

ESPAÇO ABERTO

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

volume1

número 2

julho/dezembro 2011

PUBL!T SOLUÇÕES
EDITORIAIS

Copyright© 2011 Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação em Geografia - UFRJ

Coordenador: Nelson Ferreira Fernandes

Vice Coordenadora: Iná Elias de Castro

Secretária

Ana Beatriz Thomé da Silva

Apoio Técnico

Ana Brasil Machado

André Felix de Souza

Agradecimentos

Ao Prof. Scott William Hoefle pela revisão dos resumos em inglês.

Apoio



Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Editor

André Figueiredo

Editoração Eletrônica

Luciana Lima de Albuquerque

Responsabilidade: O Programa de Pós-Graduação em Geografia e os editores não são responsáveis pelo conteúdo, argumentos e uso de informações contidas nos artigos, estes são de inteira responsabilidade de seus autores.

E77 Espaço Aberto / PPGG-UFRJ. – Vol. 1, n. 2 (2011) – Rio de Janeiro : Publit, 2011-
Semestral

ISSN 2237-3071

1. Geografia - Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de
Pós-Graduação em Geografia.

CDU 911

CDD 910

Programa de Pós-Graduação em Geografia

Instituto de Geociências

Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Av. Athos da Silveira Ramos nº 274

Cidade Universitária, Ilha do Fundão

CEP 21941-916

Caixa Postal 68537

<http://www.ppgg.igeo.ufrj.br>

ACEITA-SE PERMUTA

Editorial

É com enorme satisfação que publicamos o número 2 da Revista Espaço Aberto. Chegar aqui significa que conseguimos suplantarmos o período mais emblemático dos editores de periódicos científicos, que “é conseguir publicar o segundo número, na periodicidade planejada e garantindo a qualidade dos artigos”, de acordo com as narrativas de uma das professoras do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia – Ibict – no Curso de Editoração de Periódicos Eletrônicos.

Temos aprendido bastante nesse primeiro ano, principalmente no que diz respeito à necessidade de termos um plano estratégico que garanta não somente a sobrevivência da Revista, mas, sobretudo, a garantia de torná-la num espaço de excelência para que os autores se sintam seguros em submeter seus artigos para avaliação.

Neste número 2 optamos por apresentar um dossiê, valorizando a discussão aprofundada sobre a temática Imagens e Espaço Público, pois acreditamos que também cabe a um periódico científico capitanear o debate em torno de temas presentes e emergentes no cenário acadêmico, muitas vezes discutidos de forma aligeirada nos eventos acadêmicos.

Por se tratar de um número temático, ou um dossiê, optamos por designar como editor especial o Professor Doutor Paulo Cesar da Costa Gomes, que nos últimos anos vem se debruçando sobre a relação imagem e geografia. Assim, esperamos ter conseguido garantir a qualidade e o entrelaçamento de possíveis “tramas” apresentadas pelos artigos, todavia, sem perder a diversidade de olhares e concepções teórico-metodológicas sobre o tema proposto.

Ressaltamos que a Revista Espaço Aberto continuará recebendo artigos inéditos, resenhas de livros e de eventos acadêmicos para serem submetidos para avaliação do seu Conselho Editorial Ad Hoc.

Por fim, finalizamos com uma breve, mas sincera homenagem ao querido e saudoso Prof. Maurício de Almeida Abreu, que nos deixou no dia 10 de junho deste ano. Ao longo de mais de trinta anos dedicados ao ensino e à pesquisa na UFRJ, o professor Maurício imprimiu com sua elegância e sabedoria um modo próprio e único de produzir geografia e de se relacionar com alunos, professores e funcionários. Fechar os olhos e lembrar do Maurício é ter a certeza de quão felizes somos em tê-lo em nossas lembranças.

Os Editores.

Apresentação

Este segundo número da Revista *Espaço Aberto* reúne contribuições em torno de um tema bastante específico: imagens dos espaços públicos. Sabemos que alguns espaços, um jardim, uma praça, um trecho de rua, uma interseção ou até mesmo o mirante de uma paisagem, concentram significações e são, por vezes, tão fortemente carregados de sentido e valores, que passam a simbolizar mesmo a sociedade que os utiliza ou a eles se refere. É por meio desses espaços concretos e das práticas sociais que se orientam a partir deles que a significação aparece como uma dimensão essencial dos espaços públicos. Essas imagens que exprimem um conjunto de relações e valores podem conferir unidade e coerência à sociedade que aí se reconhece. Como instrumentos da publicidade da vida social, algumas imagens podem ser consideradas como constitutivas do espaço público.

Por isso, este número temático é dedicado ao aprofundamento dessas ligações, ainda pouco reconhecidas, existentes entre imagem e espaço público. Não se trata de uma vez mais denunciar a distância ou a nocividade das representações imagéticas, mas de tentar ver como e por que o ambiente físico ou humanizado se transforma em imagem para fundar ou refundar o espaço público. É a imagem em toda sua materialidade, ou ao menos como parcela concreta do espaço que será tomada em conta. Como as imagens se associam aos espaços públicos? Como e em que medida elas os modificam? Podem as imagens, ao contrário, comprometer o estatuto público de um espaço? Segundo que modalidades permitem elas ao espaço público existir ou renascer? Como elas intervêm no planejamento? Qual a capacidade de reflexividade das imagens nos sujeitos que agem e refletem sobre essas imagens?

Ainda que bastante específico, o tema tem garantida reflexão na Geografia. Isso foi comprovado pelo importante número de proposições recebidas por esta revista em muito pouco tempo. Como editor do número temático, não quis proceder a uma seleção de artigos que espelhassem apenas meu julgamento pessoal sobre o que é importante nesse debate sobre as imagens e o espaço público. Tive a preocupação de preservar as diferentes posições surgidas em relação ao tema, mesmo aquelas em face das quais me encontro em franco desacordo. Estou convencido de que uma revista acadêmica é mais do que simplesmente um meio de divulgação, ela deve ser também uma arena de diálogo e de organização de argumentos em torno de específicos debates. Essa foi a intenção. Por isso, o leitor encontrará nos artigos aqui reunidos posições bastante diferentes, tratamentos sobre a questão que entram mesmo em conflito sobre a forma de abordar o tema. Tudo isso foi deliberadamente desejado.

Este número inova também pela proposta de conter um filme diretamente relacionado ao tema proposto e distribuído em conjunto com a Revista *Espaço Aberto*. Como o leitor poderá descobrir rapidamente, o filme não procura legitimar sua presença apenas como um conjunto de imagens ilustrativas do problema das representações sobre os espaços públicos. Ele reclama ser entendido como um dos instrumentos fundamentais de discussão sobre esses espaços. Essa proposta está explicada, assim como o processo de sua construção, nos dois primeiros artigos.

Reconhecidamente, esse tema das imagens dos espaços públicos se declina sob diferentes registros. Na construção deste número temático, o interessante foi perceber como essa multiplicidade encontrou representação em variadas vozes, presentes nos artigos. Um dos registros mais contemplados foi, sem dúvida, o cinema. De fato, uma parcela significativa dos autores procurou discutir essas formas de representatividade dos

espaços em filmes. Alguns colocaram mais ênfase nos espaços públicos, outros o veem marginalmente, preferindo discutir prioritariamente o uso que o cinema faz da espacialidade de forma mais geral. Só esses artigos já seriam suficientes para justificar este número temático, uma vez que partem de pontos de vista muito diversos e instauram, assim, uma verdadeira arena possível para uma contestação sobre as relações entre cinema e Geografia, ou ainda sobre os espaços e suas representações nas telas.

De fato, a questão mais fundamental trazida é aquela sobre saber como a Geografia pode trabalhar com o cinema, ou seja, em que medida a aproximação pode ser necessária, enriquecedora, ou não. Como editor e responsável pela ideia de apresentar um filme dentro de uma revista acadêmica, a resposta dos colegas que, voluntariamente, submeteram artigos que tratam do cinema e da Geografia, foi, assim, motivo de um imenso contentamento.

Além do cinema, outras representações imagéticas do espaço são discutidas nos artigos: na fotografia, em desenhos ou na cartografia. Também aí a questão mais geral é saber como a Geografia trabalhou ou pode trabalhar com imagens – Que estatuto conferimos a elas? Informação primária, tipificação morfológica exemplar, expressão intersubjetiva, instrumento pedagógico de persuasão, simbolismo sensível... Muitas são as possibilidades que aparecem no interior dos textos aqui trazidos, demonstrando que não podemos fazer mais a economia dessa discussão em nosso campo de estudos, que, definitivamente e desde seus primórdios, se caracteriza por fazer forte apelo à dimensão visual.

Outro aspecto fundamental na maneira como essa questão das imagens dos espaços públicos foi colocada é o fato de que esses espaços produzem imagens, são imagens. A visibilidade é um dos fundamentos da vida social pública, e os espaços que a isso se consagram são elementos primários para compreendermos como isso se constrói, se desenvolve e que função desempenha. O cotidiano de uma cidade pode ser concebido como um conglomerado de muitas cenas, com ritmos, personagens e roteiros bastante diferenciados, mas que nos são primeiramente comunicados pela visibilidade que adquirimos quando expostos ao público. Essa dimensão aparece com especial clareza em muitos artigos que nos apresentam algumas dessas cenas. O papel da iluminação na vida urbana é também, nesse sentido, muito eloquente, embora seja tão pouco estudado pela Geografia.

Por fim, a visualidade não é algo que se exprima exclusivamente nas imagens, ou, em outras palavras, não se esgota nas imagens. Essa visualidade pode ser, pelo menos parcialmente, construída por meio de discursos. É preciso reconhecer que os discursos nos dizem o que ver, como ver ou como ler aquilo que vemos. Esse é também um dos aspectos mais importantes ressaltados em alguns dos textos desta coletânea.

A intenção mais geral que justificou a organização deste número especial foi a de difundir a ideia de que a Geografia pode e deve procurar organizar debates em torno de novos temas, mostrando a relevância e a pertinência de um raciocínio espacial sobre os fenômenos. Queríamos também especificamente demonstrar como a discussão sobre as imagens pode ser importante para essa disciplina, e isso não apenas pelo fato de que cada vez mais nos dizem que vivemos em uma era de imagens, mas talvez simplesmente porque deveríamos ter a aguda consciência de que nosso campo disciplinar foi, desde sempre, se não fundado, pelo menos ininterruptamente marcado pelas imagens. Temos a certeza de que os artigos e o filme aqui reunidos constituirão, assim, farta matéria de reflexão e discussão.

Paulo Cesar da Costa Gomes

ESPAÇO ABERTO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

volume1

número 2

julho/dezembro 2011

Sumário

Espaços Públicos: a Cidade em Cena (I) A Fabricação do Filme. O Relato de uma Aventura	9
<i>Paulo Cesar da Costa Gomes</i>	
Espaços Públicos: a Cidade em Cena (II) Modo de Usar, Efeitos Colaterais e Reações Adversas	23
<i>Paulo Cesar da Costa Gomes</i>	
Cidade & Cinema: Espaço e Imagens em Movimento	29
<i>Maria Helena Braga e Vaz da Costa</i>	
A Geografia Criativa do Cinema O Papel da Montagem na Construção dos Espaços Fílmicos	39
<i>André Lima de Alvarenga</i>	
Imagens da Cidade: um Exercício sobre Representações Sociais	55
<i>Ana Lucia Lucas Martins</i>	
Representações Audiovisuais sobre Favelas do Rio de Janeiro	67
<i>Tiago de Almeida Moreira</i>	
De Perto e de Longe: Pistas para uma Reflexão sobre Imagem e Geografia	77
<i>Ana Maria Daou e Renan Gomes Felipe</i>	
Geografizar a Cidade Olhando Fotografias	91
<i>Eugênia Maria Dantas</i>	
A Fronteira como Ameaça: Geografia, Imaginação e Experiência	101
<i>André Reyes Novaes</i>	
Luzes na Cidade: sobre as Paisagens Luminosas e os Cenários Noturnos da Cidade do Rio de Janeiro	117
<i>Marcos Paulo Ferreira de Góis</i>	
A Cena da Rua, a Cena na Rua: um Debate sobre o Conceito de Cena Musical a Partir do Heavy Metal no Rio de Janeiro	129
<i>Victor Maurício Barbosa de Vasconcellos</i>	

Visões Cariocas e Bogotanas sobre o Espaço Público: uma Análise Comparada da Representação sobre Espaço Público dos Prefeitos de Bogotá e do Rio de Janeiro na Década de 1990 143
Ana Marcela Ardila

O Muro é a Notícia: o Discurso da Ordem e o Ecolimite do Santa Marta 157
Ana Brasil Machado

A Invisibilidade como Estratégia Espacial das Populações de Rua na Cidade do Rio de Janeiro 167
Igor Martins Medeiros Robaina

Homenagem

Maurício de Almeida Abreu (Rio de Janeiro, 1948-2011) 177

Discurso-homenagem por ocasião da concessão da Medalha do Mérito Pedro Ernesto, pela Câmara da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro ao Prof. Dr. Maurício de Almeida Abreu, abril de 2011 179

Mensagem de homenagem ao mestre Maurício de Almeida Abreu 182

Espaços Públicos: a Cidade em Cena (I) A Fabricação do Filme. O Relato de uma Aventura

Public Spaces: the City in Scene (I) The Making of the Film. The Story of an Adventure

Paulo Cesar da Costa Gomesⁱ
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Este artigo apresenta o relato do processo de construção de uma experiência que consistiu em operacionalizar o uso de imagens na Geografia não somente analisando-as, mas produzindo-as. Esse procedimento resultou em um filme que pretende ser, simultaneamente, um instrumento de pesquisa e uma discussão metodológica sobre o uso de imagens pelos geógrafos.

Palavras-chave: imagens, filme e espaço público.

Abstract: This article presents the process of building an experience using images in Geography, not just analyzing them, but producing them. This experience produced a film which at the same time is a research tool and a methodological discussion about the use of images by geographers.

Keywords: images, film and public spaces.

Foi no ano de 1999 que comecei a me interessar seriamente por imagens. Digo seriamente, pois não se tratava apenas de mais um interesse comum, por filmes, fotos, pinturas, etc. Esse interesse já havia se manifestado há muito tempo, como um precioso prazer nas horas de repouso. Sabia, desde muito, que as imagens são formidáveis veículos de comunicação e de conhecimento. O novo, aquilo que gerou uma atenção particular, foi a possibilidade de associar as imagens à Geografia de uma forma criativa. É preciso entender que essa associação não quer dizer, como em tantos outros exemplos conhecidos, servilismo: a imagem que simula a realidade, uma espelhando a outra. Nisso não haveria nenhuma novidade. Em tantas ocasiões se fez uso de imagens para ilustrar ou exemplificar fenômenos na Geografia, que poderíamos mesmo dizer, sem um grande exagero, que essa foi e continua sendo a forma, se não exclusiva, pelo menos majoritária, de se fazer uso das imagens no pensamento geográfico. Associar aqui, ao contrário, quer dizer que as imagens podem nos conduzir a compreender coisas novas, isto é, podemos aprender com elas.

Lembro que uma das primeiras vezes em que isso me surgiu com clareza como uma possibilidade foi ao visitar o acervo do Museu do *Nouveau Monde*, na cidade de La Rochelle, na França. Na coleção de mapas expostos, sobretudo dos séculos XVII e XVIII,

ⁱ Professor do Departamento de Geografia, pccgomes@yahoo.com.br.

me chamou a atenção tudo aquilo que, sem ser o tema principal dos mapas, fazia parte deles e contribuía ativamente na compreensão dos lugares e de suas localizações: ilustrações nas bordas, frontispícios, decorações, figuras às margens do mapa, etc. Naquela ocasião, o recurso à antropomorfização de acidentes geográficos em alguns mapas, às vezes como simples elementos decorativos, foi o que mais me atraiu. Continentes e rios eram, por exemplo, representados por figuras femininas, fisicamente diferentes e associadas também a elementos bastante diversos (animais, objetos, frutos, etc.), e esses desenhos criavam, por vezes, a moldura para a apresentação de mapas-múndi, os quais dispunham de uma nomenclatura e linguagem bem mais estabilizadas e abstratas e que ocupavam o centro do quadro (ou da tapeçaria).

Esse conjunto participa na compreensão dos lugares pelo observador. Podíamos, então, partir da análise de todas essas imagens figuradas dos lugares, por exemplo, em um mapa, para discutir um imaginário espacial. Mais uma vez cabe aqui uma advertência – não se trata de denunciar aquilo que pretensa e intencionalmente a imagem esconderia em suas sutis e arditas figurações, mas sim de investigar os complexos sentidos e suas operacionalizações construídas pelas relações entre essas diversas representações federadas em um mesmo conjunto: um mapa. O projeto foi concebido juntamente com o colega historiador da Universidade de La Rochelle, Laurent Vidal, as imagens foram escolhidas, o museu cedeu os direitos de reprodução, mas, infelizmente, outras prioridades se impuseram, e nós nunca realizamos o trabalho.

Logo depois de voltar ao Brasil, iniciei um grande levantamento de obras e autores que pudessem servir como base na discussão sobre as imagens, sua evolução, suas possibilidades, seus usos pelos diferentes ramos da ciência. Nesse levantamento, pouco ou quase nada foi encontrado como uma investigação direta feita por geógrafos. Na cartografia havia algumas referências, mas a maior parte estava presa ao estudo do desempenho dos sistemas de representação e de sua história, aliás, quase sempre vista como um longo, contínuo e progressivo percurso em busca da fidedignidade e semelhança. Senão, sob inspiração de alguns estudiosos, sobretudo de J. B. Harley (1988, 1996) ou de Serge Gruzinsky (2006), as imagens eram também tomadas comumente como falsificações intencionais e carregadas de ideologias.

Dessa forma, na Geografia e nas áreas disciplinares próximas, as imagens, com algumas raras exceções, ou tinham um papel de ilustração “realista” ou eram vistas com desconfiança, pois seriam veículos de significações intencionalmente deformadoras de uma “boa” compreensão. Assim sendo, nossa pesquisa se orientou para a busca de autores que pudessem oferecer alternativas na discussão das imagens. Logicamente, os que nos forneceram resultados mais úteis foram aqueles que construíram verdadeiros sistemas de interpretação iconográficos: E. Panofsky (1979), Roland Barthes (1971, 1993), E. Gombrich (1986, 2006), Elie Faure¹ (1984, 2001), entre outros.

Dentro do grupo de pesquisa Território e Cidadania, animado por mim e por alunos do doutorado, do mestrado e da graduação em Geografia da UFRJ, começamos a realizar então seminários periódicos semanais, alimentados pela leitura desses autores e pelas possíveis relações das discussões trazidas por eles com a Geografia. O resultado mais imediato dessas sessões foi o envolvimento gradual dessa temática nos trabalhos e assuntos

que vínhamos desenvolvendo. Nessa ocasião, no meu curso de Metodologia Científica oferecido para a graduação em Geografia, as grandes unidades do programa do curso eram finalizadas pela exibição de um filme. Temas como, por exemplo, procedimentos metodológicos, legitimidade dos sistemas de conhecimento, o estatuto dos trabalhos de campo e dos inquéritos em Geografia, entre outros, eram discutidos a partir de narrativas fílmicas. Subsequentemente, já com a experiência do uso e da discussão das narrativas fílmicas, um curso de Geo-história foi integralmente estruturado a partir da exibição de filmes que tinham como personagem central o espaço, um lugar. Finalmente, mais tarde e já com algum material reunido, uma disciplina de Tópicos Especiais em Geografia foi dedicada exclusivamente à discussão de filmes, observados e analisados sob um olhar que se pretendia eminentemente geográfico.

Paralelamente, alguns dos alunos do grupo de pesquisa começaram a pensar em desenvolver estudos nos quais as discussões sobre as imagens seriam centrais. Entre os temas muito diversos que receberam tratamento relacionado à discussão das imagens estão: a tradição renascentista das cosmografias e a organização do mundo como um teatro (SILVA, 2004); a visibilidade da população de rua no Centro da cidade do Rio de Janeiro (SANTOS 2004); a construção de identidades urbanas como um recurso a um imaginário espacial e como isso pode criar o cimento de lutas políticas (LYRA, 2009). Esses assuntos estão entre aqueles que foram desenvolvidos dentro de projetos de monografias de final de curso. Por último, um dos estudantes se propôs a estudar “geograficamente” um filme comercial – *Central do Brasil* – de Walter Salles e tentar analisar o papel da espacialidade na caracterização dos personagens e na leitura dos significados estruturantes desse filme.²

Ao se introduzir a discussão das imagens nos temas de estudo da Geografia, um novo e imenso desafio se apresentou imediatamente para todos nós: Como operacionalizar o trabalho com imagens na Geografia, de forma criativa, ou seja, sem apenas tomá-las como “aparências”? Isso significou que precisaríamos desenvolver metodologias de trabalho próprias e originais. De forma muito natural, houve a constatação de que novos conhecimentos precisam de novos procedimentos e até de novos instrumentos conceituais, senão ficamos condenados a repetir aquilo que *a priori* já sabíamos. Então, para o estudo da população de rua, por exemplo, foram distribuídas algumas câmeras fotográficas descartáveis para que essas pessoas registrassem em imagens os lugares que lhes eram mais importantes, e os resultados, depois da análise, foram surpreendentes. No estudo do filme *Central do Brasil* foram efetuadas paradas nas imagens que capturavam planos nos quais os elementos composicionais da cena indicavam claramente a relação dos significados com a espacialidade, sem que fosse necessário recorrer ao conjunto narrativo de todo o filme para compreendê-los.

