura de outro morador (Figura 35), que circula carregando um saco plástico nas costas, contendo reciclados, os quais ele coleta ao longo do dia como uma garantia de subsistência. Ele lembra um Atlas, aquela figura mitológica condenada pelos deuses a carregar o mundo às costas. Coincidentemente transitava pelo lugar enquanto a “cena” da escrita sobre o tapume era registrada, o que se deu sequencialmente ao longo de alguns dias. Os cones plásticos e a fita de isolamento (Figura 33), nos protege da limpeza da fachada, efetuada por um trabalhador vestindo equipamentos de segurança. Ele nos olha de certo modo desconfiado. O passeio, vemos, está molhado. Fora lavado, assim como os vestígios do morador, antes instalado naquele ponto. Higiene. Todavia, insistentemente, alguns dias depois, se pode perceber um amontoado de pertences pessoais (Figura 34), cobertos por um saco plástico. É só um vestígio, que não permanece. Bastam outros dias, e o local novamente se encontra esvaziado. Parece que a cena se fecha, definitivamente.

*

Para além de qualquer *imaginabilidade*, as imagens nos colocam em contato com nosso próprio tempo, suas contradições intrínsecas, desde seus detalhes menores e fragmentários. Imagens que nos ajudam a pensá-lo [o tempo] no espaço intervalar entre o medo, aquela lacuna de ação que tão bem Didi-Huberman nos ressaltou, e, apesar de tudo, entre a insistência estética e política de escrevê-las e apresentá-las. De algum modo, por mais lacunar que seja. Que lugar é esse que o morador expulso nos anota? É o seu próprio lugar, parece-nos, ou ainda, a possibilidade de um lugar onde se insiste a dignidade de uma vida humana, por mais precária que seja. Algo difícil para a disciplina urbana. Longe da boa forma e do bom desenho, evidentemente. Longe da solução dos grandes planos. Todavia,

paradoxalmente, ele fora, [darei isso com muito reserva] perfeitamente organizado [ainda lembro dos seus apetrechos e pertences cuidadosamente dispostos junto a barraca de *camping*]. É o infindável insuspeito de uma cidade, se desdobrando ao longo dos caminhos, dobrando na próxima esquina sua empiria cotidiana.

Todavia, com isso, não se opõe binariamente uma lógica racional contra outra empírica (Ibid., p. 189), ou então propor uma “tábula rasa” das imagens contemporâneas. A palavra enquadramento é contingencial, o é porque precisa ser, em alguma medida. Os elementos tipo, e as linhas retas também o são. Entretanto, não são absolutas. O que a rasgadura propõe é uma dialética entre essas extremidades conflitantes técnica – empiria- cotidiano. Um “universo flutuante”, como já lemos, que joga com as tentações, com os limites próprios estabelecidos pelas disciplinas, com as falhas e o infindável insuspeito de uma cidade. Não é um trabalho fácil.

Dialetizar, nesse sentido benjaminiano que Didi-Huberman nos transmite, trata de pensar as contradições com suas evidências, ou então, “pensar a arquitetura com suas falhas, o discurso com seus lapsos, o tecido com sua rasgadura” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 190). Esses sentidos nos parecem potentes. Orientam o nosso difícil trabalho com as imagens. Um universo constelação que “sabe” (ou aceita) estar condenado a fazer surgir a apresentação na representação, ou então, fazer tremular o calor das chamas (dessas imagens outras) que dançam no ar como uma odalisca. Assim a palavra se cumpre. “Então a doce odalisca assusta-se, pega na primeira coisa que lhe vem à mão no caos do seu *boudoir*, a nossa caixa craniana, veste-se dela e assim, quase irreconhecível, foge de nós e cai no meio do povo.” (BENJAMIN, 2017, p. 57). Continuamos a dialetizar.

Pensamos que a odalisca no meio do povo [ou “das pessoas”, na tradução de Rubens Torres Filho³³] nos conduz, em sua ficção eficaz, à crítica das imagens mentais comuns a contingentes homogêneos e dignos de nota, que discutiremos no bloco a seguir.

Seguimos com o bloco 4:

[11] Imagens públicas, homogeneizantes, desde uma percepção organizada. Imagens mentais comuns a vastos contingentes de habitantes.

[12] Imaginabilidade. “Imagens mentais claramente identificadas, poderosamente estruturadas e extremamente úteis do ambiente”.

³³BENJAMIN, Walter. Rua de mão única (Obras Escolhidas v. 2). Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasilense, 2012.

[13] Uma cidade imaginável convidaria o olho para uma atenção maior, digna de nota. Olhar para o sentido das relevâncias espaciais. Cabe aos urbanistas organizar cenas dignas de nota.

Problematizemos o sentido público homogeneizante, não o sentido público em si, mas aquele que está próximo de uma percepção organizada e consensual. É preciso olhar para as diferenças. Para as cenas peculiares, insignificantes (ao menos para a maioria das pessoas). Elas são a garantia da nossa empreitada. A imagem é aquilo nos escapa, e não o que nos preenche. Nesse sentido as imagens homogêneas são frágeis.

Por isso, sobretudo, ao tratar de “imagens públicas”, questiona-se o perfil homogêneo de entrevistados a que Lynch direcionou sua pesquisa: moradores dos bairros centrais, executivos, um perfil que nos parece bem específico, ou então, exclusivo. Há uma certa dificuldade em fazer ouvir a voz do povo, até porque, segundo o autor, a maioria do povo das cidades não sabe no que consiste uma boa cidade, porque eles a desconhecem. O urbanista, no entanto, “sabe” dizer o que é uma boa cidade, ou ao menos, deveria aprender, correta e ordenadamente a fazê-lo. Mais do que isso, ele deve saber reproduzi-la, remanejá-la, “saber abrir (ou sangrar) brechas” como Le Corbusier elaborou acerca do Barão Haussmann em Paris. Lemos isso em Lynch, essa é a tarefa dos urbanistas, organizar cenas, coerentes e claras.

Sim, isso nos abre a um campo delicado (mas não menos interessante e potente). O leitor, nesse sentido, talvez se pergunte: então, a tarefa do urbanista é propor imagens desordenadas, imagens do caos? Ainda, em práticas de ateliê, ou de escritório (podemos pensar assim, no alcance de uma crítica à imaginabilidade), despreza-se o processo de proposição e construção de linhas, diríamos “agradáveis”, ou equilibradas, “belas”? Não. Não é esse o escopo da crítica, por mais paradoxal que possa parecer. A palavra “bela” não precisa ser odiada. Entretanto, para além da tarefa de qualquer urbanista, que deveria pensar como um artista atento ao mundo que o circunda (e não apenas aquele “orgulhoso” da genialidade de sua obra). A genialidade de uma cidade está presente nos seus momentos mais surpreendentes, nos detalhes, talvez, mais insignificantes, o que a razão técnica urbanista insiste em não querer (ou saber) “olhar”.

Pensemos sobre o debate necessário acerca das políticas de reconhecimento, e da produção de novas sensibilidades, sobretudo, da atenção a “desigualdades estruturais que têm como base as intersecções entre gênero, raça e classe” (MOUTINHO, 2014). Refletimos na pauta da teoria urbana os marcadores sociais da diferença. Pudemos ver através das imagens anteriores a questão dos moradores em situação de rua na cidade contemporânea. Entretanto, podemos tensionar ainda mais essa questão, refletindo-a diretamente no interior da “disciplina urbana” e sua dimensão tecnicista.



faufrgs • Seguindo
Faculdade de Arquitetura da UFRGS



faufrgs Registro fotográfico da visita de Leonel Brizola, prefeito de Porto Alegre, durante as obras do prédio da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. A construção começou em 1954 e terminou em 1957. Ao lado de Brizola, o Reitor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Eliseu Paglioli (que foi prefeito da cidade em 1951). Foto publicada no Acervo Fotográfico do Setor de Patrimônio Histórico da UFRGS.

#ufrgs #arquiteturaufrgs #fotosantigas #portoalegreantiga



Fig. 36: “Construção”. Registro fotográfico da visita de Leonel Brizola, prefeito de Porto Alegre, durante as obras do prédio da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Fotografia, autoria desconhecida. Porto Alegre, c. 1956-57.



faufrgs • Seguindo
Faculdade de Arquitetura UFRGS



faufrgs Presidente Juscelino Kubitschek descerrando a placa da Faculdade de Arquitetura, na sua inauguração, em 1957 – Foto: acervo Museu da UFRGS. #ufrgs #fotosantigas #arquiteturaufrgs #portoalegreantiga

40 sem



Fig. 37: “Inauguração”. Presidente Juscelino Kubitschek descerrando a placa da Faculdade de Arquitetura, durante sua inauguração. Fotografia, autoria desconhecida. Porto Alegre, c. 1957-58.



Fig. 38: "continência". *Sem título*. Tinta acrílica sobre lona, No Martins. São Paulo, 2019.



Fig. 39: "costas". *Sem título*. Tinta acrílica sobre lona, No Martins. São Paulo, 2019.



Fig. 40: "Cadê o Amarildo". *Inserções em circuitos ideológicos, projeto cédula*. Carimbo sobre cédula de papel, Cildo Meireles, 1970-2013.

Fig. 41: "olhos". *Pra ver se dão valor*. Tinta acrílica sobre cédula de papel, No Martins. São Paulo, sem data.



Contemporaneamente, a interseccionalidade obedece a dinâmicas diversas e multifacetadas. A preocupação dos movimentos sociais (negro, homossexual e de mulheres) é a de produzir a inscrição de um novo campo semântico, que busca a construção e legitimação de ideais pautados pela responsabilidade, reparação e no reconhecimento (2014) de uma trajetória estrutural de desigualdades e de luta social. Nesse sentido, a formulação de políticas públicas em consonância com a atuação prática de diferentes movimentos sociais é uma inscrição fundamental.

Pensemos disso, a política das ações afirmativas, que busca a garantia de acesso à Universidade daqueles sujeitos, histórica e estruturalmente excluídos dos seus espaços. Pensemos, ainda, a representação de um lugar para a disciplina urbana, no contexto local da cidade de Porto Alegre, com a construção da Faculdade de Arquitetura, e o quão sintomático pode ser olhar para esse espaço, diríamos, homogeneizado. As imagens, portanto, nos ajudam a estar em contato com esse espaço de pensamento (Figuras 36 e 37). Pensemos em Benjamin, e sua noção de retrato, sempre “ilustre”, e a imagem, carregando “o sem nome”, virtude política a contrapelo da historiografia dos vencedores. Nem sempre cenas ilustres ou dignas de nota em uma atenção maior.