Na tentativa de desenvolver novos instrumentos metodológicos mais estáveis e gerais no trabalho com as imagens, busquei, em 2004, inspiração na História e na concepção de trama proposta por Guinzburg (1989). Ele usara dessa ideia para criar a metáfora do tapete e de sua fiação, indicando que o desenho que nos aparece sobre uma tapeçaria é fruto do entrelaçamento de diversas linhas de cores diferentes sobre uma estrutura de base regular, mas também formada do entrelaçamento de fios. Isso significa que há muitas possibilidades de tratar imagens, de decompor esses fios. Cada cor e suas relações nos

fornecerão indícios da formação do desenho final. É como se em nossa análise desfizéssemos partes do tapete ao puxar alguns fios e, dessa forma, identificássemos o papel que eles desempenham na configuração do desenho, da imagem. A palavra trama é rica também, pois indica a ação da narrativa que uma imagem contém. Assim, em poucas palavras e muito sinteticamente, a composição de uma trama, de uma narrativa figurada em uma imagem, é produto de uma complexa composição de “fios” de diferentes cores que seguem diferentes percursos dentro de uma rede básica de relações (a “urdidura” do tapete).

Na exemplificação do uso dessa ideia, escolhi três imagens que tinham um mesmo tema – a presença francesa – e eram representações de um mesmo lugar, o Rio de Janeiro, em momentos diferentes e dentro de intrigas inteiramente diversas (GOMES, 2008e). Uma gravura anônima do século XVI de índios brasileiros desenvolvendo atividades diversas; um quadro da cerimônia de coroação de D. Pedro I, espetáculo concebido, dirigido e pintado pelo francês Jean-Baptiste Debret; e uma foto do começo do século XX de Marc Ferrez (filho de um escultor vindo na missão francesa de 1816) em que aparece a renovação urbana do Rio de Janeiro, inspirada nas reformas do Barão de Haussman em Paris. Tentei demonstrar nesse trabalho a complexa e diversificada configuração contextual, em outras palavras, a variedade de “fios” que poderiam ser “puxados” e que nos serviriam como elementos de compreensão do registro de um evento passado em um lugar preciso, gravado sobre um suporte imagético.

Essa concepção de trama pareceu-nos sempre muito rica e capaz de produzir resultados novos na observação das imagens, das escolhas que foram feitas em termos dos lugares, dos personagens, dos eventos e da composição estrutural. Assim, uma das grandes possibilidades que imediatamente se impôs foi a de aplicar, por exemplo, esse instrumento para o estudo das figurações das paisagens, o que abriria todo um campo distinto daquele que normalmente é visitado pelos geógrafos quando examinam as diferentes representações paisagísticas.

No trabalho de pesquisa, entretanto, somos muito mais facilmente seduzidos pelas dificuldades do que pelas mais evidentes e simples possibilidades. Foi exatamente o que ocorreu nesse momento. Apesar de termos esse campo de aplicação diante de nós, o que aparecia como um verdadeiro desafio era a eventual dificuldade de trabalhar com imagens que não fossem fixas. Ora, a ideia de trama e a metáfora do tapete se aplicam muito bem à análise de gravuras, de pinturas, de fotos, etc., mas são inadequadas para trabalhar com imagens sequenciadas. Poderíamos fazê-lo, como fizemos no exemplo do filme de Walter Salles anteriormente citado, mas teríamos que tirar do fluxo algo que constitutivamente pertence a uma serialização. Embora seja possível, isso é um abuso da interpretação, como diria Vattimo (1991), transforma inteiramente a natureza do fenômeno e produz uma análise que corresponde muito mais ao espelho de nossas limitações.

Entre os anos de 2004 e 2005, essa era a questão e o impasse principal: Como trabalhar geograficamente com imagens em movimento?

Um dado fundamental que até agora foi omitido neste relato é o fato de o grupo Território e Cidadania se dedicar com prioridade, como o nome, aliás, muito bem indica, aos assuntos relacionados com a espacialidade da política, especialmente aquela derivada de um pacto democrático que funda o fenômeno da cidadania. A chave dessa

espacialidade são os espaços públicos e, por isso, essa temática sempre esteve no centro de nossas preocupações e figura irremediavelmente, direta ou indiretamente, em todos os projetos de pesquisa, teses de doutorado, dissertações de mestrado e monografias de todos aqueles que são acolhidos nesse grupo. O interesse pelas imagens foi, assim, sempre intermediado pelo particular ângulo que contempla não apenas os espaços, como geógrafos que somos, mas aqueles espaços que são parte da dinâmica que alimenta e faz viver as sociedades democráticas, os espaços públicos.

Esse interesse em relacionar espaços públicos e imagens não foi arbitrado pelo casuísmo fortuito da vontade. Apareceu involuntariamente, foi um produto derivado dos caminhos que nossas pesquisas tomaram. Percebemos muito cedo que esses espaços estruturam aquilo que conhecemos como “cena pública”, sequência ininterrupta de eventos, com garantida comunicabilidade relacionada à morfologia e ao estatuto desses espaços e através dos quais são construídos e transmitidos significados públicos.

Foi exatamente no encontro desse duplo interesse entre imagens e espaços públicos que alguns projetos no grupo se constituíram, e isso desde 2002, ainda que as imagens em movimento só tenham aparecido claramente como um novo desafio a partir de 2005. Assim, associados às dissertações e teses foram desenvolvidos, entre outros, os seguintes temas: as manifestações políticas (passeatas) que tiram algum conteúdo político dos lugares onde elas se realizam e dos percursos que seguem, elas se nutrem e ao mesmo tempo transformam a imagem que temos de certos logradouros públicos (SILVA, 2007); as imagens grafitadas nos muros pela cidade mudam de conteúdo, técnicas e preservação, segundo a localização dentro do tecido urbano. Elas também contribuem, simultaneamente, para que a imagem dos lugares se transformem (MORE, 2009); dentro de um filme, as ações dos personagens são construídas seguindo padrões de orientação que nos são comuns, como nas distinções entre o público e o privado. Isso fica bem claro no exemplo de alguns filmes do cineasta francês Eric Rohmer, que, aliás, dedicou sua tese de doutorado ao tema da espacialidade e de sua importância no cinema e costumava afirmar que antes de escrever o roteiro ele construía antecipadamente os espaços onde a estória se desenvolveria (SANTOS, 2008); as cenas públicas das grandes metrópoles contemporâneas indicam sinais de uma possível heterotopia dos espaços públicos? O caso do Largo da Carioca foi objeto de um minucioso estudo a esse respeito (VALVERDE, 2007); os espaços não edificadas nas favelas cariocas, como no exemplo da Rocinha, no Rio de Janeiro, que representações fazemos deles? (ANDRADE, 2002). Ou ainda, como nas histórias em quadrinhos a figuração das cidades e de seus espaços comuns ou públicos contribui na produção de valores e sentidos dentro da narrativa? (GÓIS, 2008; GOMES e GÓIS, 2008).

Além desses estudos desenvolvidos individualmente sob minha orientação, havia também os projetos federadores, envolvendo todos os participantes do grupo em torno de análises comparativas de narrativas fílmicas e sentidos da urbanidade, em que foram estudados, sobretudo, os filmes *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, e *Ódio* (La haine), de Mathieu Kassovitz.

Essas análises comparativas também inspiraram a formação de uma rede de pesquisadores, cooperando em torno de um acordo internacional entre laboratórios de pesquisa da Universidade de Pau, na França, sob coordenação do professor Vincent Berdoulay, da

Universidade de La Rochelle, também na França, e tendo à frente o professor Laurent Vidal e o grupo de pesquisa Território e Cidadania da UFRJ.

A ideia central e unificadora desses trabalhos foi o conceito de “cenário”, desenvolvido essencialmente para responder ao problema da análise das imagens sequenciais e, por conseguinte, daquilo que chamamos de “cenas públicas”. Muito resumidamente, esse conceito pretende reunir a ação e o lugar da ação dentro de uma mesma unidade, partindo do princípio de que a significação das imagens é o resultado dessa compósita integração – “Cenário” é a história, o enredo, como é usada a palavra em francês, e, simultaneamente, é também o lugar figurado da narrativa, com seus valores e posições relativas, como o sentido que lhe é mais corrente em língua portuguesa.³ Os deslocamentos, os movimentos, a dinâmica contida na história, tudo isso, portanto, é passível de ser analisado a partir desse conceito. São, aliás, justamente as mudanças na orientação das ações em relação aos lugares que são valorizadas na análise trazida por esse conceito.

Ao contrário das cenas de um filme, seja ele documental ou de ficção, as cenas públicas da vida cotidiana de nossas cidades não correspondem a um roteiro preestabelecido e intencionalmente centralizado. Interpretá-las, por isso, mais do que simplesmente crescer de um grau de dificuldade adicional a análise, deve retirar da compreensão toda a possibilidade de moralidade e de escatologia.⁴

A operacionalização desse conceito significou a abertura de um mundo de aplicações e de novas formas de se compreender alguns fenômenos, tanto aqueles já estudados pela Geografia como também outros ainda quase inéditos. Todos esses estudos, por mais variados que fossem, guardaram sempre como ponto comum a demonstração do poder da espacialidade para a compreensão geográfica dos fenômenos e do alcance, pertinência, legitimidade dessas análises pioneiras a partir das imagens no campo atual da Geografia. Uma parcela significativa desses estudos foi reunida em um número temático da revista *Cidades*, denominado *Imagens da cidade* (GOMES, 2008a). Outros foram apresentados em conjunto à revista francesa *Espaces et Cultures* e publicados em um número temático (BERDOULAY e GOMES, 2010).

De fato, a publicação desses textos marcou o final de um período dentro do desenvolvimento da pesquisa. Um elemento que aparecia cada vez mais com clareza era a necessária, porém difícil, transposição das ideias do universo imagético para o discurso codificado das publicações acadêmicas. A observação atenta das imagens convoca sempre muitas sensações que operam em associação com os instrumentos de inteligibilidade lógica. Esse conjunto complexo mobilizado na percepção que temos das imagens é muito difícil de ser devidamente descrito em palavras, textualmente. Isso não é exatamente impossível, mas há um aspecto sinóptico e sintético nas imagens que o texto não é capaz de traduzir inteiramente.

Assim, a partir do inverno de 2007 começou a se desenhar uma nova possibilidade, abrindo uma nova etapa para os nossos trabalhos: a da produção de imagens. Inversamente ao que havia sido praticado até então, o novo patamar era o de restaurar o potencial de discussão das imagens por meio delas mesmas. Havíamos criado conceitos, desenvolvido instrumentos para operacionalização, havíamos feito análises muito variadas a partir da observação de suportes imagéticos ecléticos, tínhamos reunido volumosos resultados e agora desejávamos voltar às imagens com tudo isso na bagagem.

Dois projetos de pesquisa foram então cuidadosamente confeccionados e apresentados. O primeiro, mais teórico, parte da questão sobre o estatuto das imagens na vida social e democrática a partir da vivência dos espaços públicos e se interroga sobre o potencial político desses espaços e de suas imagens em nossas sociedades contemporâneas, sobretudo dentro de um contexto metropolitano. O segundo, mais operacional e prático, se propõe a produzir imagens que provoquem o debate e a discussão sobre a natureza, o alcance e a importância dos espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro. Os dois projetos foram aceitos, o primeiro pelo CNPQ e o segundo pela FAPERJ.⁵

No início do ano de 2008, tínhamos recursos, pessoas qualificadas para discutir e desenvolver os temas propostos e, sobretudo, tínhamos verdadeiras questões de pesquisa sobre as quais pouco ou quase nada sabíamos. Estávamos, portanto, cientes de nossa ignorância e, por conseguinte, sentíamos-nos imbuídos de muita vontade e ânimo. Foi nesse clima que na primeira reunião do grupo, no ano de 2008, lembro-me de solenemente, tanto quanto me foi possível, inquirir um a um os participantes sobre o interesse e a disposição deles em levar adiante os projetos e o compromisso moral que estariam assumindo comigo. Todos se mostraram muito interessados. Três tinham limitações práticas de tempo, mas os outros todos estavam dispostos a se dedicar integralmente aos projetos (excluído, é claro, o tempo de suas pesquisas individuais de dissertação e de tese).

Na verdade, não partíamos tão desprovidos quanto esse relato deixa transparecer de início. Um dos estudantes que estava começando, sob minha orientação, o doutorado no PPGG-UFRJ, André Lima Alvarenga, tinha grande experiência com a produção de filmes, já tendo inclusive trabalhado formalmente nessa área. Ele também estava começando um curso na escola de cinema *Darcy Ribeiro*, o que nos permitiu inclusive utilizar algum equipamento e ter a ajuda de outros alunos dessa escola, sobretudo na fase inicial de discussão dos projetos e nas primeiras tomadas.

Igualmente, uma nova mestranda orientada por mim, Geórgia Jordão, tinha também um enorme interesse na área de cinema, conhecia cursos e bibliografia oferecidos na escola de Comunicação da UFRJ, possuía algum conhecimento em edição de imagens e um computador compatível com o trabalho de montagem e edição (que, infelizmente, deixou de funcionar, carregando com ele algumas das muitas horas de trabalho). Ela havia, meses antes, ingressado no grupo justamente com o objetivo de levar adiante a discussão sobre cinema e Geografia, como, aliás, o fez.

A sorte também nos ajudou a revelar talentos naturais pouco conhecidos dos próprios alunos. A sensibilidade estética de Marcos Paulo de Gois, também mestrando, foi o estímulo necessário para que começasse a se familiarizar com a linguagem das imagens, sempre com resultados surpreendentes. Sua experiência de reflexão sobre as histórias em quadrinhos também nos foi fundamental para começarmos a pensar em imagens sequenciais e em suas significações.

Ana Marcela Ardila, na época doutoranda, foi fundamental na organização dos trabalhos. A experiência dela em trabalhos práticos de campo na área de Sociologia foi uma base segura para as entrevistas que realizamos para o filme.

Os dois bolsistas PIBIC e logo depois mestrandos do PPGG, Ana Brasil e Vitor Vasconcelos, também aceitaram sempre com muito profissionalismo todas as tarefas propostas.

Ana Brasil já havia participado de outros trabalhos com imagens fílmicas e tinha boas noções de fotografia. Vitor se mostrou com qualidades insuspeitas para manejar uma câmera de filmagem. Os projetos de pesquisa de mestrado desses dois alunos demonstraram também, mais tarde, de maneira inequívoca como a experiência de participação em um trabalho acadêmico de cunho epistemológico pode ser benéfica e formadora para jovens alunos.

A esses dois bolsistas de iniciação científica se sucedeu uma nova geração, que foi imediatamente associada ao projeto de capturar imagens sobre os espaços públicos. Vitor Scalécio, Andre Felix e, logo depois, Mirelle Alfano já entraram no grupo em plena fase de produção das imagens e rapidamente se associaram ao desafio que isso constituía. Aprenderam a manejar novos programas, fizeram muitas leituras e participaram de todas as discussões realizadas dentro do grupo.

Como foi dito anteriormente, Bernardo Ribeiro e Alice B. Moren, ambos na época mestrandos, participaram em muitas discussões e tinham temas de pesquisa próximos aos pontos que seriam abordados no filme, mas outros compromissos os impediram de permanecer de forma continuada na produção do filme. O mesmo ocorreu com Thiago Ferreira, doutorando, que ainda, sem se envolver diretamente na confecção do filme, deu sugestões e produziu parte da “trilha sonora” utilizando seus conhecimentos na área da música.

Uma das pessoas centrais nesse projeto, aquele que era o mais antigo cúmplice nesse trabalho de pesquisa, Rodrigo Valverde, depois de algum tempo como pós-doutor no grupo Território e Cidadania, teve que se afastar, pois foi selecionado para ocupar um cargo de professor na USP, em São Paulo.

Felizmente, uma nova cúmplice veio se juntar ao projeto e trouxe um imenso dinamismo e entusiasmo aos trabalhos, a professora do departamento de Geografia da UFRJ Leticia Parente Ribeiro. Ela rapidamente se transformou em uma figura essencial, com muita sensibilidade e grande capacidade de trabalho e aglutinação dentro de uma equipe.

Todo trabalho em equipe é difícil e pode ser bloqueado pelas idiosincrasias e pelas pequenas misérias cotidianas. Nada disso ocorreu durante os quase dois anos em que trabalhamos juntos. Certo, as pessoas têm contribuições diversas e possuem níveis de engajamento também variável. Além disso, em um grupo de trabalho não há, por definição, uma apreciação mútua igualmente simpática. As dificuldades às vezes apareceram, mas nesse caso ficaram sempre em segundo plano, submetidas ao interesse comum de produzir o filme. O clima de trabalho cooperativo, bem-humorado e produtivo sempre imperou largamente. A boa vontade e o compromisso com a seriedade foram verdadeiras marcas desse trabalho, a despeito das muitas dificuldades atravessadas.

Um parâmetro, para mim, desse ambiente globalmente muito produtivo e positivo de todo o grupo foi o fato de, em meio aos intensos trabalhos de produção, arranjar-mos ainda tempo e ocasião para sessões de cinema em comum, o *Cineclube Território e Cidadania*, que prolongavam, sobre outros assuntos, as discussões que desenvolvíamos no projeto. Assistimos, assim, a alguns filmes juntos, treinávamos nossos olhares, construíamos questões, debatíamos linguagens e aspectos técnicos, relacionávamos com as leituras, enfim, de certa forma, fazíamos juntos uma formação em cinema que nos servia para produzir nossas imagens dos espaços públicos.

Tudo isso servia para tentar responder a duas grandes questões. A primeira era a de como restituir à imagem tudo aquilo que discutíamos sobre ela a partir de conceitos e palavras. A segunda era sobre o possível interesse de fazê-lo para a Geografia, ou seja, o que podemos ganhar ao trabalhar com imagens para a compreensão geográfica que não é igualmente acessível mediante outros meios? Convenhamos, são duas questões fundamentais e muito difíceis de serem tratadas com a importância que merecem e a profundidade que necessitam.

Os trabalhos começaram pelo esboço de um roteiro dividido em doze unidades. A partir dessas unidades tentamos definir o tipo de cena ou de situação que poderia nos interessar. Após muitas discussões, chegamos à conclusão de que deveríamos partir para a gravação com algumas ideias na cabeça, mas deixaríamos também que a câmera capturasse livremente o movimento das ruas. Afinal, era um filme sobre os espaços públicos, e nele queríamos justamente ressaltar aquilo que ordinariamente acontece ali.

Duas outras discussões nos mobilizaram. A primeira era sobre a linguagem que seria adotada no filme. Teríamos ou não um narrador? Fariamos ou não inserção de textos? Como delimitar os capítulos? Apareceríamos ou não? E falaríamos? Naturalmente, sendo todos nós geógrafos, a segunda grande discussão dizia respeito à escolha dos locais de filmagem. Que lugares da cidade seriam os escolhidos? Que pontos de vista seriam adotados?

Tanto para a primeira quanto para a segunda discussão, não houve uma resposta definitiva. Optamos por uma linguagem que desse o máximo possível de possibilidade ao espectador de ser convocado a refletir – nenhuma voz em *off*, nenhuma imagem conclusiva, nenhuma mensagem clara de nossas convicções. O filme não tem uma linguagem escolhida *a priori*, mas tem essa preocupação norteadora de provocar o debate junto ao espectador.

Quanto à segunda discussão, como disse Leticia Ribeiro, a pesquisa de locação é propriamente uma pesquisa de campo em Geografia. Procurar lugares para colocar a câmera é escolher pontos de vista, enquadramentos, escalas. Notamos que os procedimentos dessa escolha tinham muito em comum com as escolhas que são recomendadas quando das saídas ao campo que habitualmente realizamos nos cursos ou na pesquisa básica em Geografia.

Já nas primeiras saídas, as fotos colhidas foram posteriormente sequenciadas e davam a entender que versavam sobre um universo pictórico bastante interessante e rico para aqueles propósitos que durante anos havíamos discutido e sobre o qual havíamos escrito inúmeros textos, quase todos sem imagens. As fotos feitas nos fizeram antever a riqueza do material que poderia ser colhido pelo olhar atento que vagueia livre pelas ruas da cidade. Ficamos muito entusiasmados com os resultados e começamos a programar as saídas já com material de filmagem.

Tínhamos também decidido fazer algumas entrevistas, mas não quisemos construir perguntas prévias, apenas a inicial: “O que são espaços públicos para você?”. Os locais mais óbvios para começar estavam no velho Centro da cidade do Rio de Janeiro: Largo da Carioca, Avenida Rio Branco, Cinelândia, Lapa, etc. A recomendação era de que os entrevistados deveriam ser bastante variados em termos de classe social, ocupação, etc., e os locais deveriam ser visitados em diferentes horários. Além do Centro do Rio, as praias

da Zona Sul, citadas por muitos entrevistados como espaços públicos importantes na cidade, foram também contempladas, mas queríamos também logradouros mais populares, menos evidentes e que não estivessem em uma área valorizada da cidade. Fizemos então entrevistas no Catete, no Largo do Machado e na Quinta da Boa Vista.

Ao final tínhamos uma enorme massa de material, mais de 26 horas de gravação, que foram organizadas em pequenas unidades temáticas para que pudéssemos acessar com menor dificuldade.