A compreensão fundamental é de que racismo, sexismo, além de questões de classe, são marcadores combinados e entrelaçados, os quais não deveriam ser encarados como paralelos ou análogos. Lendo bell hooks, a autora reflete acerca das dificuldades de se tornar intelectual para quem vem de posições marginalizadas, onde “raça, gênero, classe, nação, trabalho, academia e o espaço doméstico (e uma vez mais o espaço da intimidade) são lidos com profunda reflexividade” (2014). A conclusão do texto de Moutinho parece-nos muito reveladora. Frente a representação de um tempo suspenso e idealizado, no caso, a de uma nação mestiça e homogeneizada, o espaço das desigualdades, sempre pungente no cotidiano, está continuamente confrontado. Por isso é fundamental a articulação dos marcadores sociais da diferença, que hierarquizam e posicionam os sujeitos, com a importância (e difícil tarefa) da interseccionalidade de suas análises, o que precisa estar sempre em afirmação.

Sobretudo, forcemos uma atenção pesquisadora, refletida, ainda, ao campo do urbanismo e planejamento urbano. A inscrição de uma sensibilidade. Olhemos para as imagens e seus sintomas, sobretudo em montagem. Olhemos para o trabalhador negro na cena da construção, vestindo pouca roupa, de costas e pés descalços, em oposição aos retratados ilustres da fotografia (Figura 36). Olhemos ainda, para a cena de inauguração, o presidente do país, e no fundo, atrás da superfície translúcida do vidro, uma barreira muito forte: pessoas que observam a cena, pelo lado de fora (Figura 37).

Por outro lado, o artista brasileiro No Martins, jovem, negro e da periferia de São Paulo, nos apresenta suas obras da exposição “Campo minado” (2019). Imagens em jogo com a realidade desconcertante de nossas cidades. Pensemos na sobrevivência inquietante de al-

guns gestos. Vemos o soldado em continência, de pés descalços (Figura 38). Na montagem, ao seu lado, o jovem, de costas e com as mãos forçadas a um gesto de rendição (Figura 39). Estamos imediatamente confrontados com as fotografias da FA, publicadas pela própria escola em sua página virtual no Instagram.

Ainda, vemos a obra de Cildo Meireles, “Inserção em circuitos ideológicos” (1970-2013), com a inquietante interrogação: *O que aconteceu com Amarildo?* (Figura 40). Lembremos de Amarildo, trabalhador brasileiro, pedreiro da construção civil, negro, desaparecido em uma operação policial levada a cabo pelo estado brasileiro na cidade do Rio de Janeiro. Amarildo trabalhava como construtor, sintomaticamente, o mesmo que vemos na construção da FA em Porto Alegre. No Martins, ainda, preenche sobre as notas da moeda brasileira o rosto de uma criança negra (Figura 41), uma obra da série “Pra ver se dão valor”. Caetano Veloso, também cantou, em “Fora da ordem” (1991): “aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”. Um mundo se torna turvo, pela goela das imagens.

*

O que dizemos, em suma, é de que para além de qualquer cena “digna de nota” em jogo por um saber fazer técnico urbanista, as imagens públicas, de um povo e de uma diferença, devem se fazer olhadas em sua realidade concreta. Os urbanistas precisam ouvir o que as pessoas pensam e veem de suas cidades. Com isso, precisam afetar o seu olhar para além das diretrizes técnicas da boa forma e das percepções orientadas. Nesse sentido, não serão eles a determinar quais são as boas formas de cidade. As cidades, sobretudo as cidades brasileiras e seu “redemoinho” de intensidades, estão atravessadas por uma série de percepções e usuários. Cabe-nos estar contagiados, com a potência de informe, de alteração, que elas carregam em seus movimentos.

Retomando Lynch, objeto de nossa crítica. Em suma, nosso autor, apesar de reconhecer a complexidade e mutabilidade natural do espaço urbano, pressupõe-se uma legibilidade da imagem. Esta é atravessada por uma vontade de organização da percepção e leitura do espaço, na criação de imagens regulares e consensuais, ou ainda, totalizadoras e homogêneas. Elas estão amparadas numa composição de identidade, que as assegura tal senso de enquadramento e homogeneização, e dividida em elementos imagísticos, a estrutura, ordenada por Lynch em suas categorias (vias, marcos, limites, pontos nodais e bairros). Essa composição desenha aquilo que se entende por imaginabilidade. A *imaginabilidade*, em resumo, conforme Lynch nos propõe, pode ser vista como um enquadramento do olhar, que enfatiza e limita o que é visto, sobre o qual devem se interessar os urbanistas, em seus métodos de análise e de proposição, orientando princípios de desenho urbano, dignos de nota, de qualidade, de excepcionalidade.

Por outro lado, vemos em desestabilizar esse entendimento uma questão motivadora. Dizendo como uma ficção eficaz: “fechar os olhos e ver” (com esse espectro literário que nos persegue). Recapitulemos o que nos diz Didi-Huberman em “Diante da imagem” ao modo de uma resistência à tentação das sínteses, algo sobre o que temos insistido: “fazer empalidecer de angústia todo pesquisador positivista que se preze. É que estamos diante do sintoma como diante de uma espécie de coerção à desrazão, em que os fatos não podem mais se distinguir das ficções, em que os fatos são fictícios por essência, e as ficções, eficazes” (2013a, p. 209). *Ficções eficazes*. Há muita potência nisso, que adotamos, de certo modo, como um aforismo. Ficções eficazes porque nos ajudam a desestabilizar e recomeçar.

Com esse sentido de ficções eficazes, que ajudam a angustiar o pesquisador positivista adepto das “cerimônias” (e parece habitar em todos nós) continuaremos a olhar para os pontos de tensão encontrados na leitura de Lynch. Já nos antecipamos em uma série de pontos, os quais, indiretamente, novamente aparecerão a seguir. Como dissemos, os pontos se embaralham. Olhemos ainda outra vez para as palavras fortes que nos ajudam a quebrar a moldura visível das estruturas que nos apaziguam.

Seguimos com o bloco 5:

[14] Estrutura. Leitura da forma física condicionada à uma hierarquia idealizada de bom senso e boa forma urbana. A interrelação que orienta o pensamento do autor é a consciência da interdependência estrutural dos elementos na composição de um todo harmônico, identificável e legível, em suma, confortável para o olhar. “Direcionar o olhar para características estruturais”. Paisagem passível de visibilidade e clareza.

[15] Um olhar apaziguado. A idealização da visibilidade e do conforto do olhar. A maioria das cidades norte-americanas desconhece.

[16] Pode-se “ensinar” os moradores das cidades a criarem um regime de sensibilidade perceptiva em consonância com os valores e qualidades da forma urbana, e com a estrutura formal coerente e funcional da imaginabilidade.

[17] Se o ambiente possui uma “forte moldura visível” a comunicação das estruturas democráticas fica facilitada. Um Lynch pouco político.

[18] O mundo “real” está repleto de perturbação perceptiva, por sua vez, o espaço idealizado do projeto deve ser pautado pela percepção organizada, que orienta, dá clareza, nitidez e sobretudo, prazer e harmonia. A tarefa do urbanista também é treinar os observadores, ensinando-os a olhar para suas cidades.

O bloco 5 é o mais extenso em recortes, mas também é aquele em que algumas das tensões críticas ficam repetitivas. Pensemos em relação à estrutura, ao olhar confortável e a pedagogia do bom olhar.

Detemo-nos primeiramente na noção de estrutura. Sobretudo a interdependência estrutural dos elementos na tentativa de fixação de uma paisagem coerente e harmônica, superior, excepcional. Uma estrutura estável que ajuda a construir a boa forma. Objeto a ser alcançado, com o urbanismo moderno: “solucionado”. Essa estrutura guia o olhar, numa vontade de leitura superior, educável, coerentemente codificável. Enfim, há um diversificado conjunto de palavras (que aqui se repetem) e que nos orientam a leitura nesse sentido. O identificável e o legível são adjetivos que corroboram para que essa estrutura, ou interdependência consciente, funcione, confortavelmente.

Todavia, o sintoma, categoria crítica por excelência, nos embaralha esse funcionamento confortável, ou essa correspondência arbitrária entre a mensagem, o signo e a interpretação. Ainda, a forma física e a imagem em uma estrutura formal coerente. O sintoma é incoerente. Ele é uma força, e um esforço de interpretação. Ele não é nada estrutural, apesar de sua leitura ser apreendida da própria psicanálise. Salienta-se, também, que ele não é uma operação clínica, como o índice de um funcionamento ruim: por exemplo, uma rua que “funciona” mal, porque não tem um bom desenho, e que pede por uma intervenção, ou “solução” técnica. Não se trata disso. O sintoma é crítico, explosivo, porque irrompe, da rua, do discurso, do projeto, seja ele bom ou ruim. Ele não é previsível, entretanto necessita atenção, cuidado, tempo. Necessita de olhar.

Olhar sem conforto, obviamente, elaborando nossas ficções eficazes. Há no discurso de Lynch uma idealização de um olhar total e confortável, olhar que busca por situações de excepcionalidade. Sobretudo o autor destaca que a maioria das cidades norte-americanas desconhece imagens de cidade harmônicas e de qualidade visual. O que ele reservaria de juízo às nossas cidades brasileiras? Não sabemos. Podemos imaginar que, talvez, não fosse tão diferente do que ele aplica aos EUA. Estamos longe de Veneza e Florença, mas próximos de nós mesmos. É preciso saber se colocar no centro do redemoinho, como fez o artista belga Francis Alÿs. Ele afirma ter encontrado, no seu interior, uma paz convalescente. Isso nos parece potente.

O próximo ponto de tensão é a ideia de ensinar os moradores de uma cidade a olhar para a sua própria paisagem, deduzido de um “saber ver” racional e reproduzível. Algo próximo de uma pedagogia do bom olhar, atitude ingênua, ou alienante, frente à nossa crítica. Pensemos, por outro lado, numa certa pedagogia do “não-saber” das imagens. Algo que nos parece importante. Mais do que simplesmente “ensinar”, o não saber talvez esteja em buscar afetar-se, buscar abrir uma ferida. Está, sem dúvidas, mais próxima das angústias do pesquisador positivista. O não-saber, como vimos, nada tem em comum com uma ausência de saber, mas como uma atitude negativa, o lado avesso da costura, os alfinetes

que tremulam e fazem um pequeno barulho. A mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada, nos diz Didi-Huberman (2010, p. 95). Em suma, o não saber rompe com a atitude apaziguante do saber, que está comumente representada pela imagem representativa. Fernando Fuão, em “A Collage como trajetória amorosa” nos afirma: “Ver é suportar a visão, a visão do olho cortado” (2011, p. 47) Muito próximo disso, o não-saber é sempre a abertura de um corte, contra os códigos fixos e preestabelecidos, é uma abertura a um universo amplo de associações múltiplas.

Nos concentremos agora no ruído político enunciado por Lynch nessa breve exposição: um ambiente com uma forte moldura visível facilita a comunicação democrática. Parece-nos algo frágil. Confiar na moldura visível da realidade como pressuposto para a expressão democrática, facilitada por espaços legíveis e propícios ao encontro, ou então, por elementos “significativos” e excepcionais do espaço das cidades pode ser problemático. Essa pressuposição é importante, ou interessante, entretanto pode ser também ingênua. Reconhece-se que a dimensão política adquire contornos difusos e múltiplos.

Reconhece-se também que a geometria das estruturas democráticas, nos EUA e Américas Latinas, por exemplo, são problemáticas e contraditórias. Podemos lembrar da discussão posta em movimento por Aníbal Quijano, sobretudo da fragilidade (ou ficção) da imagem de democracias representativas de minorias historicamente consolidadas, numa esteira de dominação e violência. Quijano (2014) investe uma centralidade na discussão da racionalidade moderna, através da ideia de raça, do capitalismo global e do histórico de exploração e violência praticado por europeus no território das Américas. Dessa forma, as espacialidades legíveis e significativas de determinadas imagens de cidade são problemáticas.

Pensemos também na noção política com Jacques Rancière. Para o autor, a política diz respeito a pressuposição de uma igualdade não verificada, porque a geometria das comunidades do estar junto apresenta um desequilíbrio fundamental. Alguns têm parte no “todo”, outros não têm, não pelo fato de não existirem, mas pelo fato de serem heterogêneos à lógica das distribuições. Isso é o que autor entende por “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009). Por isso a política e a estética estão intrincadas num jogo mútuo e comum.

A política existe quando aqueles que não contam se fazem contar através de um dano. Podemos entender melhor sobre esses conceitos em outro texto fundamental Rancière, “O desentendimento” (2018). Nele o autor nos coloca os termos conceituais de política, polícia e dano. Essas noções podem ser importantes para problematizar um sentido idealizado e harmônico para as estruturas democráticas dependentes de uma boa imaginabilidade, segundo Lynch. Nesse sentido, com Rancière, a política se dá quando “a ordem natural de dominação é interrompida pela instituição de uma parte dos sem parte” (2018, p. 26). O *dano* é o litígio fundamental da política sob a forma de apresentação de um conflito. Ele se dá sempre que a política se choca contra a lógica policial.

Longe das simples corporações policiais, a *polícia* é um conjunto de diferentes modos que buscam incessantemente recolocar e manter a hierarquia das distribuições desiguais. A *polícia* pode estar na forma das instituições, das disciplinas, dos códigos profissionais, e até mesmo de um campo disciplinar e discursivo como o é a própria filosofia. Por sua vez, a política existe porque aqueles que não têm direito de serem contados como seres falantes conseguem ser contados e instituem uma comunidade ao colocarem em comum o *dano*, ou seja, o próprio enfrentamento. Espetacular ou não, a *atividade política* é sempre um *modo de manifestação* que desfaz as partilhas sensíveis da ordem policial. Ela expõe o conflito que separa dois modos do estar junto que situa os corpos em seu lugar. A contradição de dois mundos alojados num só. (Ibid., p.40).

Em suma, a subjetivação política é a capacidade de produzir essas cenas polêmicas, paradoxais, as quais revelam a contradição de duas lógicas diferentes do estar junto no mundo. Ao fazê-las, ela atrapalha a partilha dos modos sensíveis. Por isso a política e a estética estão intrincadas num jogo mútuo e comum, de contornos, diríamos ao nosso modo, “incandescentes”. Por isso, também, a pressuposição de estruturas democráticas legíveis, ou dir-se-ia, apaziguadas por uma imaginabilidade coerente, conforme lemos em Lynch, se mostram insuficientes. Faz parte da política o recorte de um dano, capaz de nos apresentar imagens de contornos polêmicos, como o próprio Rancière nos elabora. Elas também ajudam a expor o erro de conta que Quijano elaborou com sua análise decisiva acerca de nossas comunidades, “apaziguadas” por uma racionalidade eurocêntrica, uma “verdade homem e máquina”, como pudemos também destacar com nosso pequeno caminho de leitura.

Por fim, ainda nesse bloco, destacamos o que nos afirma Lynch acerca da perturbação perceptiva presente “no mundo real” das cidades. Se nos concentrarmos na ideia de que as imagens possam ser, poeticamente, incandescentes, isso nos parece um processo intrínseco. As cidades estão repletas de perturbação perceptiva, e cabe-nos, enquanto urbanistas aceitar que essa é uma dimensão constituinte das cidades.

Há sempre uma sobreposição de diferenças e camadas de tempos, portanto, sempre existem (ou ainda podem sempre existir) diferentes possibilidades de experiências frente a cidade contemporânea. Camadas finas e translúcidas, como nos disse Benjamin acerca das múltiplas experiências expressas por uma narrativa no ensaio *O narrador* (2012a), que uma escuta atenta (ou um olhar cuidadoso) podem ir desvelando. De novo, com Didi-Huberman, aprendemos a ver sempre “experiências” porque o ver é uma operação de sujeito, operação de corte, inquietação e abertura, sempre múltiplas. “Todo olho traz consigo sua névoa” (2010, p. 77) nos resume o autor. Podemos, do mesmo modo, pensar que todo olho traz consigo sua “perturbação perceptiva”, capaz de angustiar qualquer olhar apaziguante ou idealista.

Ainda, pensamos, que mais do que simplesmente “repletos de perturbação”, o real das cidades está posto em situações plurais, heterogêneas, contraditórias. Cabe-nos, ainda, talvez como atitude de visualidade, olhar no interior de nosso próprio tempo, nos interstícios, limiares, na profundidade de cada imagem. Cabe-nos ser contemporâneos, como já dissemos, palavra plural, heterogênea, sobretudo (e talvez) *coletiva*. A palavra contemporâneo, dialética por natureza, talvez nos ajude a incendiar o roteiro aprazível de qualidade visual que veremos no bloco a seguir.

O bloco 6 nos resume e retoma, de algum modo, toda a discussão realizada nos blocos anteriores. Continuemos, portanto, a seguir:

[19] Lugares “verdadeiros” que demonstrem a clareza da estrutura, a expressividade da identidade, longe do “medo e da confusão”, perto do prazer, da riqueza e força do cenário da imaginabilidade. Esse “roteiro aprazível” é o grande projeto das imagens urbanas de Lynch, conceitualmente elaborado pela noção da imaginabilidade. Roteiro aprazível fonte de prazer visual.

[20] Imagens no limiar da orientação e funcionalidade. “A descoberta do caminho é a função primeira da imagem ambiental e a base sobre a qual talvez se tenham desenvolvido as associações emocionais”. O cenário físico estável propicia uma memória comum aos parisienses. O campanário de Combray. Simbolização e localização do cotidiano. Atenção perceptiva orientada e funcional.

Estamos novamente na problematização dos “lugares verdadeiros”. Entretanto, contra toda e qualquer atitude apaziguante, pasteurizada, ou até moralizante de um lugar verdadeiro, pensemos a “verdade”, essa palavra delicada, como conteúdo que queima, em sintonia com o que pudemos ler em Benjamin (2020). Olhemos, contra a idealização da imaginabilidade, para aqueles momentos breves, em vias de desaparecer. Relâmpagos que queimam. Nos coloquemos em atitude crítica, em montagem. Joguemos uma imagem contra a outra. Abrimo-nos em momentos fecundos, os quais nos exigem uma posição de escrita. Benjamin elaborou essa noção, que nos é fundamental, a de que é pela língua um lugar possível de aproximação da fragilidade dessas imagens. Pender a voz aonde a perda vai e vem, e nos obriga a pensar a imagem, trabalhar seu “fio interpretativo”, sua visualidade. Escrever, é o que “balbuciamos”. Não para descrevê-las, simplesmente, distinção chave a nossa crítica, mas também para constituí-las, de algum modo. Uma constituição dialética no seu sentido benjaminiano: fragmentaria, em constante dilema. Um dilema, portanto, apartado do prazer visual da imagem de qualidade, nem por isso menos prazeroso e “gaio”.

A escrita ajuda a se aproximar das imagens, sobretudo pela sua rasgadura. Ou seja, pelo que buscamos, acessar seu lado negativo, escovando sua pelagem ao contrário, e acesando camadas mais difíceis. A escrita nos ajuda, portanto, a entrar em contato com seus sintomas. Ainda, em montagem, com imagens que se chocam umas sobre as outras, estamos “inelutavelmente” em uma posição de visualidade.

Já recuperamos, também, acerca do perigo que a ideia de um “lugar verdadeiro” confere à ação do mercado e do capital, contribuindo para a idealização de paisagens exclusivas e excludentes. Paisagens violentas, sobretudo, sob a imagem de um lugar de qualidade visual, “pleno”. Algo como a propaganda: “sua vida em alto padrão”, parafraseando a mensagem sedutora das construtoras do mercado imobiliário, o “melzinho” passado na boca da classe média brasileira, alcançado na justa medida do endividamento contratado junto às instituições de crédito. Talvez esta tenha sido uma análise um tanto áspera, ou até mesmo “clichê”. Entretanto, a ideia comercializada de uma vida em alto padrão (Figura 42) se choca de modo tão forte com a precariedade de um número crescente de outras vidas, de pessoas que vivem sem casa, e que assim sobrevivem nas ruas das cidades brasileiras (Figura 43). A pandemia da Covid 19 acentuou essas diferenças, ou ainda, aumentou o número de pessoas em situação de vulnerabilidade, algo que nos é sensível. O mercado, no entanto, com seus roteiros aprazíveis, segue se “aquecendo”.