Em outubro de 2009, tínhamos chegado a uma pequena sequência de cinco minutos montada. Nessa pequena sequência queríamos mostrar como os espaços pelos quais circulamos cotidianamente são saturados de sinalizações e indicativos que regulam nossos comportamentos. Estamos tão acostumados a vê-los que os “naturalizamos” completamente, ou seja, é como se esses signs fizessem inerentemente parte da natureza desses espaços de uso coletivo. Ao serem mostrados em uma tela, ao serem isolados do fluxo de informação, conseguimos, finalmente, percebê-los como orientações, relativas e contextuais. Percebemos também como as pessoas se orientam em relação a eles e como esse comportamento, quando bem observado, se transforma em informação e significação. Esse pequeno filme foi apresentado na Jornada de Iniciação Científica da UFRJ e recebeu uma acolhida excelente (Território e Cidadania, 2009). Muitos alunos queriam assisti-lo e depois desejavam comentá-lo. O filme foi também indicado como melhor trabalho da sua sessão e depois escolhido como um dos três melhores trabalhos apresentados pela Geografia na Jornada Científica.

Logo depois surgiu a oportunidade de apresentar e comentar essa mesma sequência em um núcleo de estudos de artes visuais do Birbeck College, em Londres. Também nessa oportunidade, os resultados foram muito positivos, e isso nos deu estímulo para continuar e fazer uma montagem maior e mais ambiciosa.

Fomos obrigados a ler muito, conhecer campos de debate que não são nada habituais ao geógrafo. Filosofia da Arte, Estética, História e Sociologia da Arte, Teorias do Cinema, Métodos de Produção Cinematográfica, entre outros campos, compuseram uma biblioteca de referências obrigatórias. Aprendemos muito.

As dificuldades bibliográficas, entretanto, não são nada quando comparadas às dificuldades técnicas. Compatibilizar padrões e programas, manejar aparelhos combinados, lidar com problemas informáticos e, sobretudo, aprender a bem trabalhar com o programa de edição foram alguns dos obstáculos mais correntes no trabalho. Simultaneamente, lidar com os aparelhos e com os programas significa conhecer as potencialidades e limites desses instrumentos, e quando aprendemos isso, julgamos melhor as possibilidades de construir planos bem ajustados e temos também margem para a experimentação e para a inovação factíveis.

Acredito também que um dos resultados importantes desse projeto de pesquisa tenha sido o treinamento das pessoas em manusear essas ferramentas. Não somente no aspecto prático de operar com as máquinas e programas, mas treinar os olhos para os processos de produção das imagens, reconhecer procedimentos e escolhas. Determinadas operações que nos eram completamente invisíveis ao apreciar uma imagem ou um filme, hoje são objeto de atenção e análise. Nunca mais poderemos assistir a um filme da mesma forma como fazíamos antes de termos produzido um.

Outra dificuldade é que, se tínhamos alguns recursos financeiros oriundos das agências de fomento para os projetos de pesquisa, esses recursos eram muito modestos para financiar a produção de um filme. Então fomos obrigados a investir e a usar equipamentos pessoais para conseguirmos produzir algo de qualidade. Não raro trabalhamos em casa, em finais de semana, com o nosso equipamento.

Por três vezes perdemos parte do trabalho devido à pane dos computadores, sendo que em todos esses casos os equipamentos eram dos alunos do grupo. É desalentador ter que refazer aquilo que já havia sido feito, é exaustivo se dedicar a repetir tarefas ou não contar com instrumentos devidamente apropriados para realizá-las.

Em síntese, investimos quase todos os nossos recursos materiais, nos exaurimos discutindo, procurando a melhor forma de fazer, nos desanimamos com os percalços e as dificuldades, quase desistimos em alguns momentos, mas a boa cooperação estabelecida dentro do grupo e a antecipação dos resultados positivos nos fez optar por continuar.

Nessa aventura, aprendi muito, li muito e estou certo de que não conseguirei mais ver imagens da mesma maneira que as via anteriormente. Guardarei, no entanto, como o maior triunfo dessa experiência ter conseguido conduzir, nessa arriscada caminhada, um excelente grupo de estudantes em Geografia, de vários níveis, integrados em um verdadeiro trabalho de pesquisa em equipe, que chegou a um resultado objetivo, original, relevante, e, talvez o mais importante, realizamos um trabalho do qual, acredito, eles sentem orgulho de terem sido partícipes.

Referências bibliográficas

ANDRADE, L. S. *Espaço público e favela: uma análise da dimensão pública dos espaços coletivos não edificados da Rocinha*. Rio de Janeiro, 2002. Tese (doutorado em Geografia) – PPGG/UFRJ.

BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix 1971.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

BERDOULAY, V; GOMES, P. C. C. (dir.). *Image et Espace Public. Revue Géographie et Cultures*, L'Harmattan, Paris, 2010.

FAURE, E. *L'Esprit des formes*, livre de poche, Paris, 2010.

_____. *Histoire de l'art*. 5 volumes. Bartillat, Paris: Bartillat, 2010.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e História*. Companhia das Letras, São Paulo: Companhia das letras, 1989.

GÓIS, M. P. F. *A geografia em quadinhos: uma análise dos elementos sócio espaciais que compõem a imagem da cidade no universo quadrinográfico*. Rio de Janeiro, 2008. Monografia (graduação em Geografia) – UFRJ.

Gomes, P. C. C.

_____. *Cenários noturnos: sobre a espacialidade e os significados da iluminação urbana na área central da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (mestrado em Geografia) – PPGG/UFRJ.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo de psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *The Story of Art*. London: Phailon, 2006.

GOMES, P. C. C. *A paisagem urbana como cenários de uma cultura: algumas observações a propósito do Canadá*. In: Espaço e Cultura, 3:7-15. UERJ, NEPEC, Rio de Janeiro, 1996.

_____. A cultura pública e o espaço desafios metodológicos. In: Z. Rosendhal e R. L. Correa (orgs.). *Religião, identidade e território*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001a.

_____. L'espace public métropolitain et le recul de la cultura civique: l'exemple du Brésil. In: C. Ghorra-Gobin (dir.). *Réinventer Le sens de la ville: les espaces publics à l'heure globale*. Paris: L'Harmattan, 2001b.

_____. O silêncio das cidades: os espaços públicos sob ameaça, a democracia em suspensão. In: *Cidades*, 4:249-266, Presidente Prudente, 2004.

_____. (org.) *Imagens da cidade*. *Revista Cidades*, 5:5-17, Presidente Prudente, 2008a.

_____. *Cenários da vida urbana: imagens, espaços e representações*. In: *Cidades*, 5:9-16, Presidente Prudente, 2008b.

_____. *Cenários para a geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações*. In: Z. Rosendhal: R. L. Correa (orgs.). *Espaço e cultura: pluralidade temática*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008c.

_____. De la démocratie de sable au nouveau communautarisme: le cas des plages cariocas. In: L. Vidal (dir.). *La ville au Brésil (XVIIIe-XXe) Naissances, renaissances*. Paris: Rivages des Xantons, 2008d.

_____. *Trois images, trois scénarios, um lieu: des Français à Rio de Janeiro*. In: M. Guicharnaud-Trollis (org.). *Regards croisés entre la France et Le Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2008e.

_____; GÓIS, M. P. F. *A cidade em quadrinhos: elementos para a análise da espacialidade nas histórias em quadrinhos*. In: *Cidades*, 5:5-17, Presidente Prudente, 2008.

GRUZINSKY, S. *A guerra das imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HARLEY, J. B. Maps, Knowledge and Power. In: D. Cosgrove; S. Daniels. *The Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

HARLEY, J. B. Deconstructing the Map. In: J. A. Agnew *et al.* *Human Geography: An Essentials Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

LYRA, P. E. *Os diferentes estatutos políticos administrativos do município do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2009. Monografia (graduação em Geografia) – UFRJ.

MOREN, A. B. *A vida dos muros cariocas*. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (mestrado em Geografia) – PPGG/UFRJ.

PANOFSKY, E. *Significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIBEIRO, B. G. *Do arranjo espacial da casa ao arranjo espacial da cidade*. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (mestrado em Geografia) – PPGG/UFRJ.

SANTOS, A. N. G. *Encenação da vida privada: entrando nos bastidores do espaço público*. Rio de Janeiro, 2004. Monografia (graduação em Geografia) – UFRJ.

_____. *Espaço público, imagem da cidade*. Uma análise geográfica do filme de Eric Rohmer (“O signo do leão”, França, 1959). Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (mestrado em Geografia) – PPGG/UFRJ.

SILVA, T. R. F. *A geografia e o Theatrum Mundi: uma proposta espacial de comparação teatro e cidade*. Rio de Janeiro, 2004. Monografia (graduação em Geografia) – UFRJ.

_____. *O espetáculo das multidões: manifestações políticas e signos espaciais nos espaços públicos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (mestrado em Geografia) – PPGG/UFRJ.

Território e Cidadania. *Cenas sinais: as sinalizações dos espaços públicos – sequências urbanas da cidade do Rio de Janeiro*. Filme. Rio de Janeiro, 2009.

VATTIMO, G. *Éthique de l'interprétation*. Paris: La Découverte, 1991.

VALVERDE, R. R. H. F. *A transformação da noção de espaço público: a tendência à heterotopia no largo da Carioca*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (doutorado em Geografia) – PPGG/UFRJ.

Recebido em 06/06/2011

Aceito em 24/09/2011

¹ Que era sobrinho e muito próximo dos conhecidos geógrafos Elisée e Onésime Reclus e de Élie Reclus, famoso antropólogo.

² O aluno era Henrique Gonçalves. Infelizmente ele não chegou a concluir o trabalho, embora este tenha sido duas vezes laureado como melhor trabalho da sessão nas Jornadas de Iniciação Científica.

³ Tenho a plena consciência de que a descrição é indigente e insuficiente, mas reconheço que essa não é a oportunidade para desenvolver muito mais essa ideia que já foi, no entanto, objeto de várias publicações para as quais convidamos vivamente a todos à leitura (GOMES, 1996; GOMES, 2001a; GOMES, 2001b; GOMES, 2004; GOMES, 2008a; GOMES, 2008b; GOMES, 2008c; GOMES, 2008d).

⁴ A palavra é usada aqui em sua origem grega de doutrina das causas finais. Não confundir com aquela de origem latina e que remete à ideia de “sujeira”.

⁵ Esses projetos são respectivamente: *Cenas da vida urbana*: espaços públicos e cidadania e cenários urbanos; *Imagens em composição*: morfologia, comportamentos e significação dos espaços públicos.

Espaços Públicos: a Cidade em Cena (II) Modo de Usar, Efeitos Colaterais e Reações Adversas

Public Spaces: the City in Scene (II) Use, Collateral Effects and Adverse Reactions

Paulo Cesar da Costa Gomesⁱ
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Este artigo expõe algumas ideias centrais que sustentaram a proposição de um grupo de geógrafos de fazer um filme sobre os espaços públicos. Uma das mais importantes é o valor heurístico das imagens quando tratadas geograficamente. Simultaneamente, o texto adverte sobre alguns comportamentos usuais que comprometem, em geral, a potência criativa das imagens na maneira pelas quais elas vêm sendo usadas e interpretadas dentro das ciências sociais, em particular da Geografia.

Palavras-chave: imagens, filme e espaço público.

Abstract: This paper presents some central ideas that supported the proposal of a group of geographers to make a film about public spaces. One of the most important ideas is the heuristic value of images when treated geographically. Simultaneously, the text warns about some common behaviors that in general compromise the creative power of images in the manner which they are used and interpreted in the Social Sciences, particularly in Geography.

Keywords: images, film and public spaces.

Um esclarecimento inicial é necessário: que não se espere aqui nenhuma explicação sobre o que o filme *Espaços públicos: a cidade em cena*, anexado a esta coletânea, mostra. Essa é uma primeira e definitiva advertência que deve anteceder qualquer outro comentário sobre o filme. Nenhuma explanação sobre o conteúdo é recomendável, melhor dizendo, não é nem mesmo desejável. Em hipótese alguma diremos como as cenas devem ser entendidas, qual o sentido da compreensão dessas imagens. Isso contestaria a base mesmo dessa iniciativa, que era a de resgatar pelas imagens as infinitas significações que elas podem ter, na maneira como se oferecem comumente ao olhar.

De certa forma, estamos convencidos de que essas imagens são insubstituíveis, não poderiam encontrar uma expressão textual que as traduzissem inteiramente. Acreditamos que imagens e textos não podem ser completamente reconvertidos um no outro como, por vezes tem sido afirmado, e isso também na Geografia.¹

Compreende-se muito bem, por conseguinte, por que não teria sentido algum “explicar” em um texto o que é o filme. Ainda que assim o seja, há, todavia, alguns aspectos contidos na montagem desse filme que podem situá-lo melhor na proposta da qual ele é parte.

ⁱ Professor do Departamento de Geografia, pccgomes@yahoo.com.br.

Em primeiro lugar, temos dificuldade em especificar o “gênero” ao qual ele corresponderia. Não é uma ficção. Não há nele nenhuma cena não espontânea, nenhuma montagem que induziria a uma compreensão distante daquilo que foi efetivamente observado no momento das filmagens e registrado. Tampouco nos parece que ele pode ser considerado como um documentário, pelo menos no formato que estes, em geral, têm, reunindo elementos para produzir um ponto de vista, uma explanação. De fato, o problema de não encontrar um “gênero” para o filme tem origem na própria estrutura da narrativa adotada, ou melhor, de certa forma, na ausência dela. Nesse filme não há de fato uma história, ele não se propõe a narrar algo que apareceria pela sucessão de sentidos que aos poucos seriam cerzidos na sequência das imagens.

Tudo isso pode ficar mais patente se esclarecermos as ideias que animaram a própria confecção do filme. Ele foi pensado antes de tudo como um meio, e não como um produto, ou seja, ele não pretende absolutamente ser demonstrativo. Nunca, em momento algum, pensamos em fazer um filme onde explicaríamos o que são os espaços públicos. Ao contrário, procuramos sempre e tanto quanto nos foi possível nos resguardar de enunciar mensagens, ficamos vigilantes para nem mesmo sugerir-las. Isso constitui um complicadíssimo exercício, pois todos nós temos muitas convicções, muitas formas de compreender e juízos de valores quando olhamos esses espaços que fazem parte do nosso cotidiano. Transmitir juízos a partir da atitude como olhamos é muito fácil: selecionamos o que estará em foco; aproximamos as cenas produzindo uma associação voluntária pela edição; confinamos conteúdos a determinadas leituras, entre outros procedimentos muito comuns em filmes documentários. Isso é aquilo que está diametralmente em oposição à difícil tarefa de procurar silenciar as mensagens morais, proposta do filme que produzimos.

Transmitir mensagens é também a melhor e mais corriqueira forma de escrever roteiros. É bem mais simples estabelecer os meios de demonstração, as escolhas que devem ser feitas, sabendo o que queremos mostrar, o resultado ao qual queremos chegar. Além disso, as mensagens finais orientam toda a montagem do filme, suas partes: a introdução, o desenvolvimento e a conclusão daquela ou daquelas ideias que queremos revelar, encadear, concatenar para convencer. Esse é, sem dúvida, o caminho mais usual, mas optamos por outro.

Tentamos também fugir sistematicamente do lugar comum, daqueles entendimentos simplistas que parasitam o raciocínio e embotam e adestram o olhar. Há, sem dúvida, uma imensa sedução em manter um fluxo analítico solidário do lugar comum. Quando elege-mos essa opção do lugar comum, estamos quase certos de que na apresentação dos resultados não haverá oposição e que a anuência é garantida sem muito esforço. Assim, as imagens, quanto mais submetidas ao simplismo analítico e à indigência crítica, mais facilmente obtêm a adesão. O discurso que procura o consenso pela superficialidade dos propósitos é corrente em todos os campos e utiliza igualmente todos os meios, escritos ou pictóricos, na academia ou nas artes, conscientes de suas limitações ou não. Evitamos, por isso, não só as imagens “didáticas” como também aquelas com forte conteúdo passional, que são muito utilizadas quando se procura a concordância pela ação direta da emoção.

Dissemos que esse filme não se propõe a ser um produto, mas sim um meio. Isso tem um significado muito simples. Quer dizer que o raciocínio sobre o que vemos não acaba

ou se resolve ao final da projeção. Na verdade, a reflexão deve se iniciar ali. A sucessão de imagens não tem por objetivo, ao final, responder ao problema “O que são os espaços públicos? Essas imagens pretendem, ao contrário, problematizar nossa relação com esses espaços que são nossos espaços de vida diários e banais. Problematizar significa criar um hiato ou, como diriam os adeptos da Fenomenologia de Husserl, colocar nossas experiências habituais com esses espaços entre parênteses, para conseguirmos pensar sobre eles de forma mais distanciada e objetiva.

Em termos concretos, o filme é uma sucessão de cenas comuns da vida urbana em alguns espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de observar experiências corriqueiras que todos temos habitualmente vivenciado em uma grande cidade. Entretanto, quando essas cenas são projetadas sobre uma tela, ganham uma nova e insólita dimensão, deixam de ser ordinárias, passam a ser extraordinárias. Isso ocorre porque elas ganham dois importantes atributos. O primeiro é que, sendo extraídas do fluxo e da continuidade, essas cenas mudam de estatuto, recebem toda a nossa atenção, pressupomos que têm um significado. Esses fragmentos da vida social, retirados do curso continuado, transformam-se em unidades de significação que desafiam, portanto, nossa capacidade de compreensão.

O segundo atributo é o da distância. Projetados que são sobre o suporte de uma tela, esses fragmentos não pertencem à nossa experiência imediata, embora possam se remeter a ela. Eles são intermediados pelo processo de gravação, cria-se uma ruptura com o vivido e, a partir dessa descontinuidade, podemos observá-los de forma mais crítica, distante e generalizante.

A atividade do cinema é, desse ponto de vista, formidável. Entramos em uma sala que se colocará às escuras e dentro da qual, durante um dado lapso de tempo, toda nossa concentração estará voltada para aquele feixe de luz que projeta imagens sobre uma tela. É como se nada mais tivesse importância durante esse momento da sessão, tudo o que deve ser observado está sendo projetado. O cinema potencializa o fenômeno da visibilidade. Tudo o que está sendo mostrado deve ser visto, o olhar, no cinema, nunca vagabundeia, ele é sempre um olhar que vê.

Paralelamente, por maior que seja nossa ilusão de realidade, por maior que seja a vontade do realizador de imitar a vida, há sempre uma incontornável barreira entre o que se projeta ou grava e o que é vivido, uma espécie de “como se fosse sem verdadeiramente ser”. É comum na bibliografia sobre cinema se contar que nas primeiras projeções de filmes as pessoas costumavam se assustar com o movimento dos trens, pois achavam que poderiam, por exemplo, serem atingidas por eles. O que não dizemos, em geral, é que, por mais assustadas que elas continuassem depois, a experiência que elas viveram foi de uma completa descontinuidade entre o visto e o vivido, uma pedagogia que lhes ensinava sobre a possibilidade de ver e sentir sem o ônus do irremediável viver verdadeiro.

Trata-se de uma experiência estética. Sentimos, pensamos, julgamos sem o compromisso com o caráter definitivo, sem reversão, do evento que é propriamente vivido. Por isso podemos ter distância e podemos criar critérios ponderados de avaliação. A experiência estética é um magnífico meio de observação e análise. É exatamente por essas características que o cinema pode ser um bom parceiro para a reflexão geográfica, desde que o tratemos como experiência estética, e não como

uma representação, próxima de uma pretensa realidade que teríamos como o horizonte final de um critério de verdade.

Foi com esse espírito que concebemos fazer um filme. Há um tratamento estético claro, por exemplo, na escolha do ritmo da montagem e nos cortes ou ainda no tratamento do som. Queríamos uma proximidade com a cacofonia dos espaços abertos das grandes cidades; queríamos mimetizar as multifocais possibilidades que se apresentam sobre um mesmo espaço público; queríamos provocar a sensação de incapacidade de seguir os eventos e personagens, como é habitualmente o caso em nossas experiências diárias; deixamos imagens de qualidade técnica desigual coabitarem as sequências. Queríamos tudo isso intencionalmente como tratamento e linguagem sem, no entanto, termos qualquer veleidade de estarmos, assim, dando mais realidade ao filme. Quisemos simplesmente suscitar ou induzir determinadas sensações globais também para conferir uma unidade formal à matéria final.

Isso não impede que o filme possa ser visto em outra ordem, em outro ritmo, ou mesmo em parcelas. A montagem não é, nesse sentido, uma prisão, as cenas podem ser assistidas separadamente, a observação do espectador pode se dirigir, por exemplo, para aquilo que está situado próximo aos limites do quadro, fora do foco principal da câmera. Nada disso compromete a intenção fundamental do filme de ser um meio para se observar e discutir a natureza e a dinâmica dos espaços públicos. Na verdade, quanto maior for a capacidade criadora dos espectadores na observação e na análise das cenas e na relação entre elas, mais o filme estará cumprindo seu papel.

O fato de o filme ter sido dividido em três grandes partes não quer, absolutamente, dizer que esses aspectos são os únicos ou que eles devem ser sempre respeitados como recortes necessários. Essas três partes correspondem a três aspectos. São campos de discussão, áreas para as quais está sendo dirigida a atenção. Não quer dizer que excluam outros debates, muito pelo contrário. Na literatura sobre espaços públicos encontramos esses três elementos discutidos de formas diversas, eles são essenciais na caracterização do fenômeno e ao debate que o acompanha. As imagens que estão grupadas nesses três capítulos não são, no entanto, exclusivas deles. Elas representam simultaneamente muitos outros aspectos. A possível evocação de outros elementos, insuspeitos aos autores da montagem, na verdade corresponde à realização dos propósitos mais gerais e ambiciosos de toda a equipe que produziu o filme.

Quando dissemos que o filme não era um produto, mas um meio, queríamos dizer que, além de ser um meio de observação e análise, ele poderia também ser, na versão mais positiva que poderíamos imaginar, um meio de descoberta. Pode ser que do exercício da observação e análise surja algo de novo sobre esses espaços, e nesse sentido o filme funcionará como uma espécie de laboratório ou como um instrumento de pesquisa. Acreditamos firmemente que a observação atenta dessas cenas tenha um valor heurístico e que as imagens não sejam apenas ilustrações servís de um raciocínio textual.