Problematizemos ainda uma última vez, a imagem no seu sentido de orientação e funcionalidade. Uma atenção perceptiva que orienta um sentido de lugar-comum, homogeneizante, e muito frequentemente violento. Lembremos Benjamin, “todo monumento da cultura é também um monumento da barbárie”. A imaginabilidade tem a vocação de criar esses elementos simbólicos, excepcionais, das perspectivas visuais grandiosas e belas. Aquelas que a arte ocidental e seus valores estéticos nos ensinou a chamar “belas”. Palavra difícil, sedutora também, todavia difícil. O mesmo Benjamin (naquelas coisas “para nos salvar o dia”) escreveu nas Passagens: “perspectiva, pelúcia para os olhos”.

Enfim, o que podemos resgatar frente a esse rodeio de palavras? O “cenário físico estável”. É isso que problematizamos. Um cenário estável, construído com belas perspectivas, com elementos bem equacionados, com coerência visual (Figura 44). Cenários funcionais para o progresso do homem (máquina e disciplina), seguro e longe do “caminho das mulas” (Figuras 45 e 46). Ainda, cenários inclinados para a memória comum, legível sobretudo, das minorias hegemônicas. Cenários inclinados para a lembrança dos monumentos da barbárie, como o campanário da Igreja de Combray, apesar de sua bela descrição.

Fig. 42: "Sua vida em alto padrão": Sem título. Fotografia digital, do autor. Criciúma, 2020.



Fig. 43: "Vida humana sobre o passeio público": Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.



Fig. 44: "Um verdadeiro lugar, detalhe". Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.



Fig. 45: "Plantão de vendas, placa publicitária sobre o passeio público". Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.



Fig. 46: "Obras". Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.



Fig. 47: "Fragmentos da casa, pôster e fotografias sobre a porta". Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.

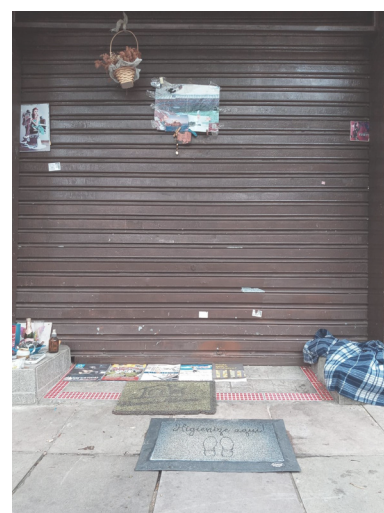


Fig. 48: "Tapete de casa". Sem título. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021.

Recuperemos a leitura de Benjamin, sobre Marcel Proust, que Lynch nos resgata com a cena do campanário. Em “No caminho de Swann” (2006), o primeiro volume de “Em busca do tempo perdido”, o narrador relembra episódios da infância na casa de férias da família da personagem, que se passa na pequena cidade de Combray [homônima da comuna de Illiers, próxima de Chartres na França] em meio às lembranças “intempestivas” do espaço urbano. A torre do campanário é um dos objetos de belas e longas descrições do narrador. Benjamin foi um leitor apaixonado de Proust. Ele próprio se disse tão contaminado por tal leitura, que sua escrita não teria mais sido a mesma depois desse encontro. Lembremos que Benjamin traduziu para o alemão os dois primeiros volumes da obra de Proust³⁴.

Lynch retoma, brevemente em “A imagem da cidade”, acerca do caráter de excepcionalidade simbólica da forma do campanário, e sobre como isso ajuda a configurar um “lugar” para o cotidiano da cidade. O que o autor nos traz, com a imagem do campanário, portanto, é sua imaginabilidade, sua coerência e excepcionalidade visual. Por outro lado, o que Benjamin nos traz da leitura de Proust é a narrativa demorada, até mesmo neurótica, mas sobretudo, fugaz, das pequenas outras imagens, em vias de desaparecer, como relâmpagos, “onde tudo excede a norma”. Ou seja, os meandros da memória, ou o que nomeia como memória involuntária (*das ungewollte Eingedenken*). O debate posto em movimento por Benjamin acerca da memória, é de que esta, sobretudo, é esquecimento. O esquecimento é o mecanismo da memória.

Assim, para que as grandes coisas sobrevivam na corrente do tempo, as pequenas precisam ser esquecidas. É sobre essa corrente que a historiografia tradicional, poeticamente, se alinha. A memória involuntária, por outro lado, concentra-se no esquecimento, ou naquelas coisas pequenas e insignificantes, ao fazê-las irromper em relâmpagos sintomáticos. Fazer cumprir a memória esquecida, ou ainda, sabemos, a memória dos esquecidos da história. Imagens que se demoram na escrita, mas que inelutavelmente nos escapam furtivas por entre os dedos. É o que fascina, em Benjamin, acerca de Proust. É o que motiva-nos dizer uma das definições mais fugazes e mais assertivas acerca do que é uma imagem: “realidade frágil e preciosa: a imagem” (BENJAMIN, 2012a, p. 41).

Desse modo, longe das situações exemplares da imaginabilidade, queremos ler as imagens outras, frágeis e preciosas, que estão em vias de desaparecer sob o foco das hegemônias (Figuras 47 e 48). Continuemos com Benjamin, que nos disse: “todas as belas palavras são suscetíveis de mais de uma significação”. Aprendemos com ele que a imagem dialética, algo que nos motiva, é um lampejo passante. É uma irrupção, que faz saltar diante da linearidade e continuidade da tradição, uma alternativa.

³⁴Essa informação nos chega como uma lembrança difusa. Na velocidade da finalização da dissertação não se pôde conferir com maior rigor se, de fato, foram apenas os dois primeiros volumes, e ainda se as traduções de Benjamin chegaram a ser publicadas na Alemanha. Entretanto, mesmo nebulosa, essa nos é uma informação forte.

Assim nos diz Benjamin:

A celebração ou apologia está empenhada em encobrir os momentos revolucionários do curso da história. Ela almeja intensamente a produção de uma continuidade, e dá importância apenas àqueles elementos da obra que já fazem parte da influência que ela exerceu. Escapam a ela os pontos nos quais a tradição se interrompe e, com isso, escapam-lhe as asperezas e as saliências que oferecem um apoio àquele que pretende ir além. Fragmento [N 9a, 5]

(BENJAMIN, 2018, p. 785)

Em busca de uma certa incandescência, algo pelo que temos poeticamente insistido, saibamos olhar para as saliências e asperezas das imagens de nosso tempo, “contemporâneos que somos”. Olhemos para as outras imagens, lampejos, daqueles que têm somente por monumento “as pedras pisadas do cais”, como ouvimos de nossa música popular. Nos concentremos em uma pequena imagem, talvez uma última, “sintomática” da argumentação de Lynch. É uma imagem da cidade de Jersey City (Figura 49), utilizada como um exemplo “negativo”, para o autor, uma cidade pobre em imagens visuais, e carregada de entornos caóticos, ou então, desinteressantes, sem coerência e legibilidade visual predominantes.



“Asperezas e saliências”. Uma rua em Jersey City. Fotografia, autoria e data não especificadas. Nova Jersey. Lynch, 2010, p. 37.

Vê-se uma cena cotidiana, um senhor e uma criança, carros estacionados, transeuntes no passeio oposto, fios elétricos além de um perfil irregular (ou poderíamos até mesmo pensar que informes) de edifícios conformando a face de quadra. Típicos de uma vida comum, no panorama de uma cidade. Um momento qualquer, onde pessoas anônimas direcionaram o olhar, por um breve instante, para a lente fotográfica. Sim, os dois nos olham. Uma imagem qualquer, “uma rua”, percorrida a pé, longe de qualquer idealização de um panorama coerente, diríamos inclusive, viril e majestoso. Ao que parece, vê-se saliências e asperezas, que nos motivam a ir além.

* * *

Concentremos agora, por fim, no último ponto de tensão. É o que chamamos ruído, como aquilo que gera um certo dano no interior do próprio trabalho do autor. Esse “ruído” está em relação com o tom desenvolvido por Lynch ao longo da noção de *sentido*, sobretudo evidenciada pela leitura de “A boa forma da cidade”. O autor conclui ser necessário que se desenvolva “novos agrupamentos, novos significados, uma nova poesia”, enfim, um ambiente imaginável, “que não seja, ao mesmo tempo, opressivo e asfixiante”. Pensar uma imaginabilidade que não seja opressiva e asfixiante é a premissa de nosso estudo e empenho de crítica ao longo da leitura da imaginabilidade de Lynch. Entretanto, percebemos que apesar de uma aparente abertura de pensamento (ou uma expressão de vontade) não se confirma no conjunto geral da obra, como pudemos perceber ao longo dos 20 pontos de tensão discutidos anteriormente. Deixemos evidente que nossa leitura evidencia, grosso modo, dois momentos na trajetória do autor.

Primeiro, há um Lynch direto, diríamos, muito certo de suas deduções mais positivistas. É o que vemos em “A imagem da cidade”. Segundo, há um Lynch mais fluido, diluído em sentidos poéticos. É o que vemos em “A boa forma da cidade”. Entretanto, apesar de um Lynch que se ensaia mais poético, ainda nos parece, marcadamente atento a um olhar totalizante. Apesar de todo apesar. Direcionar o olhar para a “boa forma” espacial das cidades, mesmo e com toda poesia, é o interesse do autor.

Lembremos que em sua última obra, de maior maturidade conceitual, o autor nos coloca que as elaborações poéticas, vertidas da literatura e das artes encontram contraste com as políticas de caráter prático. Na sua visão essas primeiras “são ficções, e as pessoas práticas afastam-se delas” (Ibid., p.72). Entretanto, “transmitem perspectivas e paixões que podem eletrificar os documentos públicos mais indiferentes” (Ibid., p.72) nos diz Lynch. Como já dissemos, essa afirmação nos parece muito preciosa.

Entretanto, ainda ressaltamos, que no desenvolvimento da teoria, o autor continua de “olho” nas dimensões normativas. Isso parece-nos decisivo. O que fica evidente é algo que

ainda está preocupado com as dimensões de execução de uma boa forma. Ou seja, ainda, o que está em “jogo” é uma boa forma da cidade. Em suma, o que sobrevive disso, é a metáfora de uma coerência formal, ou poderíamos dizer, de nosso traço, uma “verdade homem máquina”, sobretudo, sintética, ou fechada naquilo de apaziguamento que as categorias de síntese nos carregam. Pensamos que o “sentido”, quando orientado a uma “boa forma” da cidade, ainda o é uma categoria de síntese.

Lynch, apesar de ressaltar a importância das ambiguidades, acredita que as hierarquias são um modelo difícil de ser deixado de lado nos planejamentos. Esse teor de pensamento é o que nos faz reservar atenção à aparente abertura poética do autor. Como já dissemos, estamos inclinados a ler tais movimentos, de maior abertura, como um “ruído” no interior da própria obra do autor. Entretanto, a conclusão que se chega é de que, apesar dos ruídos, o senso sistêmico prevalece, e torna contraditória tal abertura conceitual, ou ainda de sensibilidade poética ensaiada pelo autor.

Ainda nesse sentido, lembremos que em dado momento da leitura do texto, estivemos inclinados a ensaiar a seguinte indagação: a teoria urbana, ou uma teoria que se pretenda da “boa forma da cidade”, é capaz de, realmente, olhar para os aspectos estéticos, e se sim, de que modo ela o faz? Pareceu-nos fundamental articular essa discussão, porque, evidentemente, apesar de todas as objeções e conflitos expostos, o que se apresenta ainda em “jogo” no texto de Lynch é a ideia de uma boa forma da cidade. A “boa forma”, num paradigma estético hegemônico, ainda é o fundo da preocupação sobre a construção e visão das cidades. Novamente, ressaltamos, há uma tensão estética e política nessa intenção de boa forma. Entretanto, ela não se cumpre, abertamente, ao longo dos dois textos de Lynch descritos com este trabalho.

Em suma, destacamos que a proposta de Lynch é a orientação de um “todo sistemático”, completamente “amarrado”, na concisão e abstração ideais de uma teoria. Isso parece-nos muito limitador, apesar de seus pressupostos fluidos e mais abertos, expostos anteriormente. O que está em jogo no *sentido* é uma sensibilidade sempre recortada por uma visão positivista da estética. Pudemos inclusive ler sobre um filósofo muito conservador e seus preceitos estéticos tradicionais e positivistas, o caso do britânico Roger Scruton, utilizado como um caminho de leitura por Lynch. Ainda, se retrocedermos à *imaginabilidade*, conceituada em “A imagem da cidade” e sua dedução de coerência e legibilidade, em suma, sua vontade estrutural, o que está em “jogo” é um roteiro representativo, orientando desde uma leitura confortável e apaziguante, como pudemos verificar com a devida atenção ao longo do trabalho.

Nossas últimas palavras, talvez já um pouco cansadas, ou ainda, empenhadas em finalizar o redemoinho do texto, nosso percurso de crítica que pudemos elaborar ao longo desta pesquisa, é a de retomar a potência crítica exposta pela noção do duplo regime das imagens. Fazê-las arder, mas sobretudo, “saber” olhar (atitude paradoxal) para um “não-

saber” das imagens de cidade no seu (nosso) contemporâneo. Aceitar o risco da perda, portanto. Pensar acerca dos difíceis caminhos do sintoma, do informe e da intensidade do visual. Pensar momentos de ruptura, que nos ajudem a inquietar, tanto o olhar, quanto à própria sistematicidade fechada, representativa e totalizante das imagens e seus enquadramentos de síntese.

Pensemos, para concluir este capítulo, na imagem (Figura 50) do artista Francis Alÿs, da obra “*reel-unreel*” (2011). Vemos uma criança afegã que brinca pelas ruas de sua cidade com o carretel de um filme arruinado. O nome da obra é sugestivo: “enrolar-desenrolar”. Parece-nos curioso. Esse gesto nos abre ao sintoma de outra palavra. Há um aparentamento sonoro com “real-não-real” [*real-unreal*]. A imagem, por si, parece estar pronta a romper com o enquadramento, para fora de seus limites. Ela é puro movimento. “Girar”. Em meio ao difícil do mundo, que o artista nos apresenta, ela é a alegria (poderíamos pensar, também, a energia e a coragem) da criança que brinca, em rodeios. Escrevemos assim, na apresentação deste trabalho: “Contemporânea; essa palavra mágica, (que parece estar condenada à escrita plural) que nos abraça e envolve; e nos põe a girar, por aí [...]”.

* * *

A busca pela boa imagem de cidade, coerente, legível e funcional, seu sentido de boa forma e de imaginabilidade é uma vontade totalizante e ingênua. Ela é uma tentativa estrutural de leitura confortável. Uma tentativa cartesiana, positivista e linear. Entretanto, fomos nos acercando de uma série de adjetivos conceituais, problemáticos sobretudo. Talvez, inclusive, adjetivos um pouco acentuados demais, ou até mesmo repetitivos. Apesar disso, eles são necessários, por vezes, para fazer tremular o texto. Fazer saltar seu transcorrido suave e tranquilo, em busca de outras configurações. Menos ocupados com os “problemas” que a positividade das disciplinas nos orientam a pensar, estamos em rodeios. Outras possibilidades de seguir adiante, como pudemos ler acerca desses lampejos passantes que nos colocam em imediato contato com o difícil (mas também o alegre e o inelutável possível) de nosso próprio tempo. Enfim: fazer *arder* as imagens urbanas.



Fig. 50: "uma criança brinca, pela cidade". Captura, Vídeo, 19:32 min. *Reel-unreel*, Francys Aljys, Julien Devaux e Ajmal Maiwandi. Kabul, 2011.

4.
RODEIOS
OU
IMAGENS
PARA
CONCLUIR

IMAGENS PARA CONCLUIR

Enfim, abrimos as conclusões, talvez já sob um cansaço, entre quais palavras escolher para escrever o final de uma pesquisa de dissertação. Paradoxalmente, é a primeira vez que faço isso. Busquei por alguns exemplos, diríamos, familiares. Há uma nuvem de indecisão que nos impele a não saber como começar, de modo acertado. Palavra difícil esta última. Contudo, tentemos, sem muitos rodeios. Tudo estará facilitado quando se conta com a generosidade e paciência de um orientador que aceita este projeto, e ainda, de uma banca simpática, e sobretudo, amiga, dispostos a dedicar um pouco do seu tempo, essa coisa tão banal e ao mesmo tempo, decisiva e rara. Começemos, então, remetendo novamente à introdução deste trabalho. Recuperemos especificamente a problematização e questão de pesquisa, assim como os seus objetivos gerais e específicos.

Foram problematizadas as categorias de síntese em uma teoria urbana, baseadas numa compreensão positivista, que mesmo entendendo a realidade urbana como um complexo sistema de múltiplos acontecimentos, busca por defini-los em hierarquias e temas totalizadores. Tais categorias, dizem respeito a uma hegemonia da representação, pautadas por um regime que orienta o ver, o dizer, e conseqüentemente o “tomar uma posição” estável, sobretudo no interior de uma teoria urbana. Isso pode ser visto, em Lynch, em seu conceito de *imaginabilidade*, e em uma de suas dimensões de execução da “boa forma” da cidade, chamada *sentido*. Percebeu-se, no entanto, a necessidade de atualizar esse discurso teórico sobre essas imagens em Lynch, abrindo-as para um paradigma epistemológico contemporâneo das imagens.

Nesse sentido, a questão se desenhava do seguinte modo: *como repensar o discurso de Kevin Lynch e suas imagens urbanas em outras bases teóricas?* Confrontando o problema, pode-se delimitar a questão de outra forma: *como operar, desde o duplo regime, uma leitura de cidade que se dê por imagens críticas?*

Entendeu-se, de antemão, que havia duas condições fundamentais ao nosso pensamento: [a] a cidade na contemporaneidade se apresenta a partir de uma realidade que é heterogênea, anacrônica, e repleta de inconsistências. Foi o que chamamos poeticamente de “redemoinho”, tomando de nossa leitura Benjamin; e [b] logo essas imagens não se operam por síntese, pela redução em categorias “estáveis”, por tentativas de totalização, ao que chamamos de “categorias de síntese”.

Entendia-se, também, que, ao se tratar de imagem, era preciso um gesto de abertura, ou seja, produzir uma cisão do ver na cidade contemporânea e em sua teoria urbana. É o que Didi-Huberman entende por *rasgadura*. Nesse sentido, foram recuperadas um conjunto de pequenas noções, ao que chamamos *duplo regime* das imagens. Pequenas noções, que ao modo de uma *constelação* buscaram organizar, mas sem submeter ou paralisar aos esquemas sistemáticos e totalizadores.

Assim, portanto, o trabalho teve como objetivo geral atualizar o discurso teórico-metodológico sobre a imagem urbana, abrindo a discussão pautada por Kevin Lynch, de modo a apresentar um paradigma contemporâneo das imagens. A crítica consistiu em um modo sensível de olhar e operar imagens, ou seja, buscou-se criticar as categorias sintéticas que orientam o ver na teoria urbana do autor. Recuperemos agora o que foram nossos objetivos específicos.

Revisar a lacuna de conhecimento, ou o estado da arte da noção crítica de imagem e imaginabilidade na área de PUR e AU;

Aproximar o entendimento contemporâneo das imagens, a partir da *montagem* e da elaboração de um roteiro de leitura, buscando evidenciar a noção do *duplo regime* das imagens, como uma série de noções que ajudem a construir tal entendimento.

Aprofundar a leitura da obra de Kevin Lynch, desde dois textos balizadores: “A imagem da cidade” publicado em 1960, e “A boa forma da cidade” publicado em 1981. Atentar e descrever as posições, compreensões e relações estabelecidas pelo autor.

Re-montar a discussão pela crítica da imaginabilidade e legibilidade urbanas com Lynch, através da “rasgadura” operada pelo duplo regime, evidenciando-se pontos de tensão entre esses dois paradigmas conceituais.

O primeiro deles, “Revisar” está contemplado na parte inicial do texto, entendido como um pré-capítulo, chamado de: “b. revisão”. Nele, buscou-se rastrear a lacuna de conhecimento na área em que esta pesquisa de dissertação se insere. Por adquirir uma dimensão robusta, e tomar um intervalo de tempo considerável (e em condições singulares) reservou-se um espaço específico para tal procedimento, ao invés de comumente coaptá-lo no espaço destinado à apresentação do roteiro de pesquisa do trabalho.

O segundo, “Aproximar” está contemplado ao longo do capítulo 1, “Abrir e fechar os olhos”. Nesse capítulo, talvez o de maior “envergadura” conceitual, abordou-se a noção de imagem no contemporâneo, pela perspectiva da filosofia. O objetivo era tornar

mais evidente esse estatuto contemporâneo, definindo alguns contornos. Estivemos próximos, sobretudo, de uma leitura de Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin. Recuperou-se uma série de nós conceituais, [do 1 ao 13] que aproximam noções fortes destes autores, elaborados a partir dos textos estudados e dispostos numa série livre, por afinidade de pensamento. Pequenas noções, que ao modo de uma constelação organizaram, entretanto, ao menos é o que se espera, sem submeter ou paralisar.