Metaforicamente, tal qual um experimento, o filme pode e deve ser visto várias vezes, como já o dissemos, em qualquer ordem, em qualquer ritmo e em qualquer modulação. Nós que o montamos, quando o revemos, costumamos “ver” outras coisas para as quais não havíamos atentado quando estávamos criando os cortes e as sequências. De fato, muitas coisas ocorrem simultaneamente sobre esses espaços, assim como há também

inúmeros elementos relacionais em cada pequena cena. Tudo isso amplia de forma colossal as possibilidades de observação e análise.

Como geógrafos que somos, nos entusiasma a revelação da riqueza das possibilidades trazidas pela observação e análise dos espaços. Retribuímos fazendo dele nosso personagem principal nesse filme. As pessoas que falam nas entrevistas fazem um depoimento sobre a espacialidade protagonista e o fazem, aliás, inseridas nesses espaços. Trata-se, portanto, de um personagem onipresente no filme. Ele intervém diretamente no que é dito, nas significações produzidas, contextualiza todos os outros figurantes. Com toda a certeza, esse é um filme geográfico – ao mesmo tempo, o espaço é o tema, a trama e o personagem principal.

As críticas, sempre indesejáveis e impertinentes, sobre aquilo que o filme não contempla, ou sobre os lugares que o filme não mostra, ou as opiniões que não aparecem, são as mais esperadas. Antecipadamente queremos dizer que, logicamente, sempre haverá ausências de lugares, de pessoas ou de pontos de vista. Isso é irremediável em um processo de construção de um material. Ninguém seria insano o suficiente para imaginar que o conjunto das possibilidades poderia ser contemplado em um filme. Então, quando esse tipo de comentário aparece, quer dizer simplesmente que aquela pessoa de quem parte a condenação imagina que teria um ponto de vista mais “real”, mais representativo ou mais apropriado do que aqueles que foram mostrados. Essas reprovações têm origem quase sempre naqueles que imaginam que têm a chave da interpretação ou que sabem o que melhor representaria a cidade e seus espaços públicos. Há duas formas simples de responder-lhes: primeiro, pragmaticamente, apontando para a óbvia impossibilidade de considerar todos os lugares, todos os tipos de pessoas, todas as opiniões e todas as situações que ocorrem nesses espaços; segundo, epistemologicamente, assinalando a estreiteza da concepção que pretende apresentar um ponto de vista definitivo e final, seja ele qual for. Essas, aliás, são situações ideais para denunciar a pretensão de superioridade moral que algumas pessoas às vezes se oferecem e o empobrecimento do debate que daí decorre.

Naturalmente, alguns espectadores podem se frustrar pelo tratamento que é dado ao tema, pela falta de uma narrativa condutora da compreensão e pela ausência de uma moral final que ajudaria, sem dúvida, as pessoas a se situarem em relação aos propósitos do filme. Como já dissemos antes, isso foi voluntário e corresponde ao programa ao qual nos fixamos quando concebemos a ideia de fazer o filme. Apesar de termos posições e entendimentos bem definidos em relação aos espaços públicos e suas dinâmicas, não nos propusemos a produzir uma exposição explicativa sob a forma de um filme desses entendimentos e dessas posições. Uma iniciativa como essa não nos parece fazer sentido como projeto. É por isso que esse filme não tem como propósito ensinar nada diretamente. Melhor dizendo, ele é didático apenas no sentido de colaborar para mostrar que a observação da vida cotidiana nesses espaços pode resultar em fundamentais debates e, quem sabe, pode-se pretender a partir dessas discussões gerar uma ação, se não mais responsável e coerente, pelo menos mais analítica ao pensar esses espaços de convívio e comunicação tão importantes para a vida social.

Segundo esse ponto de vista, o filme tem uma existência muito além daquela contida no tempo de duração da projeção. Quanto mais e maior a discussão que ele proporcionar,

melhor será o resultado, mais proveitoso, e isso independentemente dos rumos que a discussão poderá tomar. Sempre que ele causar discussões, estará cumprindo sua vocação primeira, que foi a de justamente servir como um instrumento de provocação para convocar o debate. Por esse conjunto de elementos reivindicamos a originalidade dessa iniciativa.

Contestando o título desse texto que apresenta o filme, devemos ser corajosos o suficiente para afirmar que esse filme não tem um modo de usar. A única recomendação, ainda assim envergonhada, é a de que ele não deve servir para fechar o debate pela imposição de concepção demonstrativa, didática, que jugularia toda a possível riqueza das imagens em benefício de um único ponto de vista. Para sermos sinceros, nem essa bula que estamos aqui apresentando seria, a rigor, necessária. O filme tem a pretensão de ser autoexplicativo, uma vez que desde o início abdica de ser o veículo de um ideário fechado e esquematizado.

Finalmente, a única grande demonstração que nos permitimos, e mesmo assim indiretamente, é aquela que resgata o poder imaginativo das imagens e a força que elas têm para veicular conteúdos diversos e desafiar nossa compreensão. À pergunta “como dar lugar ao poder imagético?” respondemos que esse lugar é ele também uma posição, uma referência em um sistema espacial, respondemos com a Geografia. Assim esperamos. Bom filme.

Recebido em 06/06/2011

Aceito em 24/09/2011

¹Os exemplos na Geografia são inúmeros, inspirados tanto na Antropologia Interpretativa quanto na Semiologia. O livro de Duncan, J., *City as a Text. The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom*, London: Cambridge University Press, 1990, está entre os mais conhecidos.

Cidade & Cinema: Espaço e Imagens em Movimento

City & Cinema: Space and Images in Movement

Maria Helena Braga e Vaz da Costaⁱ
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, Brasil

Resumo: Este artigo discute a relação *cidade & cinema* considerando-a um tema insistente e crucial para a compreensão de ambos. O cotidiano urbano dos indivíduos e dos grupos sociais que se formaram na modernidade, associado ao contorno cinemático imprimido na sua representação, tornou-se primordial para a apreensão dos modos pelos quais nossas vivências, comportamentos, identidades, subjetividades, práticas culturais vêm sendo constituídas e recorrentemente reconstruídas. Nesse sentido, por meio da reflexão sobre a relação *cidade & cinema* busca-se o entendimento da imagem fílmica como possibilidade de concretizar ideias, conceitos, imagens e percepções que, de modo bem particular, apresentam, articulam e discutem os domínios essenciais da cultura urbana moderna ou contemporânea.

Palavras-chave: cidade, cinema, espaço urbano, contemporaneidade.

Abstract: This paper discusses the relationship between city & cinema considering the relationship to be an important and crucial theme for understanding the two. Everyday urban life of individuals and social groups that were constituted by modernity when associated to how cinematic form produces representation is crucial for understanding the ways in which our lives, acts, behavior, identities, subjectivities and cultural practices have been constituted and reconstituted. Through contemplating the relationship of city & cinema, this work tries to understand cinema graphic images as a possibility and as a way of assembling ideas, concepts, images and perceptions which in a particular way present, articulate and discuss the essential domains of modern urban culture in general and post-modern urban culture in particular.

Keywords: city, cinema, urban space, contemporaneity.

Introdução

Cidade & cinema tornou-se um tema insistente e há algum tempo crucial para a compreensão de ambos. O cotidiano urbano dos indivíduos e dos grupos sociais que se formaram e construíram a modernidade e a nossa contemporaneidade coligado ao contorno cinemático imprimido à sua representação tornou-se primordial para a apreensão dos modos pelos quais nossas vivências, comportamentos, identidades, subjetividades, práticas culturais vêm sendo constituídas e recorrentemente reconstruídas.

ⁱ Professora do Departamento de Artes, mhcosta@ufrnet.br

A relação cidade & cinema abriu oportunidade para a construção, o estudo e o entendimento da imagem fílmica como possibilidade de concretizar ideias, conceitos, imagens e percepções idealizadas de variadas maneiras e sob uma enorme diversidade de pontos de vista, a partir das propriedades inerentes ao aparato cinematográfico – montagens, efeitos especiais, etc. – que, de modo bem particular, apresentam, articulam e discutem os domínios essenciais da cultura urbana de uma forma geral, podendo ser esta moderna ou pós-moderna.

O conceito de modernidade, nesse contexto, tem sido, é claro, crucial para a relação em destaque, se constituindo como força e estímulo dinâmico da vida urbana. O cinema, como é do conhecimento de todos, desenvolveu-se dentro da cidade e engajou efetivamente um público urbano em seu processo de desenvolvimento do aparato, tendo a cidade como o lugar de recepção desde a primeira exibição fílmica.

Em paralelo ao desenvolvimento técnico, narrativo e estético do cinema, a forma urbana também vivencia metamorfoses que nascem desde e a partir do aparecimento de uma densa e vertical metrópole constituída por arranha-céus de concreto, aço e vidro, construída com novas tecnologias em desenvolvimento no contexto do progresso da modernidade, que produzem ainda transformações em sua própria topografia. Mudanças dessa natureza repercutem na subjetividade das adaptações dos habitantes à vida nesses novos tipos de espaço. Como evidenciou Georg Simmel em *The Metropolis and Mental Life* (1950):

[...] o rápido acúmulo de imagens mutantes, a acentuada descontinuidade no captar de um simples olhar, e surpresa diante de impressões visuais rápidas. Essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. Com cada cruzar de rua, com o tempo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria contrastes profundos com a cidade pequena e a vida rural fazendo referência às fundações sensoriais da vida psicológica (Tradução minha).¹

Na medida em que as pessoas interagem com o espaço construído e entre si, submetidas a novos parâmetros de desenvolvimento, perceptivos e visuais, inevitáveis permutações de subjetividade emergem. O aparato cinematográfico se insere nessa dinâmica assumindo lugar decisivo na medida em que, estabelecendo e ampliando a relação cidade & cinema, promove mudanças e cria parâmetros no que concerne à percepção do real, de vivência, e visual, de experiência, nas duas instâncias: na cidade e no cinema. Essas duas instâncias são a causa e a consequência do nosso visualizar e entender a modernidade (e a pós-modernidade).

O cinema, como meio de comunicação, de construção e “invenção” de imagens, sons e textos que todos consumimos diariamente na relação com a mídia, vai encapsular a cidade, seu espaço e sua arquitetura, inaugurando uma percepção daquela que acaba por gerar uma preocupação com o tema da imagem da topografia representada, isto é, com o como, por exemplo, a cidade é imagetificada em filmes, (re)construída em estúdios e locações, etc. Essa preocupação se deve à observação de que de alguma forma as imagens fílmicas ajudam a construir nossa experiência na e da cidade. Constrói-se então uma necessidade real de se aprender sobre as diferentes maneiras por meio das quais a cidade, a identidade dos que a habitam e suas relações são instituídas pelo espaço fílmico.

É evidente que na relação cidade & cinema deva existir a preocupação com o lugar ocupado pelos meios de comunicação (afinal, o cinema faz parte também dessa categoria) na sociedade e, particularmente, em relação à importante dimensão da comunicação – a comunicação como um espaço onde se “negociam significações”. Se considerarmos que o grande espaço público encontra-se fragmentado, quase sem condições de um debate racional coletivo e marcado pelo conflito social, vemos que meios imagéticos de comunicação como o cinema (e a televisão, claro) se colocam estrategicamente como agentes de estruturação, fazendo-se de grande praça pública para os debates sociais da atualidade. Por isso, o cinema não pode ser visto meramente como tecnologia de suporte, mas alternativamente como o lugar onde se constrói a cidadania, onde se produzem subjetividades.

Em vista do exposto, pode-se de antemão enunciar que uma reflexão sobre a relação cidade & cinema assinalará que há na cultura contemporânea um modo muito concreto de formar, de constituir os sujeitos sociais e sua prática cotidiana em suas realidades específicas, permitindo identificar os diferentes discursos que circulam, como discursos que “fazem sentido” em uma determinada época e tempo e que existem concretamente nos materiais fílmicos. Como hipótese, são discursos que se servem de uma estratégia ideológica, de sedução e/ou de controle, que adquire visibilidade e até mesmo credibilidade a cada imagem captada pelas câmeras, a cada sequência editada, montada, sonorizada, veiculada e recebida.

Cidade, Imagem e o Olhar Urbano

A relação cidade & cinema não tem mão única, não é uma utilização textual e discursiva nem uma construção visual do espaço; não é de modo algum apenas a “reformatação” imagética de elementos presentes na realidade concreta. A natureza dessa relação tem base em uma estimativa do lugar que o cinema ocupa em uma história ideológica da representação do espaço urbano e arquitetônico da cidade moderna, em uma história, portanto, da construção de um visível que se insere no próprio espaço, confirmando-o, contextualizando-o em seu próprio tempo.

Desde o início, acompanhando a história do cinema, entendemos que este se define como uma prática urbana, uma arte das ruas, um agente no processo de construção e visualização de paisagens urbanas. A imagem da cidade passa, então, a interagir com o contexto das representações fílmicas; as vistas da rua passam a se formar tanto em construções fílmicas quanto urbanas. Por sua vez, a ilusão do real oferecida pelo cinema se institui inteiramente como uma questão espacial. Lembremos, por exemplo, dos primeiros filmes do século XX que ofereciam visões panorâmicas que incorporavam o desejo moderno por *siteseeing*.

Nesses filmes, a câmera praticava movimentos circulares, verticais, horizontais, etc., oferecendo “viagens”, percepções visuais através dos espaços (urbanos) que variavam de perspectivas panorâmicas no nível da rua às vistas aéreas. Por meio dessas imagens o cinema passou a produzir uma prática do espaço urbano que envolvia a vida e o dia a dia das atividades nos espaços públicos da cidade. Como destaquei em outra oportunidade, imagens da cidade eram feitas por meio do aparato cinematográfico, captadas pela câmera

posta sobre rodas, carros, trens, barcos e balões. A câmera, produzindo suas vistas aéreas, assimilou-se a um “transporte”, um meio pelo qual as imagens diversificadas do espaço “transportavam” o espectador, produzindo uma viagem de efeito multiforme.

Através destas “lentes viajantes”, como as define Giuliana Bruno (2000), o formato visual e estético produzido a partir da conexão entre espaço (cidade) e imagem (filme) passou a intensificar a prática tanto de mobilização em frente à imagem quanto da movimentação no espaço visto e da experiência. O cinema tornou possíveis e realizáveis as perspectivas aéreas e a mobilidade das cenas urbanas e com isso evoluiu no que concerne às construções imagéticas da cidade que, em movimento, passaram a oferecer e produzir mudanças em altura, tamanho, ângulo e escala nas nossas percepções dos espaços. O cinema consegue, ainda, emoldurar e produzir espaços vistos, de experiência, e que oferecem a si mesmos como imagens a serem consumidas, estabelecendo uma nova prática, a de consumo do espaço.

Antes de qualquer consideração suplementar, faz-se necessário destacar que na relação cidade & cinema a cidade deve ser apreendida segundo três dimensões complementares: a cidade como *artefato*, como *campo de forças* e como *imagem*.

A cidade como artefato diz respeito à complexidade que envolve o fato de esta ser historicamente produzida. O artefato é um segmento da natureza socialmente apropriado, ao qual se impôs forma e/ou função e/ou sentido. Espaços, estruturas, objetos, equipamentos, arranjos gerais, etc., são produzidos por forças que não é possível excluir do entendimento: forças econômicas, territoriais, especulativas, políticas, sociais, culturais, em tensão constante em um jogo de variáveis que se fazem necessárias compreender. Em última instância, o artefato é sempre produto e vetor desse campo de forças em suas configurações dominantes e nas práticas que ele pressupõe.

Além de artefato, coisa material produzida pelas práticas sociais e por toda a atuação de um complexo campo de forças, a cidade é também representação. As práticas sociais (que produzem artefatos e também procuram neles reproduzir-se) não aparecem simplesmente, mecanicamente ou por instinto. Essa intervenção concreta do homem no universo real é orientada pelas representações sociais, sempre presentes. O conceito de representação tenta dar conta da complexidade da imagem (imaginário, imaginação), sendo igualmente capaz de incorporar outros elementos, como conhecimento, esquemas de inteligibilidade, classificações, memória, ideologia, valores, expectativas, etc.

Se nos estudos tradicionais da cidade impera a dimensão do artefato, é preciso reconhecer que a de imagem e representação tem sido, ainda, relegada; não diria ao segundo plano, mas quando aparece, se dá, na maioria das vezes, desvinculada das demais. O risco decorrente é a morfologia urbana deixar de ser um componente da cidade como ser social e passar a se comportar como uma espécie de cenário, embalagem. E a imagem visual, no caso, nem teria como pressupor um referente que não fosse derivado de uma pura e abstrata visualidade.

Representações visuais de cidades, qualquer que seja sua história e a cidade, em alguns casos se apresentam como fenômenos de remota presença, desde que se começou a distinguir certo tipo de assentamento humano em contraponto a formas dispersas e fluidas de ocupação de espaço. Na Antiguidade, relevos, pinturas e moedas serviam como marcos materiais que permitiam singularizar as cidades, expressando toda sua

personalidade e individualidade política. Na Idade Média, imagens urbanas eram associadas à idealização da cidade e ao paradigma da cidade celeste, Jerusalém. Na tradição ocidental, a partir do Renascimento, a cidade passa a ser objeto de um gênero pictórico. Nisso teve parte fundamental a cartografia “descritivo-ornamental”, ao ultrapassar as representações planimétricas e se tornar independente dos textos, colocando em circulação imagens que alimentariam as figurações coletivas de cidades já individualizadas por traços singulares.

Outra vertente no século XVII que privilegia os espaços vistos e prenuncia a extraordinária repercussão que terão a partir do final do século XVIII são os panoramas. É verdade que os primeiros tópicos dessas enormes instalações ópticas circulares, os panoramas, foram as cenas de batalha, mas as cenas urbanas tiveram também grande impacto. Estes permitiam um ângulo de aproximação capaz de compensar a perda gradual de domínio da cidade como um todo, pelo habitante comum, em um momento em que a transformação e o crescimento das grandes capitais já se vinham manifestando de forma sensível. De certa forma, com a instalação de um panorama explorando a imagem cidadina, seus habitantes finalmente poderiam conhecer sua cidade! Com efeito, esse tipo de representação urbana iria contribuir para criar e desenvolver um padrão de leitura da “categoria cidade”. Sem dúvida, instituiu-se, dessa forma, um observador da cidade, e se adentra o olho, até então não disciplinado para esse objeto específico.

A cidade continua a alimentar o imaginário visual, e agora seus aspectos específicos, seus fragmentos que constituem uma representação parcial, começam a tomar a dianteira das representações – de certa maneira, menos seus espaços urbanos e mais as atividades características da cidade fazem nascer as “cenas urbanas”.

Do final do século XIX em diante a cidade se torna cada vez mais complexa, ao mesmo tempo em que se acentua seu caráter de um sistema de representações. Christine Boyer (1994) descreve uma série de modelos visuais e mentais pelos quais o ambiente urbano foi identificado, figurado e planejado. Segundo ela, podem ser distinguidos três “mapas” principais: a “cidade como obra de arte”, característico da cidade tradicional; a “cidade como panorama”, característico da cidade moderna; e a “cidade como espetáculo”, característico da cidade contemporânea (pós-moderna?).

As alusões anteriores não aparecem aqui com o intuito de caracterizar o gênero artístico da representação urbana, menos ainda para fornecer um sumário do “tratamento”, nas artes visuais, do “tema” urbano e nem mesmo para definir uma trajetória, ainda que sumária, das transformações por que passaram as imagens de cidade. Isso já fiz em outra ocasião (ver COSTA, 2004). O objetivo aqui é apenas realçar a extraordinária diferenciação de sentidos que impõe o ato de historiar a iconografia urbana e que não se pode deixar de lado.

A intrigante taxonomia que separa iconografia de paisagem (precisamente em momentos que se dá atenção redobrada, como testemunham Cosgrove e Daniels, 1988, à iconografia da paisagem), assim como às alocações ambíguas das imagens em uma e outra categoria não têm graves consequências. Em um estudo histórico de iconografia urbana, porém, tais consequências seriam profundas e manifestas. Em suma, nada nos impede de continuar a falar de “cidade” antiga, medieval, pós-industrial, etc., utilizando a mesma expressão de base. Se quisermos, porém, circunscrever o tema em uma imagem

urbana, será preciso determinar o conceito de cidade em causa, e por isso, em muitos dos casos, espaço urbano parece expressão mais apropriada no que tocam as representações fílmicas modernas e pós-modernas da cidade.

As imagens das representações sociais da cidade não são apenas registros de um suposto real externo e objetivo sobre as quais lançamos nosso olhar avaliador do grau de fidelidade na correspondência de atributos. Ao contrário, a imagem é uma construção discursiva, que depende das formas históricas e culturais de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos e valores vigentes.

Vale a pena chamar a atenção para três questões decorrentes da ótica aqui assumida: a primeira é a falsa polaridade entre real e imaginário. Durante séculos a imaginação foi considerada como uma propriedade marginal, ou mesmo negativa, do ser humano. Em grande parte, tal postura tem a ver com o desprestígio em que os gregos antigos a colocaram, preocupados que estavam em conceituar o conhecimento liberando-o das aparências do sensível. A imaginação, assim, situava-se do lado da ilusão, do engano, do erro, cuja existência não se podia negar, mas que convinha manter fora dos olhos estranhos. A dicotomia real-imaginário só começou a ser superada e a imaginação ganhou foros de cidadania em fins do século XIX, com os horizontes abertos pela psicanálise, para além dos estados de consciência. No entanto, não se deve colocar a imagem fora do real de que ela faz parte. Práticas e representações são indissociáveis.