O terceiro, “Aprofundar” está contemplado no decorrer do capítulo 2, chamado “Sobre a imaginabilidade”. Talvez, este tenha sido o capítulo mais difícil, ou até temeroso. Ele envolveu uma etapa de leitura mais descritiva e bem linear. Buscou-se, naquele momento, uma abordagem das noções e conceitos elaborados por Kevin Lynch ao longo de sua obra. Destacou-se, sobretudo, dois momentos teóricos. O primeiro com a publicação de “A imagem da cidade” em 1960; e o segundo com a publicação de “A boa forma da cidade” em 1981, os dois textos traduzidos e publicados em português. Buscou-se, também, uma breve genealogia da vida do autor e de suas principais motivações teóricas, evidenciando seus contatos e relações. O objetivo do capítulo era atentar para o entendimento teórico proposto no curso de cerca de 20 anos de sua carreira acadêmica, aprofundando em noções como *imaginabilidade* e *sentido* construídas no interior de sua teoria urbana.

O quarto, “Re-montar” está contemplado com o capítulo 3, “Imagens que ardem”. Nele, primeiramente, retomou-se as categorias críticas elaboradas brevemente no texto de apresentação da dissertação. Da mesma forma, recuperou-se a problematização da pesquisa para reconectar o leitor com a “armação” do pensamento da dissertação. Noções como “categorias de síntese” e “duplo regime das imagens” foram retomadas para articular a discussão e crítica proposta no capítulo. Ainda, e principalmente, retomou-se uma relação de “pontos críticos e ruídos” percebidos linearmente na etapa descritiva da obra de Lynch. Os pontos foram sistematizados em subgrupos, cada um deles compondo um bloco de discussão. Apresentou-se, assim, desde a leitura de uma noção crítica das imagens, pontos de tensão em contato com a *imaginabilidade* e *sentido* em Lynch. Evidenciou-se, pontualmente, a posição da pesquisa em relação a essas noções. O objetivo do capítulo era “rasgar” as categorias sintéticas percebidas na leitura de Lynch.

Desse modo, conforme o exposto acima, conclui-se que, ao longo do trabalho, se pôde cumprir com os objetivos específicos propostos.

Nesse momento de conclusão, considera-se fundamental ressaltar a importância que um trabalho como este desempenha na área de concentração em que se encontra. A área de Planejamento Urbano e Regional ocupa, tradicionalmente, um perfil de pesquisa mais cartesiano e positivista. Se poderia, inclusive, questionar a relevância de um tema com sintonia filosófica, e até mesmo poética, no interior de uma área hegemonicamente racional e ainda, diga-se, livremente, mais “dura”.

Entretanto, entende-se que, pensar as imagens de uma “outra” forma, além daquela tradicionalmente exposta nas teorias urbanas, é fundamental. E foi isso que fizemos ao longo deste trabalho. Portanto, desse modo poético e filosófico, contra hegemônico, se diria ainda, esperamos ter contribuído positivamente para a área de PUR. Foi importante, e sobretudo, muito prazeroso, buscar por esses caminhos de um não-saber das imagens no interior de uma teoria urbana. Lembremos também, que, fundamentalmente, a linha de pesquisa em que este trabalho se insere, ocupa-se dos pressupostos que motivam o pensamento acerca da cultura das cidades. Sobretudo de sua dimensão política, ou seja, olhando para os conflitos, contradições e alternativas, que se desenhem em caminhos e mundos possíveis, outros, além daqueles que estão hegemonicamente colocados.

Portanto, acreditamos que este trabalho, assim como muitos outros dos quais buscamos nos tornar próximos, são importantes para área. Sobretudo, pela contribuição de uma posição estética e política, que se reflita tanto no campo das ações práticas, das políticas públicas e estratégias de projeto, quanto da própria rotina dos ateliês, contribuindo assim para aquilo que se ensaiou como “uma certa pedagogia” do não-saber das imagens contemporâneas de cidades.

Recuperemos agora um pouco acerca do processo de escrita do trabalho, conduzindo uma reflexão autocrítica. Não nos furtemos de momentos apaixonados, desses “nós” que fomos tecendo ao longo do texto acadêmico.

*

Para escrever essa conclusão, lembrei do Javier Cercas, autor que conheci nos meus caminhos por entre disciplinas enquanto estudante de mestrado na UFRGS. Refiro-me à obra “O impostor” (2015), onde ele escreveu mais ou menos assim: “a ficção salva, porque a realidade mata”. Essa frase me marcou tanto, que sofri de reminiscência dela mesma. Cercas escreveu sobre a história de Enric Marco, um “herói” espanhol, sobrevivente da luta armada de resistência franquista, e ainda, de um campo de concentração nazista, chamado Mauthausen, localizado na Áustria. Marco se tornou, sobretudo no final dos anos 1990, um expoente da chamada memória histórica dos sobreviventes do holocausto na Espanha. Acontece que Marco era um mentiroso, assim descoberto e revelado. Ele era (diga-se, “é”, está vivo aos 100 anos) apenas um sujeito comum, mas que sobretudo, criou uma biografia “vitoriosa”, repleta de intensidades. Inventou, para si, uma ficção.

A trama entre realidade e ficção, parafraseada na história de vida de Marco, e os dilemas éticos que o escritor decide enfrentar ao escrever seu livro (diga-se, sua ficção), ou seja, a tarefa de contar uma história, no caso de Cercas, a grande história real de uma mentira (a que ele considera apaixonante), foi o que motivou a frase que tanto ficou na memória: “a ficção salva, porque a realidade mata”.

Fiquei pensando, devo mesmo estar muito acuado diante dessa realidade latente (acentuada pelo barulho do relógio), escrever as conclusões, ou então a de ter que olhar para trás, e recuperar essa espécie peculiar de ficção a que me propus (no propur), o próprio texto acadêmico, sobretudo um texto sacudido de sobressaltos, atravessamentos, e, diga-se, medos (a folhinha dos dias era sempre veloz). Será o medo uma forma de produzir ficções? Não sabemos bem ao certo. Sei apenas que Marco não foi um herói, ao menos não no sentido clássico do termo, assim como eu não sou um escritor (como é o Javier Cercas), portanto, no sentido profissional do termo, assim como, principalmente, esta pesquisa não é uma ficção, ao menos não na totalidade da palavra. Entretanto, acredito, apesar de todas as distâncias (e diferenças), termos vivido “dilemas” parecidos, ao longo desse período, que contam, segundo os números do portal do aluno (que coincidentemente me ajudam a não mentir), dois anos e nove meses. Não foi uma tarefa fácil, mas aqui está. Essa foi a realidade possível para esta pesquisa.

*

Bueno, após esse rodeio, a reflexão importante a que gostaríamos de chegar, afora essa espécie de medo que preenche os momentos difíceis da escrita, é uma conclusão fora de lugar. Nesse caso, se diz “fora” porque está levemente deslocada do pensamento evidenciado ao longo do capítulo 3, sobretudo nos seus movimentos finais. E só foi possível depois de lentamente depurada. Refere-se ao fato de que, a constelação de noções elaboradas sob a sentença do “duplo regime das imagens”, nos oferece uma rede de pequenas noções, intrincadas umas às outras, e dificultam, evidentemente, um traço mais objetivo.

Nesse caso, quando se elencou linearmente uma pequena série de conceituações bem marcadas, é o caso da “imaginabilidade” e da noção de “sentido”, os subsídios conceituais que dispúnhamos para criticá-las era uma rede de noções que iam e vinham. Mesmo desejando uma certa objetividade, o que se tentou com a divisão em pequenos blocos, numerados de 1 a 20, o jogo de tensão entre um ponto observado na teoria de Lynch e a noção das imagens no sentido oposto, era um movimento um tanto labiríntico, por vezes até repetitivo. Em suma, era um movimento aberto e flutuante, ao menos é o que nos parece nesse momento.

Todavia, felizmente, mesmo admitindo uma certa angústia própria de pesquisador, entende-se, por outro lado, que esse sentimento é inerente a um processo de abertura crítica, sobretudo tendo em vista o caráter peculiar da epistemologia da qual nos acercamos. Aberta e inquietante. Portanto, apesar de um possível desconforto por parte de quem lê, ficamos satisfeitos com esse caráter fragmentário e, às vezes, até mesmo labiríntico.

Outra inquietação, que nos parece importante, talvez desconfortável, sobretudo, feliz, é a de que parece sempre haver um Barthes ligeiramente fora de lugar. Ele é nosso espectro fantasmático da escritura. Sem dúvidas ele contribui para deixar um tanto mais fragmentário esse caminho de pesquisa. Ficamos satisfeitos com essa espécie de tagarelice do texto que assim se cumpre. Inclusive, o leitor notará, que repetidamente, irrompe uma escrita no singular “*eu sinto*” contrariando a pauta acadêmica, ora protegida pelo “*nós sentimos*”, ora distanciada pelo “*sente-se*”. É o nosso roteiro (amoroso) sintomático.

Ainda, enquanto processo, gostaríamos de evidenciar também duas diferentes lacunas que nos parecem relevantes, percebidas apenas neste momento final do trabalho.

A primeira, é de que se reconhece uma possível falta para com uma rede riquíssima de diferentes trabalhos, os quais foram recuperadas na etapa de revisão, e sobre os quais, talvez, não se tenha reservado uma atenção ainda suficiente. Portanto, nesse sentido, acredito que uma leitura mais atenta e dedicada, recuperando aspectos e uma fortuna crítica relevante para a área se faria necessária. O que infelizmente não pode ser efetivado.

O segundo, talvez não tão importante quanto o primeiro, mas de qualquer modo uma lacuna forte, é de uma atenção não dedicada à revisão e aprofundamento da filosofia política, e também o conseqüente entendimento acerca das imagens, em Jacques Rancière. Reconhece-se que o trabalho não dedicou a devida equação de leitura a este último, se comparada ao que se efetivou em Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin, por exemplo.

Nesse sentido, também reconhece-se a grande lacuna de não corresponder a uma leitura decolonial mais apurada, sobretudo acerca das pistas que nos fornece Aníbal Quijano, e ainda, tão fundamental quanto este último, uma constelação de escritores que nos fornecem uma leitura contra hegemônica dos saberes europeus a que nos subjetivamos confortavelmente. Apesar de tudo, devido às circunstâncias de pesquisa, os prazos, e sobretudo, a uma honestidade possível para com o próprio processo de escrita, se fez necessário cumprir com os encerramentos e pontos finais, ao menos provisoriamente contingenciais.

Ainda, e não menos importante, é necessário recapitular, mesmo que brevemente, acerca do contexto delicado e difícil que vivemos ao longo dos últimos meses. Referimos, evidentemente, à crise global de saúde pública em função da pandemia da covid19, mas sobretudo, à crise política e econômica, implacáveis, que nos afeta o horizonte cotidiano. Esses dias difíceis corresponderam a quase 2/3 do período de trabalho desta pesquisa.

Entretanto, apesar do peso subjetivo e material, cabe-nos, felizmente nesse caso, destacar que esse período foi muitíssimo frutífero, de diferentes encontros, intelectuais e pessoais, e sobretudo de constante produção e amadurecimento acadêmicos. Ainda, e o que nos parece inelutavelmente a grande fortuna de todo esse processo, é a “brasa” da Universidade Pública brasileira, as pessoas que a fazem ser o que é, e, sobretudo, as importantes conquistas históricas que a fizeram em chamadas (no melhor sentido da palavra), impulsionando os mais diferentes caminhos de emancipação e pensamento crítico.

Para concluir, apontaremos para caminhos futuros de pesquisa, visto que, como já foi dito, o trabalho dificilmente se dá por encerrado:

Um dos caminhos possíveis, aponta para um movimento que acabou não acontecendo ao longo do trabalho, devido sua envergadura. Ele consiste em olhar para evidências artísticas e literárias que demonstrem aquilo que se compreendeu por rasgadura das imagens. Talvez, os trabalhos pesquisados na etapa de revisão da lacuna de conhecimento, já nos apresentem alguns indícios. Imagina-se que existam, evidentemente, muitos outros exemplos. Desse modo, olhar para formas de ler a cidade a partir de imagens rasgadas, como um modo de expressão/apresentação, seja por montagens, diagramas e textos literários, se constitua como um caminho possível de pesquisa.

Por esse caminho, talvez se faça necessário, com maior atenção e amadurecimento intelectual, olhar para o próprio arquivo pessoal de pesquisa. Ele acumula, ainda de modo diríamos, particular, uma série de diferentes fragmentos. Isso inclui registros fotográficos e anotações escritas, ao longo do período de investigação e experiências na cidade contemporânea e seu redemoinho de intensidades.

Outro caminho possível, se faz fruto de uma inquietação que surge ao longo do processo de escrita e contato com uma série de textos peculiares. Ainda, contaminados por aquela noção do *viver-junto* de Barthes, podemos pensar, por exemplo, que autores e textos tão distintos, como Le Corbusier e Georges Bataille, tenham sido contemporâneos, em vida e obra, e mesmo assim, tomado caminhos conceituais e filosóficos tão distintos. Isso parece-nos uma curiosidade peculiar.

Desse modo, uma investigação sistemática, por entre textos, biografias e imagens, em suma, a construção de uma certa genealogia, sobretudo não linear, talvez se configure num caminho pertinente de pesquisa. Inquieta-nos que tais pensamentos, apesar de contemporâneos, estejam tão distantes. Inquieta-nos, mais ainda, o fato de uma disciplina como o urbanismo, representada por esses autores mais “clássicos” esteja sempre de um lado mais duro e conservador. Lembremos do traço poético da “verdade homem e máquina” da disciplina. Parece-nos, que uma correspondência potencialmente estética e política, no seu sentido de “dano” é sobretudo frágil ou incipiente no discurso da área.

Enfim, e finalmente.

Tivemos a oportunidade de aprender acerca da potência de um pensamento por imagens. Sobretudo, sua intensidade estética e política nas cidades, nosso tempo. Sem dúvidas, esse é um caminho pelo qual estamos destinados, felizmente, nesse caso, a percorrer como quem avança carregando um mapa pouco legível, em rodeios. Algo que insistimos. Essa “realidade frágil e preciosa”: as imagens...

REFERÊNCIAS^{5.}

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- ALÏS, Francis. *Numa dada situação*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BARRENTO, João. Walter benjamin: limiar, fronteira e método. *Olho d'Água*, São José do Rio Preto, v. 4, n. 2, p. 41–51, 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. *A história do olho*. Tradução Samuel Titan Jr. 3ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. a.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015. b.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução Eliane Robert Moraes. 3ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução Aurélio Buarque De Hollanda. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1950.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Júlio Castfion Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas v. 1)*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. a.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*. In: *Rua de mão única (Obras Escolhidas v. 2)*. Tradução José Carlos Martins Barbosa. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. b.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense: 1900*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BERMAN, Marschall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- CERCAS, Javier. **O impostor**. Tradução Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Globo Biblioteca Azul, 2015.
- CHOAY, Françoise. **O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DEL RIO, Vicente. **Introdução do desenho urbano no processo de planejamento**. São Paulo: Pini, 1990.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Cíntia Vieira Da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. S'inquiéter devant chaque image. *Revue Vacarme*, n. 37, Amsterdam, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204–219, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013. a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017. c.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução Vanessa Brito; João Pedro Cachopo. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2020.
- FONSECA, Tania Mara Galli. O destino não pode esperar: apontamentos sobre a inelutável improrrogabilidade / Destiny cannot wait: notes on the ineluctably non-deferrable. **Revista Polis e Psique**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 6–24, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/71844>>
- FUÃO, Fernando Freitas. **A Collage como trajetória amorosa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- JACQUES, Paola Berenstein. Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (Orgs.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea: IV. Memória, narração, história**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 47-94 (t.4).
- JANTZEN, Sylvio. Filosofia, frivolidade e a ficção da abordagem linguística da arquitetura. In: FUÃO, Fernando Freitas (Org.). **Arquitetura e filosofia da desconstrução**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016. v. 1.

- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução Caetano W. Galindo. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KONRATH, Germana. *Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar poético: a ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alÿs*. 2017. [dissertação de mestrado], Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto Alegre, 2017.
- LAMAS, José M. Ressano Garcia. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LE CORBUSIER. *Urbanismo*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LOPES, Dilton. *À margem: diante da poesia, diante da cidade*. 2017. [dissertação de mestrado], Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Salvador, 2017.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LYNCH, Kevin. *A boa forma da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- LYNCH, Kevin; BANERJEE, Tridib; SOUTHWORTH, Michael. *City sense and city design*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- MOLDER, Maria Filomena. *Cerimônias*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.
- MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 2ª ed. rev. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.
- MORTIMER, Junia Cambraia. *Olhares sobre a arquitetura, arquiteturas do olhar: uma outra abordagem para o imaginário fotográfico contemporâneo do espaço construído*. 2015. [tese de doutorado], Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, 2015.
- MOUTINHO, Laura. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 42, p. 201–248, 2014.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965 - 1995)*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIMENTA, Melissa De Mattos. Pessoas em situação de rua em Porto Alegre: processos de estigmatização e invisibilidade social. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 82, 2019.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann (Em busca do tempo perdido, v. 1)*. Tradução Mário Quintana. 3ª ed. São Paulo: Globo Biblioteca Azul, 2006.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad-racionalidad. In: PALERMO, Zulma; QUINTERO, Pablo (Orgs.). *Aníbal Quijano textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.

- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. a.
- RANCIÈRE, Jacques. Um levante pode esconder outro. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017. b.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- REQUIÃO, Renata Azevedo. **Estesias**. 2002. [tese de doutorado], Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Porto Alegre, 2002.
- REYES, Paulo. **Projeto por cenários: o território em foco**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- REYES, Paulo. A imagem fraturada a favor de um projeto como processo. (Anais) V Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Salvador, UFBA, v. 02, p. 5149–5162, 2018.
- REYES, Paulo. **Projeto: a dimensão política do projeto em urbanismo, ou quando o projeto rasga a técnica**. Porto Alegre: [no prelo], 2021.
- ROVATI, João Farias. Urbanismo e planejamento urbano: os desafios de uma bibliografia de referência. **Projectare**, Pelotas, v. 5, p. 91–104, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Quando a teoria reencontra o campo visual - Passagens de Walter Benjamin. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 11, p. 103–115, 2007.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução Bruna Beber. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Orgs.). **Nebulosas do pensamento urbanístico: Tomo I**. Salvador: EDUFBA, 2018.

REFERÊNCIAS TESES E DISSERTAÇÕES

[FAU-USP]

- COSTA, Luciano Bernardino da. **Imagem dialética e imagem crítica: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea**. 2010. Orientadora: Vera Pallamin. Tese (doutorado) -FAUUSP, São Paulo, 2010.
- PERROTA BOSCH, Francesco Bruno. **Informes**. 2017. 168f. Orientador: Guilherme Teixeira Wisnik. Dissertação (mestrado) -FAUUSP, São Paulo, 2017.
- SANTOS, Daniele Queiroz dos. **Entre montagens e constelações: um estudo sobre a mobilidade das imagens**. 2017. 155f. Orientador: Artur Simões Rozestraten. Dissertação (mestrado)-FAUUSP, São Paulo, 2017.
- WISNIK, Guilherme Teixeira. **Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea**. 2012. 262f. il. Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias. Tese (doutorado)-FAUUSP, São Paulo, 2012.

[NPGAU UFMG]

CASTRO, Gabriel de Sousa. **As práticas fotográficas da arte como mediação crítica com o espaço construído: a emergência do ordinário e os procedimentos ficcionais**. 2017. 110f., il. Orientador: Stéphane Denis Albert Rene Philippe Huchet. Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de Minas Gerais - Escola de Arquitetura, Belo Horizonte, 2017.

MORTIMER, Junia Cambraia. **Olhares sobre a arquitetura, arquiteturas do olhar**. 2015. 2v., il. Tese (doutorado)- Universidade Federal de Minas Gerais - Escola de Arquitetura, Belo Horizonte, 2015.

MUSA, Priscila Mesquita. **Movimentos imagem**. 2015. 298f., il. Orientadora: Renata Moreira Marquez. Dissertação (mestrado)- Universidade Federal de Minas Gerais - Escola de Arquitetura, Belo Horizonte, 2015.

[PPGAU-UFBA]

LOPES, Dilton. **À margem: diante da poesia, diante da cidade**. 2017. [dissertação de mestrado], Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Salvador, 2017.