A segunda questão articula-se a esta: o valor da imagem estaria em seu caráter comprobatório. A imagem urbana seria tanto mais “histórica” quanto pudesse comprovar a coincidência de traços nela presentes com os do real externo, objetivo, a cidade que lhe serviu de modelo. Essa visão é enormemente redutora.

O valor documental básico deve se referir a toda problemática das representações sociais, à possibilidade de definir e entender o imaginário, e não apenas à capacidade de confirmação de traços empíricos. Isso, por certo, não anula a necessidade de registrar (ou, ainda, reconhecer) na imagem traços empíricos: características específicas de certo espaço, estruturas arquitetônicas particulares, equipamentos, vestuário, detalhes de ações, etc. Esse universo factual, porém, não esgota nem pode substituir o rico e complexo universo das representações.

A terceira questão decorre das anteriores: em última instância, não é a cidade aquilo que pode ser conhecido profundamente por esse tipo de documentação. Não é a cidade em si, mas o olhar (do cineasta, da câmera, por exemplo, e a nossa percepção da imagem). Sem dúvida a cidade também emerge, por inferência, deste olhar.

[...] o cinema de ficção se torna relevante à medida que, ao exprimir-se por maneiras específicas de dar forma ao real, exterioriza-se em direção a uma realidade compartilhada (na qual, em um movimento circular, encontrou seu impulso originário). (LUZ, 2002, p.83)

[...] a importância de um filme não está em sua linguagem, mas no modo como essa linguagem reconfigura a realidade, tornando-a visível e apresentando-a em imagem – imagem constitutiva do espírito (FRANCASTEL 1965) ou forma de pensamento simbólico figural (LANGER 1953) que amplia nosso sentimento de realidade e nossa compreensão do mundo para além da realidade e do mundo dados. (LUZ, 2002, p.84)

O olhar, portanto, institui seu próprio objeto. A imagem não só é instituída historicamente, como é, também, instituidora. Os filmes, ao mesmo tempo em que deixam claro que há de certa forma, padrões espaciais que implícita ou explicitamente representam o que é o meio urbano, em um sentido “universal”, ao escolherem determinada cidade para palco de seus enredos recriam espaços e tempos que singularizam uma cidade diante das outras.

O espaço arquitetônico, presente em todos os filmes, tem o potencial de estruturar a representação do espaço e, por extensão, a experiência de personagens, vivida indiretamente pela audiência, mesmo em situações estereotipadas. O cinema tanto influencia quanto reproduz sensações e sentimentos relacionados à experiência cotidiana do espaço urbano. Se, por um lado, o *continuum* de espaço-tempo de um filme é singular e coerente apenas dentro de sua própria construção, não se pode negar que a experiência desse *continuum* por parte da audiência traduz as ideias e sentimentos existentes no espaço concretos, que fora do filme se encontrariam fragmentados e seriam efêmeros.

Cinema, Cidade e o Olhar Urbano: Exemplificando...

Podemos tomar como exemplo a forma como certos cineastas brasileiros têm representado a cidade do Rio de Janeiro em seus filmes, demonstrando e construindo um olhar sobre a realidade urbana brasileira. A relação entre o espaço da cidade e sua representação cinematográfica ganha destaque em filmes como *A grande arte* (1989) e *Central do Brasil* (1999) de Walter Salles, *Cidade de Deus* de Fernando Meireles (2002) e *Redentor* de Cláudio Torres (2004), entre outros.

No caso da cidade do Rio de Janeiro e da análise de alguns filmes brasileiros que locam suas narrativas nesse lugar, ajuda-nos à percepção de que as representações cinematográficas estão ligadas a discursos polarizados em que cosmopolitismo, exotismo, natureza e sexualidade se contrapõem a caos, estranhamento, violência e pobreza, que se impõem no contexto do espaço urbano. A cidade é representada por um sistema de símbolos e códigos diferenciados estabelecidos de acordo com o formato de representação específico.

A dualidade das representações da capital carioca, por exemplo, se revela geralmente na oposição de imagens: paisagens bucólicas e espaços construídos considerados por todos como de uma beleza natural inigualável e que são conhecidos internacionalmente, passando assim a identificar e legitimar a cidade – o Pão de Açúcar e seus bondinhos e o Corcovado, por exemplo –, são confrontados com espaços de confinamento, onde supostamente impera o caos, a violência, a desordem, mais comumente associados a espaços como o Centro decadente e as favelas cariocas. Entende-se, também, que as representações circulam ao longo do tempo, sendo algumas delas acionadas em determinados períodos históricos, recebendo reforços ou novas nuances em acordo com o contexto em que se apresentam. Os recentes filmes nacionais parecem estar, assim, utilizando-se da vasta gama de representações do Rio de Janeiro historicamente (re)produzida, intencionando ir ao encontro daquilo que já se sabe ou já se viu sobre a cidade.

Esses filmes, ainda, nos fazem perceber que o cinema é parte do que se convencionou chamar de “cultura de viagem”, pois tal como os guias turísticos, cartas-panoramas, cartões-postais, *souvenirs*, narrativas de viagens e outros elementos ligados ao “deslocamento”

para um lugar estranho, singularizam e tornam conhecidas terras longínquas e fazem com que o distante se torne próximo.

O cinema contemporâneo brasileiro segue o fluxo de consciência construída na modernidade e introduz, para além da simples sucessão de antes e depois, um “espaço e um tempo multipolar” (LUZ, 2002), desconectando aquilo que é narrado de acontecimentos externos relevantes, da história, e, em alguns casos, no interior da narrativa, os acontecimentos entre si. Por fim, o que resulta é a multiplicação dos focos narrativos e dos pontos de vista a partir dos quais os acontecimentos são relatados.

Pensemos como exemplo o Cinema Novo, que questionou forma e tema ao mesmo tempo em que se impunha uma dupla exigência: (1) representar o Brasil, fazendo-o entrar na cena moderna pela porta do imaginário cinematográfico,² e (2) pensá-lo pelo e para os brasileiros, fossem eles a elite dirigente, a classe média intelectual e universitária e os setores organizados das classes populares ou a grande massa marginalizada e excluída (LUZ, 2002).

Os filmes culturalmente comprometidos do Cinema Novo surgiram em confronto a sucessos de público – como as chanchadas, e posteriormente as pornochanchadas – e não fariam mais que confirmar o gosto e os preconceitos do público. Travou-se um debate em torno da ideia de que o público brasileiro era alienado ou sexualmente reprimido, e do que deveria ser e nortear o cinema, politicamente responsável, consciente e livre. A questão que se impôs foi então: representar o público tal como ele queria se ver ou, ao contrário, representar seus reais interesses, em uma perspectiva política e cultural? (LUZ, 2002, p.126)

Apesar das suas diferenças, os filmes elaboram os temas e as imagens de maneira semelhante dentro de um sistema simbólico no qual as imagens urbanas da cidade (Rio de Janeiro) são construídas como paisagens do imaginário. O Rio de Janeiro se torna “O Brasil”: uma cidade onde a presença de elementos culturais diversos vindos da Europa, da África e dos Estados Unidos criou uma relação entre tradição e modernidade.

Exemplo aqui é a perspectiva oferecida por Walter Salles em *Central do Brasil* (1999), filme que não tem por objetivo imediato a “pintura” da paisagem no Rio de Janeiro atual, mas a representação da iconografia urbana, contrapondo o conceito de moderno com o conteúdo pastoril e pitoresco do gênero pictórico. Impossível de ser compreendido fora do contexto social da metrópole carioca e de seu circuito da violência; fora, em suma, de uma forma de conceber e praticar a cidade. Pelo contrário, a fetichização da cidade como objeto pré-formado e predefinido tem conduzido a impasses e confusões.

Dora (Fernanda Montenegro) escreve cartas para analfabetos na Central do Brasil. Nos relatos que ela ouve e transcreve, surge um Brasil desconhecido e fascinante, um verdadeiro panorama da população migrante, que tenta manter os laços com os parentes e o passado. Uma das clientes de Dora, Ana, vem escrever uma carta com seu filho, Josué (Vinícius de Oliveira), um garoto de nove anos que sonha encontrar o pai que nunca conheceu. Na saída da estação, Ana é atropelada e Josué fica abandonado. A contragosto, Dora acaba acolhendo o menino e termina levando-o para o interior do Nordeste, à procura do pai. Inicia-se então uma viagem ao coração do Brasil, à procura do pai desaparecido.

Central do Brasil começa na estação de trens do Rio de Janeiro para, em um segundo momento, ganhar a estrada em direção ao Nordeste – uma viagem que se desloca pouco a pouco para o centro do país. No final do filme, na Vila do João, retorna a sensação de claustrofobia trazida pela arquitetura desumana dos projetos BNH que assolaram o país, tentando mascarar a “favelização” crescente do Brasil que foi mostrada na parte inicial do filme. É como se tivesse voltado o universo massificado do início do filme. Então, por que Dora deixa Josué por lá? Porque o afeto, o reencontro com os irmãos é mais forte do que o ambiente estranho, não individualizado da Vila do João.

O som, por outro lado, acompanha o mesmo raciocínio da imagem. Da cacofonia da Central e dos barulhos da cidade que invadem constantemente os ambientes de Dora, Irene e Yolanda, passa-se lentamente para um processo em que os sons se tornam cada vez mais individualizados e rarefeitos à medida que entramos país adentro. Em outras palavras, os sons se tornam mais discerníveis à medida que Josué se aproxima de sua família e recupera a identidade perdida, ou à medida que Dora se sensibiliza.

A cidade como espaço da rotina diária composta de “movimentos” antagônicos – comprar ou procurar comida, trabalhar ou procurar emprego – e também de migrações sazonais é, acima de tudo, o espaço emaranhado e varrido, assolado e convulsionado por uma história que tem mais a cara daquilo que vemos no cinema do que como se dá a nossa experiência da realidade.

Considerando que no período contemporâneo a tecnologia e os meios de comunicação são os verdadeiros veículos da função cultural, nesse ponto, a fotografia, o cinema e a televisão se infiltram na realidade concreta por meio da rotina diária, colonizando-a e produzindo novas dinâmicas, visões e até mesmo híbridos.

Toda uma série de formas sutis ou complicadas de construção narrativa, laboriosamente desenvolvida pelo cinema clássico a partir de sua sonorização e de desenvolvimentos das adaptações do romance, é agora “sucateada” e substituída pelos “lembretes” mais simples e minimalistas de um enredo que passa a focalizar a imagem imediata da cidade. A narrativa não é subvertida ou abandonada (como no cinema experimental, por exemplo), mas sim efetivamente neutralizada, em prol de um ver ou olhar no presente cinematográfico. Esse desenvolvimento tem como precondição histórica e sociológica a fragmentação radical da vida moderna e a destruição de comunidades e coletividades mais antigas, e se encaixa na definição de Jameson (2004). Isto é, tais desdobramentos constituem simples inversões, negações e cancelamentos de características usualmente atribuídas ao Modernismo.

Um dos textos clássicos da teoria contemporânea, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (1977), de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, parte da premissa de que o Modernismo clássico arquitetônico pretendia superar a cidade industrial moderna, já que a considerava uma patologia. Ao grande edifício moderno competia separar, de maneira radical, o tecido urbano dessa cidade “doentia” (a cidade industrial com suas ruelas insalubres, malcheirosas, abafadas e saturadas herdadas de uma morta cidade medieval e as favelas industriais da aglomeração moderna) (ver JAMESON, 2004).

Sobre o assunto, Jameson (2004) aponta para a periculosidade caótica do mundo exterior, que tem como uma das consequências mais ilustrativas do mundo contemporâneo

Costa, M. H. B. V.

a passagem do parque de diversões ao *shopping mall*. À recepção estética e pós-moderna nos tornamos acessíveis, já que “uma polícia particular e câmeras escondidas ‘saneiam’ o descontrole da experiência coletiva anterior” (ibidem, p.209). Hoje, portanto, colocada em ação a nova tecnologia computadorizada para projetar produtos específicos para mercados individuais, o que Jameson (idem) chama de “marketing pós-moderno”, imagens do espaço urbano e ainda a relação cidade & cinema adentram uma nova perspectiva que abre possibilidades alternativas de juízo da contemporaneidade configurada por esse “marketing pós-moderno”. Mas isso é uma discussão a ser adentrada em outra oportunidade.

Referências bibliográficas

BOYER, C. *The City of Collective Memory*. Londres: MIT Press, 1994.

BRUNO, G. Site-Seeing: Architecture and the Moving Image. *Wide Angle*, v.19, n.4, October 1997, p.8-24.

_____. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002.

COSGROVE, D. E.; DANIELS, S. *The Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

COSTA, M. H. B. V. O espaço urbano e a arquitetura em *Matrix*. In: SILVA, A. A. D.; GALENO, A. *Geografia: ciência do complexus – Ensaio transdisciplinares*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004, p.253-63.

JAMESON, F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Organização e tradução de Ana Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

LUZ, R. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.

SIMMEL, G. The Metropolis and Mental Life. *The Sociology of Georg Simmel*. New York: The Free Press, 1950.

Recebido em 23/06/2011

Aceito em 24/09/2011

¹ [...] the rapid crowding of changing images, the sharp discontinuity in the grasp of a single glance, and the unexpectedness of onrushing impressions. These are the psychological conditions which the metropolis creates. With each crossing of the street, with the time and multiplicity of economic, occupational, and social life, the city sets up a deep contrast with small town and rural life with reference to the sensory foundations of psychic life.

² Luz (2002, p.132) destaca que “O cinema americano é o exemplo mais contundente de uma cinematografia nacional que ofereceu ao cidadão comum, elementos para imaginar a si mesmo e à sociedade envolvente, por meio de diferentes aspectos da vida nacional”.

A Geografia Criativa do Cinema

O Papel da Montagem na Construção dos Espaços Fílmicos

Creative Geography of Film

The Role of Editing in the Construction of Filmic Spaces

André Lima de Alvarengaⁱ
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Este artigo discute a construção espacial do cinema a partir da consideração das funções e estratégias de manipulação desenvolvidas pela montagem. O foco da análise aqui desenvolvida é direcionado à conexão entre os sucessivos planos de imagem em movimento. Sob essa perspectiva é apresentada uma breve análise da montagem de uma sequência extraída do filme *Bullit*, de Peter Yates (1968).

Palavras-chave: cinema, montagem, corte espacial, geografia criativa e cenário.

Abstract: The present work approaches the construction of space in film from the perspective of manipulative functions and strategies developed for editing. The focus of this analysis is the connection between the successive takes of moving images that compose the plot. Following this approach, a brief analysis of a sequence of montage extracted from Peter Yates's *Bullit* (1968) is presented.

Keywords: cinema, editing, spatial cut, creative geography and scenario.

Introdução

Passaram-se pouco mais de 25 anos desde que, na Geografia, os primeiros artigos dedicados ao estudo do cinema foram publicados. De lá para cá, esse campo de análise vem despertando o interesse de um número crescente de geógrafos. Contudo, a primeira tendência dessa disciplina foi preocupar-se mais com uma política discursiva da representação espacial, compreendendo que, mediante os meios de comunicação, entretenimento e arte, os autores não só revelam seu posicionamento social como disseminam suas maneiras de ver o mundo. Pouco se considerou, portanto, os aspectos próprios do universo artístico da sétima arte.

Cresswell e Dixon (2002) consideram que, diferentemente da análise de uma paisagem, os filmes envolvem a observação de um mundo a partir de um olhar em movimento. Doel (2007), por outro lado, aponta que uma compreensão completa do cinema não pode prescindir de uma compreensão sobre seu modo de produção. A compreensão da

ⁱ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Geografia, andreimalva@gmail.com.

montagem é apontada como fundamental para o entendimento da maneira como cada um de nós pensa espacialmente.

Este artigo dedica-se a analisar o papel desempenhado pela montagem na construção da geografia dos filmes. Mais especificamente, objetiva analisar o efeito da colagem de planos em sucessão na construção arquitetural, paisagística e topográfica dos cenários, bem como na constituição da cartografia imaginária dos filmes. Contudo, é importante ressaltar que, como é característico das artes, o cinema não possui um modo de produção único. Há sempre movimentos de vanguarda que desenvolvem novas formas de representação e expressão e, portanto, não podemos pretender criar uma teoria geral sobre o assunto. Abordaremos nessa pesquisa apenas os filmes que adotam a *montagem invisível*, ou seja, aqueles que adotam um realismo do movimento entre os planos, procurando ocultar ao máximo o trabalho de edição.

Assim como as histórias em quadrinhos, o cinema também se constitui em uma arte sequencial. No entanto, enquanto as primeiras se baseiam na sucessão de imagens estáticas, o segundo é formado pelo encadeamento de imagens em movimento. Desde *Life of an American Fireman*, de Edwin S. Porter (1903), o cinema utiliza o recurso do corte e colagem de fragmentos de filmagem para a produção de uma narrativa espacial. Porter ousou não intercalar imagens com letreiros, como se fazia no início do cinema mudo, preferindo unir as imagens umas nas outras de forma a reconstituir a cena como um único e real evento. O fluxo das imagens em sucessão cria a sensação de contiguidade espaço-temporal. A partir da conexão entre os fragmentos de espaço-duração visualizados em cada plano, os espectadores constroem cognitivamente a ideia de unidade espacial.

Nesse sentido, já na década de 1920, com base na análise de filmes e a partir de experiências próprias, os cineastas soviéticos Pudovkin e Kuleshov teorizaram sobre a potencialidade geográfica do cinema. Eles compreenderam que o cinema cria novos espaços, puramente imagéticos, a partir da colagem de imagens de fragmentos de espaço capturados do mundo físico. Desde então, diversos outros autores abordaram o processo de construção espacial pela montagem, contudo, pouco se acrescentou às teorizações desses dois autores.

Em nossa análise dos filmes, tal como fez Costa (2008), observamos a construção da arquitetura e da topografia das cenas realizadas dentro dos planos. Contudo, não focamos nossa atenção exclusivamente no interior dos planos, mas ressaltamos aqui os efeitos oriundos de sua sucessão. Nesse sentido, a presente pesquisa se dedica a diferenciar os diversos tipos de cortes espaciais, procurando enfatizar suas principais funções na construção da espacialidade fílmica.

A metodologia utilizada para tal consistiu na análise de textos clássicos relativos à teoria da montagem cinematográfica e, adicionalmente, na análise de cinco filmes de autores que adotam estilos diferentes, mas que utilizam a montagem invisível: *America*, *America* (1963), de Elia Kazan, *A dama de Shangai* (1948), de Orson Welles, *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Bullit*, de Peter Yates (1968). Nessa análise, concentramos nossa atenção no significado espacial da passagem de um plano de imagem a outro, de onde pudemos destacar algumas funções e estratégias espaciais da montagem. Contudo, para o presente artigo, destacamos exclusivamente a análise da sequência de perseguição do filme *Bullit*. Essa cena realiza uma verdadeira reforma no desenho urbano de São Francisco para

valorizar a excitação e o entretenimento dos espectadores e garantiu a esse filme o Oscar de melhor montagem em 1968.

Essa análise servirá para os propósitos do presente trabalho como evidência factual de que a montagem dos planos permite construir espaços imaginários a partir da manipulação plástica das imagens captadas de espaços concretos. Pretendemos, assim, identificar o funcionamento de um dos mais importantes mecanismos responsáveis pelo desenvolvimento de uma geografia criativa nos filmes.

A Construção do Espaço no Cinema – da Filmagem à Montagem

Uma das características essenciais do cinema é sua impressão de realidade, a qual, segundo Metz (2004, p.16), desencadeia no espectador processos perceptivos e afetivos, além de um senso de “participação”, conferindo a essa representação uma espécie de credibilidade, “não total, mas mais forte do que em outras áreas”, pois atinge seus espectadores em tom de evidência. Essa impressão de realidade é forjada a partir da reprodução da visibilidade de um momento ótico, obtido a partir de um ponto de vista, em condições tais que nosso aparelho cognitivo/perceptivo confere realidade ao que vê.

A impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentativa de investi-las de uma “realidade” que é a da ficção (noção de “diegese”), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme. (ibidem, p.23)

De acordo com Metz, a impressão de realidade do cinema apoia-se em uma dupla ilusão: a de profundidade – de uma imagem que se reproduz em uma superfície bidimensional – e a de movimento – construída a partir da sucessão de fotogramas de imagens estáticas. O trabalho do cinema é captar imagens no espaço e reproduzir na sala de projeção um quadro, não de um instante, como na fotografia, mas de um momento ótico, um período de tempo, captado de uma dada posição, em um dado lugar – um espaço-duração (MARTIN, 2003).

Como na pintura renascentista e na fotografia, a perspectiva no cinema copia a visão do olho humano a partir de uma fonte de observação monocular. Nesse sentido, Aumont (2009a, p.150) destaca a noção de pirâmide visual, desenvolvida por Alberti, que compreendia a geometria e os limites da perspectiva da visão. Esse conceito representa o ângulo imaginário que “tem o olho por cume e o objeto olhado por base”. A pirâmide visual define, portanto, três dados fundamentais na constituição da imagem: um ponto de vista, um enquadramento e um determinado arranjo dos objetos observados. “Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – o do pintor, da câmara, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos no cenário” (ibidem, p.154).

O afastamento da câmera relativamente ao objeto filmado permite a ampliação do fundo da pirâmide visual, captando-se uma área maior de espaço e diminuindo-se, portanto, a escala de observação. Podemos destacar, assim, a possibilidade de trabalhar com diferentes escalas de observação de objetos e eventos. O cinema utiliza uma classificação

que oferece nomenclaturas próprias para diferentes escalas de observação dos fenômenos. São elas: a) plano geral, que apresenta a cena dentro de um contexto espacial mais amplo; b) plano aberto, que apresenta os personagens de corpo inteiro dentro da cena; c) plano médio, que apresenta um personagem enquadrando-o do estômago para cima; d) plano americano, típico dos filmes de faroeste, que apresenta o personagem da cintura para cima (permite mostrar a arma do personagem); e) primeiro plano, fechado em um detalhe (normalmente o rosto de uma pessoa, mas pode também ser um objeto); e f) primeiríssimo plano, que apresenta um detalhe do rosto, ou objeto, em um plano muito aproximado, em que apenas parte de um rosto ou objeto é apresentada.

A concepção de *campo* também é de fundamental importância. O campo é o espaço contido no enquadramento fotográfico. Reconhecendo a imagem fotográfica como produto análogo ao obtido pela prática do olhar, o espectador adiciona ao campo um *fora de campo*, ou seja, uma continuidade espacial que extravasa os limites da tela. Em se tratando de imagens em movimento, podemos falar de dois tipos de fora de campo: o fora de campo *já visto*, ou seja, aquelas áreas do espaço que o plano contemplou em um instante do seu movimento, mas que em outro momento deixa de sê-lo, e o fora de campo, *não visto*, que em momento nenhum foi apresentado pelo plano e permanece desconhecido.

Uma vez que a câmera filmadora registra 24 fotogramas por segundo (no caso de uma câmera digital com sistema NTSC), apreende do movimento uma sucessão de instantes. Um rolo de filme pode conter virtualmente um momento passado (na frente da câmera) em movimento. Essa virtualidade do movimento se atualiza a cada vez que o filme é projetado. O momento luminoso capturado torna-se, então, atualizado como imagem-movimento (DELEUZE, 1985), que funda um novo espaço. Contudo a sucessão de instantes não cria movimento, é nosso aparelho perceptivo que constrói a imagem do movimento em nossas mentes.

É na manipulação dos instantes luminosos sucessivos registrados na película fílmica, na fita ou no cartão digital que se funda o trabalho da montagem: o cinema pode manipular movimentos por meio da justaposição de trechos de imagem, de modo que o segundo trecho pareça dar continuidade ao movimento do primeiro. “A montagem tende a estabelecer, entre os respectivos conteúdos de dois planos consecutivos, uma relação de contiguidade espacial puramente virtual” (MARTIN, 2003, p.198). Pode-se, portanto, filmar uma cena de diversas posições, e depois montá-la a partir da seleção dos fragmentos de filmagem. Essas diversas *tomadas* de filmagem constituem planos, que são selecionados, cortados e reorganizados, permitindo que uma *mise-en-scène* possa ser observada a partir de diferentes pontos de vista. Compõe-se, assim, um olhar verdadeiramente heterotópico. “*Primo*: fotofragmentos da natureza são gravados; *secondo*: esses fragmentos são combinados de vários modos. Temos, assim, o plano (ou quadro) e a montagem” (EISENSTEIN, 2002, p.15).

Deleuze destaca que a primeira tendência do cinema se baseia na percepção do evento a partir de encadeamentos sensório-motores. Essa tendência teria por base o *reconhecimento automático ou habitual*, definido por Bergson, que opera por prolongamento: “a percepção se prolonga em movimentos de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar dela efeitos úteis [...]. Basta ver o objeto para entrarem em funcionamento mecanismos motores que se constituíram e acumularam” (DELEUZE, 2007, p.59).

Podemos ver, desde Edwin Porter, a busca pela reconstituição do movimento a partir da montagem. O cineasta americano D. W. Griffith, autor de *The birth of a nation* (1915), *Intolerância* (1916) e *Lírios partidos* (1919), demonstrou que em uma cena, onde diversas

ações acontecem simultaneamente, o plano geral não era o único meio de apresentar as ações sincrônicas. A alternância entre planos gerais e planos de detalhe permitia dar mais expressividade aos acontecimentos individuais, sem, no entanto, fragmentar a cena, mantendo a ideia de que as imagens apresentadas nos diversos planos constituem um evento único situado em uma mesma localidade. Com esse ato de montagem, Griffith chama a atenção para a diversidade das ações sincrônicas, que podem ser destacadas em um mesmo evento. Essas partes diferenciadas são tomadas em relações binárias constituindo uma *montagem alternada*. Outros usos comuns da montagem alternada são as cenas de diálogos, nas quais vemos os rostos dos personagens que conversam suceder-se em primeiro plano. Também podemos citar as cenas de perseguição em que ora vemos o perseguidor, ora o perseguido. Os planos em sucessão em uma montagem alternada conduzem os processos cognitivos perceptivos de quem os assiste, de modo a construir uma impressão de continuidade, não apenas da ação apresentada, mas também do cenário em que a ação se desenvolve.

Os representantes da escola soviética dos anos 1920, principalmente Pudovkin e Kuleshov, puseram-se a experimentar e a teorizar sobre essa importante etapa do processo cinematográfico. Em uma das experiências mais famosas, os autores intercalaram planos de um garoto e uma mulher, tomados em planos diferentes: um anda da esquerda para a direita e o outro da direita para esquerda. Encontram-se, no terceiro plano, e apertam as mãos. O garoto aponta para algo fora de quadro. Em seguida, vemos a imagem de um grande edifício branco, com uma larga escadaria. Depois, os dois sobem as escadas. Os espectadores compreenderam a cena como uma ação clara e sem interrupção. Contudo, os pedaços foram tomados em locais diferentes: o jovem próximo do mercado GUM, em Moscou; a mulher perto do monumento a Gogol, em São Petersburgo; o aperto de mão perto do Teatro Bolshoi, em Moscou; o edifício branco foi extraído de um filme americano, sendo, na realidade, a Casa Branca, em Washington, e a escada que sobem é da Catedral de São Salvador. “Que surgiu como resultado? Embora a filmagem fosse feita em locais vários, o espectador percebeu a cena como um todo” (PUDOVKIN, [s. d.], p.54). A montagem podia criar um novo espaço!

Kulechov e Pudovkin compreenderam a capacidade da montagem de deformar os eventos e cenários, dando a eles um sentido completamente novo. A justaposição de dois planos produz sentidos novos, passando a exercer funções narrativas e espaciais diferentes de quando os tomamos em separado. É por isso que eles apontam o celuloide onde os fotogramas são gravados (a película) como o verdadeiro objeto de trabalho da montagem. Eles compreendem que uma vez que um evento foi gravado na película, ele deixa de ser um evento no espaço para se tornar uma representação gráfica, plástica, passível de ser manipulada. “O diretor cinematográfico [...] não adapta a realidade, mas a utiliza para a criação de uma nova realidade” (ibidem, p.55). Concluíram, portanto, que a montagem possui a capacidade de criar situações e localizações que só têm existência dentro da diegese fílmica. A montagem possibilitava a constituição de uma geografia criativa.

O cinema soviético dos anos 1920 adotou uma montagem dialética, desenvolvendo uma narrativa a partir da oposição entre os planos de imagem em movimento. No entanto, Reiz e Millar explicam que, com o desenvolvimento da captação sonora e a possibilidade de filmar diálogos, a montagem perdeu sua liberdade original, tornando-se subordinada à representação centrada no realismo da imagem.

Cortes bruscos e perceptíveis tendem a desviar a atenção do espectador para a técnica e, portanto, a destruir a sua ilusão de estar assistindo a uma ação contínua. De fato, uma das principais preocupações do montador moderno é a construção de uma continuidade fluente. (REIZ e MILLAR, 1978. p.40)

É no sentido dessa fluidez que Bazin (1967) compreende a montagem invisível. Ele considera esta a maior herança do cinema americano do pré-guerra. A sucessão de planos deveria ser tão precisa e bem feita a ponto de o espectador não perceber o corte. Bazin defende um tipo de realismo no cinema que expresse uma verdade de acontecimentos no espaço.

É o cinema da montagem invisível, defendido por Bazin, que vamos analisar aqui. Devemos conhecer, portanto, algumas regras de montagem, voltadas para a construção da montagem invisível, prestando especial atenção à maneira como o espaço fílmico é construído.

A Semiótica da Montagem Espacial

A semiótica, desenvolvida por Charles Sanders Peirce, constitui-se em uma classificação lógica capaz de dar conta da maneira como nosso aparelho cognitivo decodifica as informações que recebemos por meio de signos. Peirce desenvolveu uma tríade sógnica, cujos elementos cumprem funções lógicas diferentes: um signo se refere a um objeto, por meio de um interpretante. O signo peirceano não tem um sentido fechado, podendo levar a diversas interpretações. Isso é fundamental para compreender o mecanismo da montagem: os planos são signos compostos de outros signos, suas imagens trazem ambiguidades que a montagem tende a eliminar. Um plano contextualiza o outro e, assim, limita as possibilidades de interpretação.

Peirce (2005) compreende a existência de três tipos de signos: ícones, índices e símbolos. Os ícones são imagens, ou seja, representam o objeto por meio de uma relação analógica. Os índices são signos que não apresentam um objeto diretamente, mas direcionam a atenção para outros signos. Os símbolos são construções complexas que completam uma interpretação, como conceitos. Essas três categorias constituem construções lógicas fundamentais para a análise espacial dos cortes.

Podemos classificar, no cinema da montagem invisível, quatro funções principais de cortes espaciais: cortes que indicam a localização de uma cena; cortes que indicam ações contínuas fluindo naturalmente entre os planos; cortes que sintetizam o deslocamento, sem deixar de dar continuidade a uma ação; e cortes que indicam uma ruptura espaço temporal, passando de uma cena à outra, distante no espaço e/ou no tempo.

Os cortes de localização normalmente são aqueles que abrem uma sequência fílmica. São formados por planos que apresentam uma localidade, seja a partir da exibição de uma fachada, seja pela apresentação de planos que sintetizam a vida cotidiana local, ou mesmo por imagens tomadas do alto de um prédio ou de um helicóptero. Desses planos, corta-se para uma cena de diálogo e/ou ação, que pode ocorrer nos espaços públicos ou em cenários interiores. A passagem desses planos para a cena localiza a ação que será apresentada. Se de uma vista aérea de uma cidade sobressaem marcos da paisagem, permitindo identificá-la, cortamos para a fachada de uma casa, indicamos que essa casa está situada nessa cidade. Se de uma fachada de um prédio passamos para uma sala de jantar, indicamos que essa sala está localizada em um dos apartamentos desse prédio.

Os planos de localização operam por meio de ícones e símbolos. Os elementos icônicos permitem a apresentação dos aspectos visuais que compõem a geografia diegética. Eles permitem a compreensão de aspectos gerais referentes às localizações apresentadas por meio da associação com imagens análogas. A partir da associação icônica, por exemplo, um cenário já apresentado no início de um filme pode ser apresentado novamente, dispensando planos de localização. Reconhecemos o cenário e o associamos com a localização que registramos anteriormente. Contudo, algumas imagens trazem elementos simbólicos. Podemos destacar as formas simbólicas que compõem a paisagem de uma cidade. Estas têm a importante função de relacionar o universo ficcional às geografias conhecidas pelo espectador. Esse tipo de recurso constitui uma estratégia fundamental da expressão fílmica e tem a função de dar mais realismo à cena apresentada. Paralelamente, esse método permite ao filme incorporar, intertextualmente, certos valores associados a esses espaços para a construção de seu próprio cenário. Outros elementos simbólicos são, por exemplo, aqueles que indicam o caráter socioeconômico de um bairro, trazendo uma indicação do perfil da localização, bem como dos personagens a ela associados. Podemos citar como exemplo uma cena em que, de um plano geral de uma paisagem de caatinga, corta-se para o plano de um mandacaru; depois, para o plano de uma ossada de boi, e daí para uma família de retirantes que imigra. Os três primeiros planos não só localizam a cena em uma geografia ficcional, como os elementos simbólicos comunicam o perfil dos personagens que conhecemos no último plano. A paisagem tem, nesse caso, a função de indicar o *ethos* dos personagens apresentados, conforme nos apontam Barbosa e Corrêa (2001).

Os cortes também podem ter a função de apresentar uma ação contínua a partir da montagem de imagens captadas de diversos pontos de vista, compondo uma heterotopia do olhar. O nome dado a esse método específico de ligação fluida entre os planos é *raccord*. Entre os tipos mais comuns de *raccord*, Aumont (2009b) destaca: a) *raccord* sobre um olhar, que aproveita o movimento dos olhos de um personagem em primeiro plano para cortar para pessoas, objetos, lugares ou paisagens, indicando que a segunda imagem compõe a própria visão do personagem que moveu os olhos; b) *raccord* de detalhe, como, por exemplo, uma pessoa se dirige a uma porta e põe a mão na maçaneta; pode-se aqui cortar para o detalhe da mão girando a maçaneta; c) *raccord* de direção: uma pessoa que se move da esquerda para direita até sair de quadro pode continuar seu movimento no próximo plano, surgindo no lado esquerdo da tela e continuando o movimento na mesma direção; e d) *raccord* de movimento: uma pessoa que realiza um movimento em um plano pode continuar o mesmo movimento no plano seguinte, visto de outro ângulo.

Podemos destacar aqui dois tipos principais de cortes de fluxo contínuo: aqueles que apresentam uma ação fixa em um mesmo cenário e aqueles que apresentam uma ação em movimento, deslocando-se em um ou mais cenários.

Em uma cena de diálogo, por exemplo, situada em um ambiente fechado, podemos observar o desenvolvimento das falas e do movimento dos personagens por meio de diversos planos, cada um de um ponto de vista diferente. Buscando definir certas regras, Karel Reisz e Gavin Millar compreendem, por exemplo, que em cada nova sequência deve-se indicar a relação topográfica entre os atores e o cenário em que se encontram, usando-se para tal um plano geral. Mas isso não é obrigatório. Compreendem, também, que quando um novo personagem surge em um ambiente, é fundamental mostrar sua

chegada e situá-lo em relação aos demais personagens da cena. De outro modo, esse novo personagem pareceria ter surgido do nada.

Os planos podem ser compostos por imagens captadas pela câmera parada ou em movimento; contudo, salvo nos planos gerais, o cenário apresenta-se de forma fragmentada. São os espectadores que, a partir da sucessão dos planos, montam o cenário, compreendendo a espacialidade da cena apresentada. Os diferentes cortes em uma mesma cena têm como funções: costurar um cenário a partir dos fragmentos; localizar os personagens, uns em relação aos outros e todos face ao cenário; indicar a posição de um objeto no cenário e em relação aos personagens; simular a continuidade do movimento.

Diversas estratégias podem ser destacadas no sentido de induzir a costura dos fragmentos de um cenário na mente dos espectadores. Muitas vezes, o fora de campo é chamado a participar de uma cena por meio dos índices presentes dentro do campo, como um dedo que aponta ou um olhar para fora do quadro. O plano seguinte será interpretado como sendo aquilo que está sendo indicado pelo dedo ou olhar. Os índices funcionam, portanto, como conectivos, capazes de unir dois planos. O jogo de olhares é um dos meios mais comuns de conexão entre dois planos e corresponde a uma das formas mais eficazes de fazer com que os espectadores costurem os diversos elementos na cena, auferindo daí suas respectivas posições.

O som constitui outro elemento importante de conexão entre os planos de imagens. Algumas vezes, os sons encontram equivalentes nas imagens e se acomodam, cognitivamente, no campo visual. Quando não encontramos na tela uma imagem análoga, os sons chamam a atenção para o fora de campo, funcionando como índices. Desse modo, o som cumpre um papel muito importante: ampliar a cena fílmica para além da imagem que se vê na tela.

Contudo, tão importantes quanto os índices nesse trabalho de costura dos planos são as continuidades icônicas e sonoras. Quando vemos três personagens utilizando certas roupas, em um ambiente com certos atributos visuais, e no plano seguinte vemos um dos personagens com o mesmo figurino situado em um cenário que repete certos elementos já apresentados, facilmente interpretamos os dois planos como situados em uma mesma localidade, dando fluência a uma mesma ação. A continuidade de falas, ruídos e som ambiente reforça a ideia de continuidade espaço-temporal entre os planos.

Também podemos observar a fluidez do movimento de personagens que se deslocam no espaço, passando, muitas vezes, de um cenário a outro. A continuidade do movimento é uma construção muito delicada no cinema e requer um respeito rígido às regras de conexão. *Raccords* de movimento, de direção ou de olhar são os mecanismos utilizados e realizados com muita precisão. Se em uma cena de ação, por exemplo, vemos um personagem correr da esquerda para a direita, não poderíamos ver, no plano seguinte, o mesmo personagem correr no sentido contrário sem que a mudança de direção tenha sido indicada no plano anterior.

O deslocamento dos personagens em cenários interiores permite aos espectadores conhecer, por meio da colagem dos planos, a arquitetura ficcional do cenário. No caso dos cenários exteriores, os espectadores podem conhecer um trajeto, compreendendo a topografia ficcional, ou uma parte do desenho urbano (no caso de uma cidade). Esses trajetos podem ou não conectar dois cenários. Podem, portanto, indicar, ao longo do caminho, a mudança de perfil socioeconômico entre dois cenários. Mas, principalmente, podem compor uma cartografia mental exclusiva do espaço fílmico.

Kevin Lynch (2006) distingue cinco elementos que participam na construção de nossa imagem mental do desenho da cidade: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos da paisagem. O cinema decompõe a imagem da cidade em fragmentos, que apresentam esses elementos da forma urbana, para depois recompor uma nova cidade, ao seu modo, seja mimetizando a referente, seja deformando-a.

Contudo, em alguns casos, um corte pode ter a função de sintetizar um deslocamento na mesma cena. Como exemplo os autores citam o caso de um ator que vem em plano aberto buscar uma caixa de fósforos que está a dez passos: depois de dois passos, pode-se cortar para o rosto do ator, o qual fica muito pouco tempo na tela e, em seguida, mostrar o ator pegando os fósforos. Isso também pode ser feito em relação a outros deslocamentos: a passagem de um ambiente interior para outro exterior e vice-versa, como no caso de um personagem que sai de um carro, em direção à portaria de um prédio e, no plano seguinte, entra pela porta de um apartamento no último andar desse edifício; ou como no caso do transcurso de uma viagem de carro pela cidade, onde, em poucos segundos, passamos por três ou quatro quadras e atravessamos diversos bairros da cidade. Essa síntese do movimento no espaço não atrapalha o desenvolvimento da cena, pois o espectador completa esse desenvolvimento a partir de encadeamentos sensório-motores.

Kirsch, em um artigo sobre o filme *Pulp fiction*, observa que a multiplicidade de cenários existentes em um filme, sem a referência a um encadeamento contíguo, compõe uma *hipergeografia*. Esse neologismo tem origem na palavra hiperespaço, oriunda da geometria, e designa um espaço com quatro ou mais dimensões. O termo ganhou popularidade com os filmes de ficção científica, sendo utilizado para indicar a possibilidade de se deslocar por distâncias interestelares em uma fração de segundo, mas também pela difusão da rede de computadores, onde, através de *hiperlinks*, podemos nos deslocar por localizações diferentes do ciberespaço. A utilização do termo hipergeografia para o cinema indica que os cenários fílmicos, apesar de muitas vezes serem apresentados como componentes de um espaço diegético maior, como uma mesma cidade, são, na prática, completamente destacados. Com o recurso da montagem, a passagem de um cenário a outro pode ser feita em uma fração de segundo.

No caso dos cortes que representam uma ruptura no espaço e/ou no tempo, somos deslocados de um cenário a outro, ou de uma situação a outra, por meio da sucessão de dois planos, geralmente separados por um momento em que a tela fica preta, na qual o primeiro plano se desmancha, perdendo brilho até desaparecer (*fade-out*) e da qual o segundo plano se origina, ganhado brilho até se tornar opaca (*fade-in*).

Vejamos agora como o filme *Bullit* utilizou diferentes funções e estratégias de montagem, apropriando-se de fragmentos visuais de espaços urbanos para construir uma geografia completamente nova.

***Bullit*: Reformando São Francisco para Entreter a Visão**

Frank Bullit (Steve McQueen), tenente da polícia de São Francisco, é encarregado, pelo senador Walter Chalmers, de proteger Johnny Ross, irmão do nº 1 da máfia de Chicago. Ross era a peça chave que Chalmers teria chamado para testemunhar em uma investigação realizada no senado. Contudo, dois homens armados entram no quarto onde ele é abrigado e o ferem gravemente. Chalmers ameaça incriminar Bullit por negligência. No entanto,

atento aos indícios encontrados na cena do crime, este desconfia haver algo não explicado nessa história e dá início a uma investigação. Compõe-se, assim, o enredo que impulsionará a ação do filme. Doze locações formam a hipergeografia de cenários do filme. Estes são unidos por planos de deslocamento, em cortes de síntese.

A cena que destacamos para análise se refere ao momento em que Bullit, seguindo as pistas deixadas pelo sócia de Ross, percebe que está sendo perseguido. Ele despista os seguidores e inverte a situação: passa a persegui-los. Essa cena dura dez minutos. Para a realização das filmagens, que foram feitas em cinco dias, Peter Yates negociou com a prefeitura de São Francisco o fechamento de alguns trechos de ruas, em diferentes partes da cidade. A montagem da cena anteriormente descrita une, portanto, partes diferentes de São Francisco, filmadas em dias diferentes, em uma mesma ação. Compromissado com o realismo, o diretor utilizou um número expressivo de câmeras nessa cena de perseguição.