MOREIRA, Lucas Silva. **Vagabundos, nômades e chapados em montagens e vibes urbanas**. 2016. Orientador: Pasqualino Romano Magnavita. Dissertação (mestrado)- Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MUCARZEL, Lucas. **A imagem-Êsù na cidade: fotografia e urbanismo no Centro Antigo de Salvador**. 2018. 220f. Orientadora: Thais Portela. Dissertação (mestrado)- Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

[PROPUR-UFRGS]

BALEM, Tiago. **O território do comum em práticas urbanas insurgentes**. 2021. Orientador: Paulo Reyes. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

GIORGI FILHO, Raimundo. **Possibilidades de extrair da arte critérios ao projeto da cidade**. 2016. Orientador: Paulo Reyes. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Arquitetura, PPrograma de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

KONRATH, Germana. **Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar poético: a ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alÿs**. 2017. [dissertação de mestrado], Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto Alegre, 2017.

RIBEIRO, Eduardo Paiva. **O cais do porto em disputa: o projeto, as narrativas e os cenários possíveis**. 2021. Orientador: Paulo Reyes. Dissertação (mestrado, no prelo) - Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

WILKOSZYNSKI, Artur do Canto. **A dialética das imagens e o projeto por cenários: uma articulação teórico metodológica**. 2018. Orientador: Paulo Reyes. Tese (doutorado) Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

LISTA DE FIGURAS

Todas as imagens relacionadas a seguir foram utilizadas neste trabalho estritamente para fins educacionais:

Imagem de capa: Fotografia, do autor. Porto Alegre, 2021.

1. *Chão de piso cimentado*. Fotografia digital, do autor. Local não identificado, 2020. Fonte: arquivo particular.
2. *Chão*. Fotografia digital, Georges Didi-Huberman. Auschwitz-Birkenau, Polônia, 2011. Fonte: reprodução do livro “Casca” (2017), página 27.
3. *Paradox of praxis 5*. Captura de tela, vídeo 7:49 min, de Francis Alÿs. Ciudad Juarez, México, 2013. Fonte: página *web* do artista. Disponível publicamente em: <https://francisalys.com/paradox-of-praxis/>
4. *Pesquisa no Google: “imagem”*. Captura de tela a partir do navegador *web*, do autor. Porto Alegre, 2020. Fonte: arquivo particular.
5. *The incredible shrinking Man*, Jack Arnold (ator), 1957. Capa da revista *Vacarme* nº 37, 2006. Fonte: página web da revista. Disponível em: <https://vacarme.org/rubrique219.html>
6. *Edwin Booth as Hamlet*. Fotografia, J. Gurney & Son. New York, cerca de 1880. Fonte: domínio público disponível: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edwin_Booth_Hamlet_1870.jpg
7. *Encontro*. Collage, 17x24cm, João Manta. Pelotas, 1979. Fonte: Mundo Collage, prof. Fernando Fuão. Disponível em: <http://mundocollage.blogspot.com/2009/04/o-corpo-figura.html>
8. Ilustração do artigo *Bouche*. Fotografia, J.-A Boiffard. Revista *Documents*, 1930. Fonte: reprodução do livro “A semelhança informe” (2015), página 73.
9. *Untitled*. Escultura minimalista, latão e esmalte vermelho sobre madeira, Donald Judd. New York, 1965. Fonte: página web da *Judd Foundation*. Disponível em: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1965-2/>
10. *Juízo final*, detalhe. Têmpera sobre madeira, Fra Angelico (Giovanni da Fiesole). Florença, 1433. Fonte: reprodução de domínio público disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_009.jpg
11. *Rue des Mauvais Garçons*. Gravura sobre papel tecido, 12,6x9,8cm, de Charles Meryon. Paris, 1854. Fonte: Coleção do Metropolitan Museum of Art, reprodução de domínio público disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_Meryon,_Rue_des_Mauvais_Gar%C3%A7ons,_Paris,_1854.jpg
12. *O nascimento de São João Batista*. Afresco, cerca 450cm, Domenico Ghirlandaio. Florença, 1485. Fonte: Reprodução do CHAA Unicamp. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10922>
13. *Gruppo del Laocoonte*. Escultura em mármore, Anônimo romano, a partir de original grego do século III a. C., cerca de 50 d. C. Redescoberto em 1506. Roma, Museu do Vaticano. Fonte: reprodução disponível em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Laokoon-Gruppe>

14. *Índio hopi durante o ritual da serpente*. Fotografia, anônimo. Oraibi, Arizona, 1924. Fonte: Warburg Institut, Londres. Reprodução disponível em: <https://obenedito.com.br/historias-de-fantasma/>
15. *Border*. Captura de tela. Vídeo, 27min, Laura Waddington. França-Reino Unido, 2004. Fonte: Página web da artista. Reprodução disponível em: <https://vimeo.com/135864188>
16. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2019. Fonte: arquivo particular.
17. *Paul Schweikher's studio drafting room*. Fotografia, autoria e data não especificadas. Fonte: Página *The Schweikher House*. Disponível em: <https://www.schweikherhouse.org/paul-schweikher>
18. *View from the road*. Capa, Lynch; Apleyard; Myer. Cambridge, The MIT Press, 1965. Reprodução disponível em: <https://pt.scribd.com/document/323628419/The-View-From-the-Road>
19. *Language of vision*. Sobrecapa com desenho, Gyorgy Kepes. Chicago, Theobald, 1965. Fonte: reprodução disponível em: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6828/synthesis-in-language-of-vision?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=1dd7df514e573bd74c8e960f227cb3ff>
20. *Frank Lloyd Wright e Kevin Lynch, no ateliê Taliesin*. Fotografia, de Hedrich-Blessing. Taliesin House, Spring Green, Wisconsin, EUA, cerca de 1937. Fonte: reprodução disponível em: <https://placesjournal.org/article/in-no-order-whatsoever/>
21. *The image of the city*. Sobrecapa da 1ª edição, Kevin Lynch. Cambridge, The MIT Press, 1960. Fonte: reprodução disponível em: <https://www.burnsiderarebooks.com/pages/books/140940103/kevin-lynch/the-image-of-the-city>
22. *Ville contemporaine de trois millions d'habitants*. Desenho nanquim e cor, Le Corbusier. Sem localização, 1922. Fonte: Fundação Le Corbusier, Paris. Reprodução disponível em: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6426&sysLanguage=en-en&itemPos=213&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=Home&sysParentId=65
23. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
24. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
25. *Two New Haven fish wives*. Fotografia, David Hill & Robert Adamson. NewHaven, Edinburg, Escócia, 1843-45. Fonte: LaSPA Unicamp. Reprodução disponível em: <https://sociologiassociaativa.wordpress.com/2020/02/15/pequena-historia-da-fotografia-ilustrada-benjamin-1994-1931/>
26. *The Beauty of New Haven*. Fotografia, Hill & Adamson. NewHaven, Edinburg, Escócia, 1843. Fonte: Victoria and Albert Museum, London. Reprodução disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O84757/elizabeth-johnstone-hall-the-beauty-photograph-hill--adamson/>
27. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2019. Fonte: arquivo particular.
28. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2019. Fonte: arquivo particular.
29. *Angelus Novus*. Desenho a nanquim e aquarela, 31,8x24,2cm, Paul Klee. Local não especificado, 1920. Fonte: Acervo do Museu de Israel, Jerusalém. Reprodução de domínio público disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee-angelus-novus.jpg>
30. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
31. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
32. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
33. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
34. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
35. *Sem título*. Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.

36. *Registro fotográfico da visita de Leonel Brizola, prefeito de Porto Alegre, durante as obras do prédio da Faculdade de Arquitetura.* Fotografia, autoria desconhecida. Porto Alegre, cerca de 1957. Fonte: Acervo fotográfico do setor de patrimônio histórico da UFRGS. Reprodução disponível na página do *Instagram* da FA: <https://www.instagram.com/p/B-U0AtnHW65/>
37. *Presidente Juscelino Kubitschek descerrando a placa da Faculdade de Arquitetura.* Fotografia, autoria desconhecida. Porto Alegre, cerca de 1957-58. Fonte: Acervo do Museu da UFRGS. Reprodução disponível na página do *Instagram* da FA: <https://www.instagram.com/p/B-8pvexnZQ0/>
38. *Sem título.* Tinta acrílica sobre lona, No Martins. São Paulo, 2019. Fonte: Página do artista no *Instagram*. Reprodução disponível em: <https://www.instagram.com/p/B06zKPnnkv4/>
39. *Sem título.* Tinta acrílica sobre lona, No Martins. São Paulo, 2019. Fonte: Página do artista no *Instagram*. Reprodução disponível em: <https://www.instagram.com/p/B0hFDp7nNkA/>
40. *Inserções em circuitos ideológicos, projeto cédula.* Carimbo sobre cédula de papel, Cildo Meireles. 1970-2013. Fonte: Revista Carbono. Reprodução disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/attachment/cildo-amarildo-1/>
41. *Pra ver se dão valor.* Tinta acrílica sobre cédula de papel, No Martins. São Paulo, s. data. Fonte: É Greve, revista Piseagrama. Reprodução disponível em: <https://piseagrama.org/e-greve/>
42. *Sem título.* Fotografia digital, do autor. Criciúma, 2020. Fonte: arquivo particular.
43. *Sem título.* Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
44. *Sem título.* Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
45. *Sem título.* Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
46. *Sem título.* Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
47. *Sem título.* Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
48. *Sem título.* Fotografia digital, do autor. Porto Alegre, 2021. Fonte: arquivo particular.
49. Uma rua em Jersey City. Fotografia, autoria e data não especificadas. Nova Jersey. Fonte: reprodução do livro “A imagem da cidade” (2010), página 37.
50. *Reel-unreel.* Captura. Vídeo, 19:32 min, Francis Alÿs, colaboração de Julien Devaux e Ajmal Maiwandi. Kabul, Afeganistão, 2011. Fonte: página do artista. Disponível publicamente em: <https://francisalys.com/reel-unreel/>

*Diagramação e revisão final do texto realizadas pelo autor, em janeiro de 2022, ano do *Tigre*. Tipografia utilizada: Sabon e Neutra. O número final de páginas foi de 222, do qual convergimos em soma ao número 6, pela numerologia, um algarismo de equilíbrio, cuidado com o outro e honestidade. O autor se desculpa por eventuais equívocos de ortografia ou de digitação ao longo do texto.