Se assistirmos à cena como espectadores leigos, despreocupados com a montagem e imersos no fluxo da narrativa, não percebemos que os atributos do cenário externo nem sempre dão continuidade uns aos outros. Mas, assistindo a cena plano a plano, e atentando para sua costura espacial, vemos que os planos foram colados uns aos outros de forma despreocupada em reconstituir a geografia de São Francisco. A montagem da cena preocupou-se exclusivamente com a perfeição da continuidade de movimento entre os cortes e com o fluxo emocional que sua audiência poderia acarretar. Assim, uma geografia nova foi constituída.

Podemos distinguir quatro tipos principais de pontos de vista que compõem a cena: planos fixos no cenário, que acompanham a movimentação dos veículos; planos subjetivos dentro dos carros, que apresentam a visão dos motoristas; planos produzidos a partir de dentro de um veículo em movimento; e planos de rosto dos motoristas. Os três primeiros apresentam, com clareza, fragmentos de um percurso, pois neles podemos ver a direção e o sentido do movimento dos automóveis. Já nos planos de rosto, não podemos distinguir o trajeto, a não ser por meio de índices, como a direção do olhar e a movimentação do volante com as mãos. Os planos de rosto são os mais ambíguos na construção do trajeto percorrido. Servem, portanto como planos de conexão (Figuras 1 e 2). Ou seja, permitem desviar a atenção do espectador e escamotear com facilidade a transferência de um cenário a outro.



Figura1 – Plano de conexão.



Figura 2 – Plano de conexão.

Contudo, duas outras estratégias de colagem entre cenários utilizadas nessa cena dispensam o apelo aos planos de conexão. A primeira consiste na passagem da visão subjetiva de perseguidor para perseguidos e vice-versa. Somos transferidos de um automóvel a outro, mantendo rigidamente a mesma direção entre ambos. A segunda estratégia consiste na passagem de uma tomada local à outra. Nesse caso espera-se o veículo observado sumir da vista, o que acontece quando dobra uma esquina ou desce uma ladeira (Figuras 3 e 4), e corta-se para outro plano do veículo entrando em quadro, respectivamente acabando de dobrar a esquina ou descendo uma ladeira. Os principais elementos de ligação foram, portanto, os *raccords* de olhar, direção e movimento.



Figura 3 – Veículo sobe ladeira e sai de quadro.



Figura 4 – Veículo continua movimento anterior.

Em um certo trecho, a observação atenta da montagem revela que certos movimentos se repetem entre diversos planos. Esse trecho é o mais famoso do filme, pois é a parte onde a perseguição explora melhor a topografia da cidade, com vistas a aumentar o nível de excitação dos espectadores. A cidade de São Francisco contém uma série de pequenos morros em sua parte nordeste, próxima a Chinatown, que são completamente urbanizados. O elemento de destaque nessa morfologia urbana é o traçado retilíneo de suas ruas e o formato de tabuleiro de xadrez de seus quarteirões. Esse modelo de urbanismo foi responsável pela criação de uma série de ladeiras que são niveladas com suas transversais a cada cruzamento, formando verdadeiras *cascatas*. Nessas ruas deve-se dirigir com muito cuidado, pois o traçado urbano faz os automóveis em alta velocidade saltarem. É esse efeito sinestésico que o filme busca explorar. Os carros em perseguição literalmente saem do chão, causando um enorme barulho na queda. Contudo, como essa é uma parte muito movimentada da cidade, o diretor conseguiu autorização para rodar a cena apenas uma vez. A solução foi encontrada no próprio momento da filmagem já se pensando na etapa da edição: foi utilizado o maior número de câmeras simultâneas de todo o filme. Cada câmera foi posicionada em pontos bem diferentes da mesma rua (onde os carros saltam). Na montagem, essas imagens foram alternadas com planos de conexão, com passagens entre câmeras subjetivas e aproveitando o trajeto que os veículos fizeram por diversas outras ruas.

Dessa forma, em quatro momentos diferentes assistimos aos carros saltando ladeira abaixo nessa rua como se se tratassem de lugares e momentos completamente distintos. Mas, prestando bastante atenção, percebemos que alguns elementos móveis do cenário, como um fusca verde (Figuras 5, 6 e 7) são recorrentes nessas imagens, e que seu posicionamento em relação aos veículos em perseguição se repete nos quatro momentos, revelando o método de manipulação. O efeito gerado foi a criação de uma nova geografia de São Francisco, apropriando os aspectos da topografia dessa cidade mais eficazes para produzir emoção a uma cena de perseguição. A sensação que se tem é que a cidade foi transformada em uma grande montanha russa, onde as cenas de perseguição se apresentam.



Figura 5 – Visão do matador.



Figura 6 – Visão de Bullit.



Figura 7 – Visão externa.

Uma vez que centramos nosso olhar no evento, a cenografia urbana de fundo deixa de chamar a atenção. Conforme já mencionamos, as formas simbólicas da paisagem urbana apresentadas nos filmes exercem a função de conectar o cenário fílmico com os cenários urbanos concretos. Para evitar chamar a atenção para o trabalho de montagem, *Bullit* não utiliza, nessa cena, imagens de marcos pontuais da paisagem de São Francisco. A ligação icônica do cenário desse filme com a metrópole americana se deve mais à topografia das ruas e ao traçado arquitetônico do casario, de onde se pode apreender uma localização geral, como um bairro ou uma região da cidade. A referência às formas simbólicas conhecidas da cidade chamaria a atenção para o trabalho de montagem, comprometendo a invisibilidade da edição. A ausência de marcos pontuais na paisagem urbana facilita, portanto, a reestruturação fílmica da morfologia da cidade, pois não cria associações constantes com a topografia de São Francisco.

A montagem de *Bullit* cria, portanto, uma nova cidade. A São Francisco do filme não é igual à sua referente, situada na Califórnia. *Bullit* extraiu dessa cidade alguns cenários, alguns fragmentos de paisagem, bem como imagens de trechos de sua topografia urbana. Depois, manipulou plasticamente esses elementos de acordo com seus próprios interesses e produziu um espaço eficaz para o entretenimento e a emoção. Os espectadores, ao assistirem essa cena de perseguição, têm a sensação de vivê-la em seu movimento, de saltarem ladeira abaixo, junto com Steve McQueen.

Considerações Finais

O cinema manipula o espaço de diversas maneiras. Compreendendo a capacidade de manipulação e de reconstrução espacial da montagem, percebemos que o espaço, nos filmes, é construído por uma trama de imagens que se tece no tempo. No presente trabalho abordamos a forma como o cinema manipula os fragmentos de cenário apresentados para compor espaços e movimentos.

A heterotopia visual do cinema, do mesmo modo que é capaz de montar um cenário onde transcorre uma ação, pode, também, conectar cenários diferentes. A montagem permite que nos transportemos pela hipergeografia fílmica, costurando cenários em uma mesma trama. Com o desenrolar do filme, são constituídas não só a arquitetura e a topografia, mas também uma cartografia mental das cenas. A montagem dos espaços se dá no transcurso do tempo.

O cinema de ficção é uma forma de arte e de entretenimento. Não podemos cobrar dos filmes qualquer tipo de semelhança com a realidade, seja social ou espacial. Não é porque um filme situa suas ações em uma cidade conhecida, existente e palpável que seu cenário terá de ser rigidamente igual ao da cidade referida. O cinema manipula a montagem dos cenários, da paisagem e da topografia urbanos de acordo com seus próprios interesses, e, dessa forma, cria novas arquiteturas, novos traçados urbanos, novos cenários, novas geografias. A montagem é apenas uma das estratégias dessa manipulação, mas talvez a mais importante. As cidades apresentadas nos filmes não podem ser vistas exceto como simulacros de cidades reais.

A Geografia deve, portanto, atentar para as potencialidades criativas da espacialidade dos filmes, compreendendo também seus métodos e estratégias de construção espacial.

Neste trabalho destaquei os aspectos locacionais, cenográficos e os indicadores de movimento gerados pelo trabalho de corte e colagem de planos nos filmes que utilizam a montagem invisível. Contudo, tanto as funções aqui destacadas podem ser utilizadas para analisar filmes que deformam o espaço dentro de seu próprio universo diegético, quanto uma série de outras funções menos diretas – ligadas a efeitos mais dramáticos e expressivos na composição da narrativa, também oriundos da montagem espacial – compõe outros importantes campos de estudos para trabalhos futuros.

Referências Bibliográficas

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2009a.

_____. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2009b.

BARBOSA, J; CORRÊA, A. A paisagem e o trágico em o Amuleto de Ogum. CORREA, R.; ROSENDAHL, Z. *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p.71-102.

BAZIN, A. *What is cinema? Volume 1*. Berkeley: University of California Press, 1967.

COSTA, M. H. Cinema e arquitetura: percepção e experiência do espaço. *In: Revista Cidades*, v.5, n.7 – Imagens da cidade. São Paulo: Expressão Popular, jan.-jun. 2008, p.63-78.

CRESWELL, T.; DIXON, D. Introduction: Engaging Film. *In: CRESSWELL, T.; DIXON, D. Engaging Film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002, p.1-10.

DELEUZE, G. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DOEL, M. A. Afterimages. *In: Environment and Planning D: Society and Space*. v.25. [s. l.]: [s. n.], 2007, p.890-910.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

KIRSCH, S. Spetacular Violence, Hypergeography, and the Question of Alienation in Pulp Fiction. *In: CRESSWELL, T.; DIXON, D. Engaging Film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2002, p.32-46.

LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MARTIN, M. O espaço. *In: MARTIN, M. A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.196-212.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Alvarenga, A. L.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PUDOVKIN, V. *Argumento e montagem no cinema*. São Paulo: Iris, [s. d.].

REISZ, K.; MILLAR, G. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1978.

Recebido em 01/07/2011

Aceito em 24/09/2011

Imagens da Cidade: um Exercício sobre Representações Sociais

City Images: an Exercise in Social Representation

Ana Lucia Lucas Martinsⁱ

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O artigo aborda o cinema percebido como um território dotado de características sociais, geográficas e culturais próprias cujos símbolos e imagens, em um cotejo com fontes sociológicas, literárias e imagéticas, permitem uma representação da metrópole de modo a considerar a ideia de “crise” da sociedade urbana. Na experiência de constituição da metrópole é examinada a singularidade da cidade brasileira em dois momentos: a cidade da tradição ibérica e “a cidade desenvolvimentista”.

Palavras-chave: cidade, imagens, representações, cinema.

Abstract: This article treats film as a territory with social, geographical and cultural characteristics whose symbols and images involving sociological, literary and imagery sources permits a representation of the metropolis which elucidates the “crisis” of urban society. The singularity of Brazilian cities in the experience of constituting the metropolis is considered in two moments: the city in Iberian tradition and in “city development”.

Keywords: city, image, representation, cinema.

A cidade

“Agora os objetos me percebem.” – Paul Klee
(apud PAUL VIRILIO, 1994 – *A máquina de visão*)

A cidade tradicionalmente pensada a partir de modelos e categorias que serviram para compreender a cidade industrial do século XIX apresenta uma nova complexidade social a partir da influência de rápidas transformações técnico-científicas.

A ideia de uma “crise” da sociedade urbana tem aparecido em diagnósticos de uma literatura como a que trata do processo de globalização. A década de 70 do século XX foi assinalada como um momento de intensificação da crise urbana contemporânea. A passagem do fordismo para uma acumulação flexível (HARVEY, 1994, p.177) estaria propiciando uma “compressão do tempo-espaço” com consequências desorientadoras e disruptivas não só sobre as práticas político-econômicas, mas também sobre a vida social e cultural.¹ Acena-se com um cenário de tempos de giro em aceleração e com

ⁱ Professora do Departamento de História e Economia, martins.allu@gmail.com.

transformações nos usos e significados dos espaços e do tempo, nas formas de pensar, sentir e agir nas metrópoles atuais. A experiência cotidiana dos indivíduos estaria golpeada por mudanças que alterariam formas de sociabilidade baseadas em valores ainda não impregnados na sua radicalidade pela ideia do volátil, do instantâneo, do fragmento.

Com o advento de uma organização social dominada pelos serviços e informação – da abundância das comunicações rápidas, da imagem saturando o cotidiano e alterando as percepções dos indivíduos –, novas demandas descritivas e analíticas se colocam diante de uma abordagem da cidade do nosso tempo, cujas formas espaciais e sociais apresentam mutações velozes.

Se as afirmações anteriores parecem orientar de forma genérica reflexões sobre a realidade social contemporânea, no caso do Brasil, em que também os impactos daquela dinâmica se fazem presente, é possível um diagnóstico dos “aportes analíticos” que contribuíam para a compreensão dos estudos sobre as metrópoles contemporâneas, em particular no que diz respeito aos vínculos entre “vida metropolitana e fragmentação”. As reflexões são sugeridas a partir de temáticas diversas.² A dificuldade de estabelecer conceitos capazes de operacionalizar uma compreensão da vida social contemporânea (SANTOS *apud* RIBEIRO, 1994, p.149), das mudanças sociais decorrentes de impactos de novas transformações tecnológicas e da própria relação indivíduo e sociedade é constatada não só por aqueles que lidam mais diretamente com a problemática do urbano no campo das ciências sociais, mas estende-se a esferas diversas do pensamento social.³

O objetivo a que me proponho é, abordando algumas narrativas sobre cidades, explorar um tipo de perspectiva que aciona linguagens distintas para examinar experiências urbanas em contextos temporais e espaciais diversos. Essa perspectiva não se apresenta propriamente como uma novidade na medida em que, de certo modo, pode ser referida a uma tradição de “vocação pluralista” já presente em um dado momento das ciências sociais no Brasil (PEIRANO, 1991). Lançando mão de uma multiplicidade de saberes que tentam vislumbrar uma compreensão da metrópole atual, vou procurar construir um ponto de vista para um enquadramento futuro de questões. Textos literários, imagéticos, científicos apresentam-se em narrativas que se conjugam para um entendimento da metrópole cuja materialidade se dá em fluxos simultâneos que confundem nossa percepção.

As Cidades Brasileiras: de um “Certo Oriente” ao Ocidente

Que representações da cidade brasileira podem ser apreendidas e como elas se singularizam nessa experiência particular? Gilberto Freire (1985) assinala um momento importante de nossa formação urbana, quando a rua adquire prestígio. A partir de princípios do século XIX a rua deixa de ser o “escoadouro das águas servidas dos sobrados para ganhar dignidade e importância social”. A iluminação pública lhe fornece o brilho outra parca vindo das janelas dos sobrados. As posturas municipais se afirmam no sentido de limitar a arrogância da casa-grande na forma de sobrados. As ruas deixam de ser simples “caminhos a serviço das casas poderosas”. Esse fenômeno de exteriorização se dá, portanto, em uma luta contra os espaços privados da família patriarcal. O trânsito, a dispersão se fazem apoiados na emergência desse novo espaço social. Nas ruas, nas praças, nas festas de igreja, no mercado, na escola, no carnaval, novas condições de

comunicação descortinam uma situação social distinta daquela dos espaços íntimos. Nesse cenário da rua são grupos sociais complexos e díspares que estão em contato. A cidade diversificada aos poucos se torna intensa, em um impulso cinético de corpos e veículos. O ritmo da “passagem” se impõe. Mas de que forma? Nem as imagens de “caos e inferno” da Paris de Benjamim (1985) nem a “usina”, retrato de Engels (1986) sobre Manchester com sua “massa de trabalhadores pobres e anônimos” se adéquam para definir a feição da cidade diante das transformações em curso. Tratando-se do Rio de Janeiro, quando lemos Memórias de um sargento de milícias, de M. A. de Almeida (s. d.), fica-nos a impressão de um ritmo particular. São os “remediados”, gente de vidinha miúda que vive do ócio ao negócio de todo tipo de mercadoria, que circulam pelo espaço urbano.

O ar da colônia e a feição de um “certo oriente”, características da cidade do século XVIII, também criam distinções em relação às cidades europeias. Ainda em G. Freire (Op. cit.) apreendemos a descrição de uma paisagem social cujo tom oriental evidenciava-se em um conjunto de usos, hábitos e costumes: a reclusão moura das mulheres, as sandálias, as fontes, a esteira, as cores das casas, dos palanquins, dos xales das mulheres, dos vestidos e das roupas. Os costumes ocidentais são impregnações mais ou menos recentes. A europeização tinge a paisagem social de preto e cinza. No contato com a “nova Europa”, os tons empalidecem. A sobrecasaca preta, as cartolas pretas, as botinas pretas: “cores civilizadas, urbanas, burguesas em oposição às rústicas, às orientais, às africanas, às plebeias”. A chegada do rei impôs esse ritmo às transformações. Com ele vieram estilos de vida e maravilhas do mundo moderno. O fascínio do urbano aporta na cidade. Novos costumes, novas tecnologias.

As descrições da cidade a partir do início do século XX vão estar próximas das experiências em curso nas cidades europeias. O automóvel, a luz elétrica, a fotografia, o cinematógrafo. A sofisticação das casas comerciais, em particular o comércio têxtil em que franceses e ingleses atuavam em um rico e luxuoso negócio, influenciava o gosto e os costumes dos habitantes da cidade. A metrópole passa pela sua mais importante renovação urbanística, sanitária e social. O “Rio civiliza-se”, era o *slogan* da época. Diante das transformações e demandas em que uma nova filosofia financeira reclamava modelações não só do espaço físico, mas de hábitos, a imagem da cidade insalubre e insegura, ocupada por gente pobre vivendo em meio à precariedade, deveria ser transmutada em uma imagem de “plena credibilidade”, a imagem do progresso. Sevckenko (1983) observa que a “Liga contra o Feio”, criada pelo cronista Luis Edmundo em 1908, e a “Liga da Defesa Estética”, por Coelho Neto em 1915, são reveladoras da identificação das elites urbanas com um mundo de vida chique e do otimismo com um cosmopolitismo aos moldes europeus (Op. cit., p.83).

João do Rio e Lima Barreto (1948) refletem de forma distinta a efervescência social e cultural da cidade. A realidade das ruas, da cidade oculta que vive à sombra dos desígnios do progresso, é retratada nas crônicas de João do Rio (MARTINS, s. d.). A cidade feia e miserável resiste aos códigos cultos da *Belle Époque*. Na sua ambiguidade, ora embevecido pelo progresso, ora consternado com o que vê – a destruição da velha cidade –, o cronista nos revela a linguagem das ruas, as atividades dos “miseráveis da arte”, pintores, músicos que viviam anônimos pelos becos, pelos bares e pelas praças. Menos ambíguo, Lima

Barreto, em uma circulação “chaplíniana” pela cidade, também transita por bares, ruelas, cabarés, cortiços, trens e favelas tentando obter um perfil de uma cidade “que se quer ignorada” (VELLOSO, 1988, p.38).

As fotografias de Augusto Malta revelam a perseguição do sonho parisiense das avenidas, dos jardins, dos bulevares. Registra também a cidade que desaparece; os quiosques, sobrados coloniais, mercados, favelas, os morros tradicionais. As fotografias, para além de sua realidade, sugerem também uma impressão. Em meio ao caos da cidade em construção, dos desmontes, uma languidez se desprende da luz intensa transmitida nas imagens. Como se elas antecipassem certo desconforto urbano, uma eterna repetição dos movimentos de uma cidade às voltas com suas artérias e seus espaços sempre insuficientes. De uma cidade onde habitante e automóvel parecem irremediavelmente incompatíveis. Porém, em poucos anos a cidade atinge o *status* de “uma das mais belas do mundo”.

Desconforto. Mal-estar. As cidades brasileiras, ao longo de sua constituição, têm recebido diferentes representações. “A praça venceu o engenho, mas aos poucos.” A afirmação de Gilberto Freire (Op. cit.) dá a ideia da singularidade que implicou as nossas experiências urbanas. Transição sem rupturas. Florestan Fernandes (1960), em um estudo clássico sobre a cidade de São Paulo, identifica fragmentos da estrutura rural ibérica que foram transplantados para um outro ambiente geográfico, impedindo uma definição, como ocorria com as cidades ocidentais europeias, dos limites culturais entre vila e campo. Representações de cidades ocidentais, que a identificavam ao mercado⁴ e, inspiradas em uma lógica iluminista, como lugar de uma utopia civilizadora trazida pelo tempo da indústria, não parecem se adequar às imagens criadas para as cidades brasileiras na sua origem. Nessas cidades a experiência social urbana só “tardiamente se libertou de influências que operavam no sentido de manter elementos ou concepções característicos do antigo estilo de vida rural” (Op. cit., p.195). Sérgio Buarque de Holanda (1993) fala da natureza ibérica de nossas cidades e da sociabilidade que aí se constituía. A desagregação do mundo rural projetava-se como sombra sobre um mundo urbano ainda sem definição. O desmantelamento da herança ibérica não correspondia a uma “nova mentalidade” capaz de impulsionar um novo tempo e substituir antigas formas sociais. A passagem ao domínio da cultura das cidades parecia ainda estar reiterando a imagem da cidade do “semeador”, cuja configuração obedeceu menos a um planejamento racional de domar um território adverso e, sim, resultou de certo fazer aleatório baseado em uma rotina que a vida impunha.

A ideia de um mal-estar, expressa no “tom de inércia” presente em representações da cidade brasileira, era debitada à influência das nossas tradições ibéricas, que originaram cidades fragmentárias e eternamente incompletas, se comparadas a um modelo ocidental clássico. Mal-estar por sua fragilidade diante das exigências de acompanhar o tempo da modernidade. Cidades que teriam que se constituir em uma brevidade de tempo. Lévi-Strauss (1991), com um olhar estrangeiro, em uma comparação entre cidades americanas e europeias, revela sua perplexidade diante das “urbes fetais” do Novo Mundo. Na simultaneidade da frescura do novo e da decrepitude do velho tem-se a noção dos precoces estragos causados pelo tempo. Sessenta anos passados dessa impressão de Lévi-Strauss, Milton Santos (1990) constrói imagem semelhante. Falando da mesma cidade, São Paulo é vista como o melhor exemplar de uma cidade incompleta do Terceiro Mundo: “tudo

que há de mais moderno pode aí ser encontrado, ao lado das carências mais gritantes”. Se como metrópole industrial São Paulo representa anseios de desenvolvimento produtivo, “um farol de otimismo brilhando para o futuro”, por um lado sua pobreza “nos recorda o fedor, a miséria e o desespero” das cidades do século XIX retratadas por Engels e Dickens (GOLDSMITH, 1994, p.26).

A Cidade Desenvolvimentista

O mito dos “bons tempos”, que se inaugura com a década de 1950, vai progressivamente deslocar o papel das tradições ibéricas na constituição da metrópole, dando lugar a uma outra imagem da cidade sustentada em um projeto de crescimento e de modernização econômica: “a cidade desenvolvimentista” (CARVALHO, 1994, p.53).

Levando-se em conta a consideração de Carvalho (1994) de que a cidade desenvolvimentista seria a porta de entrada da temática das metrópoles contemporâneas no Brasil, a representação dessa cidade, que se constitui a partir de meados do século XX, remete para um novo conjunto de signos, imagens e experiências da vida social. Experiências que serão lidas de forma distinta pela imaginação criadora de artistas, por cientistas e outros produtores de representações.

Euforia. No cenário mundial pós-guerra, um clima de otimismo baliza as questões que fazem parte de uma agenda de práticas sociais, políticas e econômicas. No Brasil, o fim da era Vargas, os processos de industrialização e urbanização acelerada criam um sentimento de que essas transformações, de natureza política e econômica, forneceriam a credencial para um ingresso automático em uma modernidade democrática (Op. cit., p.57). A vontade da passagem de uma “velha” sociedade para uma “nova” era processada por uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros. A imagem da cidade desenvolvimentista se constrói em uma projeção de novos modelos. Da tradicional ligação com o mundo lusitano e europeu, outros valores se constituem seguindo padrões americanos transmitidos principalmente pela propaganda publicitária de bens de consumo materiais e de estilos de vida, pelo consumo de bens simbólicos como o cinema e os livros (ORTIZ, 1992, p.71).

A imagem de uma “vida nova” foi uma forma da ideia desenvolvimentista. A esperança em uma vida nova se erigia como força indispensável ao dinamismo da vida social. O conforto, o bem-estar, os equipamentos domésticos, a indústria cultural. O consumo. A metrópole é a vitrine de um progresso técnico-científico e palco de produções culturais e intensas movimentações políticas. A arquitetura, as feiras industriais e exposições artísticas servem à divulgação de uma urbanidade a ser construída. Urbanidade fundada no valor do êxito da tecnologia. Nesse “tempo cultural acelerado”, uma infinidade de signos se multiplica visando o consumo imediato: revistas de histórias em quadrinhos, como o Pato Donald, as fotonovelas, as radionovelas e teleteatros. Nos programas de auditório das rádios, reis e rainhas disputavam o cetro da música popular brasileira. Programas que tinham grande audiência nas camadas populares. Segundo Velloso (1991), a população encontrava nesse plano simbólico canais de participação. Os ídolos ofereciam aos seus fãs o mito da mobilidade social e da felicidade. As chanchadas da Atlântida, o “misto de show e comédia”, também se aliava ao estado de espírito de “fé no futuro do Brasil”.

Sérgio Augusto (1989) dá uma mostra da chanchada como expressão de uma sociedade em trânsito para novos valores. “Nada de dramas atravessando o ritmo. Na passarela cinematográfica, só a alegria comandava o espetáculo.” Alegria de uma sociedade que, embalada por um compasso de sambas e marchinhas, rumava para ingressar na era do consumo. Segundo Afrânio Catani e José de Melo e Souza (1983), a chanchada exprimia com fidelidade o “clima da época”. A chanchada fazia a leitura, de forma satírica, de uma recente experiência urbana que configurava uma infinidade de problemas ligados à vida cotidiana, como, por exemplo, a carestia, o caos dos transportes na cidade, a falta d’água, o descalabro ecológico, amalgamados por “fantasias hollywoodianas” que misturavam signos de uma cultura estrangeira a elementos de uma cultura nacional, deixando, no dizer de Sérgio Augusto (1989), pouco espaço para que se realizasse uma crítica social e política mais profunda.

A imagem da cidade desenvolvimentista se construiria, assim, por oposição às representações do passado. No entanto, não tardou para que o desencanto com as ideias desenvolvimentistas poluíssem os projetos sonhados pela elite brasileira do período. A velha questão do “atraso *versus* modernidade” reaparecia em sua complexidade, esmaecendo a fachada eufórica que não conseguia disfarçar os problemas passados e as tensões de sempre. A narrativa do documentário *Os anos JK* (1980), de Silvio Tendler, mostra que em meio à ilusão de confiança, ao desejo de se internacionalizar e à vontade de se descobrir – foi a época da bossa nova, dos primeiros filmes do Cinema Novo, das bienais abstratas –, a modernidade alcançada não supera sua condição de disseminadora da injustiça social que se manifesta na voz e na ação insatisfeita, desesperada e por vezes resignada dos indivíduos.

Em *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1958), realizações cinematográficas da década de 1950, podemos apreender uma outra cidade, que se contrapõe às imagens de alegria e euforia do período. Comparado aos filmes das chanchadas, está em vigência nessas produções do Cinema Novo uma nova forma de narrar a experiência urbana. Uma mentalidade mais crítica permeada por ideais de transformação social levava às telas uma realidade melancólica. Em *Rio 40 graus*, de Néelson Pereira dos Santos, a câmera que sobrevoa a cidade nos introduz de imediato na cidade cenário. A Baía de Guanabara, as praias da Zona Sul, o Pão de Açúcar, o Corcovado, o Maracanã. Até mesmo as favelas nos sugerem as imagens de cartão postal. Porém as belas imagens da exuberância natural de uma cidade dos trópicos, solar, dão lugar à representação da sociedade local por meio de personagens que vivem os pequenos dramas diários da sobrevivência. É mediante cinco meninos, vendedores de amendoim, que agora percorremos a cidade.⁵ O morro, os pontos turísticos, as ruas da cidade adquirem um novo significado. São espaços em que as ações de segmentos sociais distintos vão revelando uma cidade de misérias, contradições e a permanente presença da violência nos gestos cotidianos.

Dois anos mais tarde, o mesmo diretor, em *Rio Zona Norte*, parece dar um tom mais pessimista a uma nova história. Distinto de *Rio 40 graus* – em que mesmo com as precárias condições de vida dos personagens a cidade ainda aparece como uma possibilidade, como um espaço em que, apesar das interdições sociais, ainda se consegue circular e nele ganhar a vida –, *Rio Zona Norte* não sugere mais a cidade ampla, de espaços por serem ocupados. A câmera agora está dentro da metrópole registrando o fluxo apressado

de carros e transeuntes. A Central do Brasil, a linha férrea e o subúrbio são universos recortados de imediato. Na linha férrea está um corpo caído, do pingente Espírito da Luz, homem ingênuo, que, diante de uma cidade injusta, tenta transformar o cotidiano sonhando em ouvir seu samba interpretado na voz de Ângela Maria. É a partir dessa queda nos trilhos da estrada de ferro que Néelson Pereira dos Santos “faz desfilar as lembranças de Espírito da Luz”, um sambista de morro “espoliado nas suas composições” por um inescrupuloso agente musical. A cidade que se constrói por meio da narração em retrospecto da vida de Espírito da Luz é uma cidade confinada, de deslocamentos previsíveis, de horizontes curtos e de tempo marcado, como sugere o relógio da Central do Brasil; uma cidade “negra, pobre, proletarizada”, uma cidade oposta àquela “branca e civilizada” que vinha sendo construída “desde o início e que o populismo e a ideologia desenvolvimentista corroboraram” (FABRIS, 1993, p.44).

A ideia de sonho desfeito criada por *Brasília* (1968), documentário de Joaquim Pedro de Andrade, serve como metáfora da trajetória dos ideais desenvolvimentistas. Brasília encarnava para a elite o tom que se queria dar ao país: “dinamismo, coragem, tenacidade, pioneirismo desbravador e audácia, fruto da vontade política associada ao espírito de aventura” (BOMENY, 1991. p.145). Símbolo daqueles tempos acelerados, que viria coroar uma ruptura com um “passado sonolento” e encarnar possibilidades de mudança social por meio de uma nova forma de organização urbana, a cidade de Brasília é, em *Brasília*, em um *travelling* delicado, porém contundente, desmistificada como o sonho de prosperidade e vida justa imaginado pelos planejadores e homens simples que a construíram.

Uma “era de certezas” e utopias modernas chega ao fim com o golpe militar de 1964. Ismail Xavier (1993), analisando algumas obras cinematográficas reproduzidas a partir do final da década de 1960, mostra como o cinema vai trabalhar em um diagnóstico da sociedade brasileira. A frustração com as expectativas de se construir uma experiência social próxima de uma “experiência-matriz mais plena”, como aquela formulada pelos modelos europeus ou americanos, coloca novamente a ideia de “incompletude”, da “falta”, formulada agora na imagem do subdesenvolvimento, como o lugar de onde será construída uma representação da experiência urbana.

Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro, talvez seja uma clara tradução, ou criação, de como aquela recente experiência insuflada pelo otimismo da crença no progresso “deu com os burros n’água”. A partir da vivência de Macunaíma se apreende uma imagem da metrópole como “um mundo de Deus”. Mundo fragmentado, heterogêneo, que dissolve as identidades para refazê-las a partir de uma outra lógica. Mundo de novos códigos, distintos do sertão, espaço inicial de Macunaíma. Mundo que reserva aos pobres que chegam nos “paus-de-arara” o desemprego, a mendicância, a prostituição, a vida dura da cidade. A relação de Macunaíma com a cidade se estabelece a partir de um choque com a “máquina”, “a rua”, a “burocracia”, os “arranha-céus”, a “multidão”. A incompreensão primeira de Macunaíma sobre esse novo ambiente – marcado por uma relação homem-máquina que nos dá uma imagem da “desumanização” do meio urbano – se desfaz quando “num sábado à noite ele saca bem claro uma luz: os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram os homens da cidade” (Op.cit., p.144). A partir desse esclarecimento Macunaíma se “sente livre” para experimentar o jogo das relações reificadas da cidade – é a cidade como lugar da experiência da alienação uma das imagens

apreendidas em *Macunaíma*. A liberdade de Macunaíma se traduz na forma “específica e positiva” que encontra de interação social. Macunaíma se integra na cidade a partir de um mundo marginal, e suas ações são orientadas pela “malícia do malandro”, do “espertalhão que tira partido de todas as oportunidades” e, desta forma, consegue “manejar as dificuldades e enfrentar o darwinismo social, o domínio do mais forte e o impulso explorador que domina todos os personagens”. Segundo Ismail Xavier (1993), Joaquim Pedro havia encontrado na “devoração, a metáfora capaz de dar conta das relações sociais e das relações homem/máquina”, ou melhor dizendo, Joaquim elege a “antropofagia como princípio de interação entre os personagens, regra básica da sociedade” e retorna, assim, à singularidade de uma experiência brasileira, pelo menos na que podia caracterizar aqueles anos que culminam na conjuntura de 1968. O desfecho do filme com a volta ao sertão e a morte de Macunaíma, em uma imagem verde-oliva e cor de sangue, pode ser lido na perspectiva de uma viagem sem retorno de uma urbanidade que fica a “meio caminho”. Mas a cidade de *Macunaíma* é também uma cidade paradigma da cultura urbana que então se formava.

O Brasil do “milagre” que é construído pós-1968 veicula novas imagens. A referência ao “Brasil Grande” funciona como princípio legitimador do arbítrio e de regras de exceção (PÉCAULT, 1990, p.257). As classes urbanas mergulhadas no silêncio, marginalizadas ou submetidas a novos modos de consumo presenciam e participam da construção de uma urbanidade que, ao mesmo tempo em que se liga ao mundo pela emergência de instâncias comunicativas, com a criação de sistemas de telecomunicações e difusão de bens culturais, também vê aprofundar os sistemas de desigualdades.

A cidade brasileira, com sua complexidade e suas mazelas sociais cada vez mais evidentes e intoleráveis, se tornou um campo em que múltiplas abordagens disputam o entendimento desse intenso processo de interação entre grupos e segmentos diferenciados que dão o tom da vida na metrópole contemporânea. Em tempos mais recentes, algumas metrópoles têm sido exemplares dessa complexidade. A imagem do Rio como de uma “cidade partida” (asfalto-morro, pobres-ricos, ordem-desordem, cidadãos-novos bárbaros) frequentou os noticiários de tevê e da imprensa escrita. A “autorrepresentação estetizante” de cidade maravilhosa dos cartões postais e veiculadas por discursos oficiais concorre com os espetáculos da violência urbana divulgados pelos meios de comunicação. A ideia de uma experiência urbana dada pela “percepção de um estado de guerra permanente” atualiza, em uma escala ampliada, retratos benjaminianos de cidades em que a violência e a barbárie se sofisticam diante de uma sociedade em transe com seus próprios fetiches, de uma sociedade “erotizada em meio à paisagem do consumo”.

Cinema como Novo “Território”

Diante da perspectiva de que a significação da metrópole atual não se limita a discursos que tinham como paradigma modelos e categorias da sociedade industrial, permanece a questão de como abordar o objeto cidade, visto as linhas segmentadas que vão conformando essa temática ao longo do tempo. De que cidade estamos, afinal, falando? Da cidade da fábrica, aquela cidade parte de um mecanismo, cidade que nos sugere uma “animação de máquina”, da cidade da política, lugar em que se vivencia a barbárie da

miséria, mas também se experimenta a possibilidade de igualdade e liberdade de que nos falava Marx e Engels, da cidade dos planejadores cujo fracasso é o fim do mito da cidade modernista ou da cidade fragmentada dos múltiplos signos, imagens e experiências da sociedade de informação, serviços e consumo? Como retirar a cidade de seu enquadramento tradicional, que supunha uma determinada base tecnológica que vem sendo superada nas últimas décadas, e colocá-la diante de novas lentes?

Sem pretender uma resposta e partindo de pistas sugeridas por Walter Benjamin de que a cidade do século XX tem nas imagens produzidas pelos aparelhos de uma visão uma forma, por excelência de representação, o esforço aqui realizado foi o de construir um percurso que pudesse projetar alguma luz para o tratamento da cidade contemporânea no Brasil pensando em uma relação particular, a que se estabelece entre cinema e cidade. Assim, diante daquela perspectiva, arriscamos nos colocar frente a outras narrativas e indagar o que podem nos dizer as imagens acerca da experiência da metrópole. Ou, sendo mais específica: de que modo a experiência da urbanidade foi lida pelo cinema e de que forma essa pergunta pode ser articulada com o problemas das relação indivíduo e sociedade? Tal como Idriss, o menino muçulmano de *La Goute D'Or* que deixa o deserto em busca da sua fotografia feita por uma turista francesa, podemos também nos perguntar que representação o cinema fez da vida, da sociedade e da cultura da metrópole. O cinema percebido como um "novo" território, dotado de características sociais, geográficas e culturais próprias, em que símbolos e imagens aí apreendidos podem nos permitir, em um cotejo com fontes sociológicas, literárias e imagéticas, uma representação da metrópole nessa aurora de século. Compartilhando das idéias de Schwarz (1983) de que se a partir da forma, da primazia da organização sobre os elementos de conteúdo, a linguagem artística se *distingue* das demais, ela também permite o *confronto* ou mesmo a *competição* entre as linguagens e afirma-se enquanto uma dimensão de conhecimento da realidade.

Referências Bibliográficas

- AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Nosso Livro, [s. d.].
- BARRETO, L. C. A. *Clara dos Anjos* 1.ed. [s. l]: Mérito, 1948.
- BENEVIDES, M. V. O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento. In: Gomes, A. C. (org.). *O Brasil de JK*. Gomes. Rio de Janeiro: Editora da FGV/CPDOC, 1991.
- BENJAMIM, W. *Paris, capital do século XX e a Paris do Segundo Império em Baudelaire*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Luiz Costa Lima (org.). *Teoria de cultura de massa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Martins, A. L. L.

BOMENY, H. *Utopias de cidade: as capitais do Modernismo*. In: Ângela de Castro Gomes (org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora da FGV/CPDOC, 1991.

CARVALHO, M. A. R. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1994.

CATANI, A. M.; MELO SOUZA, J. I. *A chanchada no cinema brasileiro*. Coleção Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ELIAS, N. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ENGELS, F. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1986.

FABRIS, M. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FERNANDES, F. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

FREIRE, G. *Sobrados e mucambos*. v.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

GOLDSMITH, W. São Paulo, cidade mundial: indústria, miséria e resistência. In: KOVARICK, L. (org.). *As lutas sociais e a cidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. 4.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HOGGART, R. *As utilizações da cultura*. 2 v. Porto: Editorial Presença, 1975.

HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. 25.ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1993.

KOVARICK, L. (org.). *As lutas sociais e a cidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

LEVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*. São Paulo: Perspectivas do Homem, 1991.

MARTINS, L. *João do Rio, uma antologia*. [s. l.]: Sábia; MEC, [s. d.].

MUNFORD, L. *A cidade na História*. São Paulo: Martins Fontes; UNB, 1992.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PÉCAULT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

PRADO JR., C. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1971.

RIBEIRO, A. C. T. *Metrópole e fragmentação: novos rumos na análise da modernização*. In: *Território, globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, M. *Metrópole corporativa fragmentada: o caso de São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1990.

SCHWARZ, R. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SEVCENKO, N. *A literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TOURNIER, M. *La Goutte D'Or*. Paris: Gallimard, 1985.

VALLADARES, L. *Le Petit Guide de la Recherche Urbaine au Brésil*. Mimeo. Iuperj, 1988.

VELHO, G. *Projeto e metamorfose*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

VELLOSO, M. P. *As tradições populares na Bella Época carioca*. Rio de Janeiro: MEC; Funarte, 1988.

_____. A dupla face de Jano: Romantismo e Populismo. In: GOMES, A. C. (org.). *O Brasil de JK*. [s. l.]: FGV/CPDOC, 1991.

XAVIER, I. *Alegorias do desenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WEBER, M. *Conceito e categorias da cidade. Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FILMES:

Tempos modernos (1936), Charles Chaplin.

Metrópolis (1926), Fritz Lang.

Os anos JK (1980), Silvio Tendler.

Brasília (1968), Joaquim Pedro de Andrade.

Rio 40 graus (1955), Néelson Pereira dos Santos.

Rio Zona Norte (1958), Néelson Pereira dos Santos.

Macunaíma (1969), Joaquim Pedro de Andrade.

Recebido em 30/06/2011

Aceito em 24/09/2011

¹ Usando como mediadores experiências temporais e espaciais da vida social, Harvey tem como objetivo esclarecer vínculos entre processos culturais contemporâneos (pós-modernismo) e a transição do fordismo para a flexibilidade (cf. HARVEY, 1994, p.187). A referência nos interessa na medida em que a discussão remete a transformações das percepções humanas e da experiência da vida social na metrópole.

² É o caso da retomada do tema da modernização na década de 1990 como guia para se pensar características contemporâneas da sociedade brasileira. Noções tradicionais do pensamento social que remetem para a relação indivíduo e sociedade no contexto nacional, como a de “marginalização”, “integração” e “exclusão”, são revalorizadas. Tomam-se como indicadores dos impasses algumas temáticas e sínteses analíticas que se voltam para fazer um diagnóstico da sociedade atual, como, por exemplo, a apreensão da sociedade a partir de uma “ênfase isolada” nos “fenômenos expressivos de violência urbana”, a qualificação do estado atual da sociedade pela “referência à moral e à ética” e pela adoção cada vez mais frequente das categorias “civilização e barbárie” para análise do estado da sociedade. Reconhece-se nesses casos uma apropriação muito restrita do instrumental analítico fornecido pela temática da modernização, como, por exemplo, os estudos sobre processos de inserção e de resistência cultural às normas sociais modernas. Por um lado, a abrangência analítica proposta na temática da modernização vem ao encontro de avanços obtidos na “compreensão multidimensional da sociedade, das múltiplas escalas de determinação e dos diferentes tempos que constroem concretamente a vida social”, e por outro, estabelece contrastes com a orientação dos estudos atuais marcados pelo “contexto social imediato, e por relações configuradas pela temporalidade do cotidiano pela espacialidade do lugar”. Relativiza-se, assim, a adesão da “noção de fragmentação” nos estudos contemporâneos de reconhecimento de processos sociais, fato que pode estar instituindo mecanismos culturais de implementação do fenômeno e informando percepções da realidade com ocultamento de referências concretas a processos históricos da sociedade brasileira. Essas reflexões encontram-se desenvolvidas no artigo de Ana Clara Torres Ribeiro, *Metrópole e fragmentação: novos rumos na análise da modernização* (p.143-53).

³ As discussões de Norberto Elias em *A sociedade do indivíduos* informam sobre um tipo de debate no campo do pensamento social em que se colocam em discussão as dificuldades de relacionar conceitos tradicionais a formas de experiências contemporâneas e põe em perspectiva uma “sociologia dos processos” como abordagem do problema das relações indivíduo e sociedade, como “meio de expressar a experiência dos membros das sociedades mais complexas e individualizadas hoje existentes”.

⁴ Sobre a definição clássica de cidades no sentido econômico, ver *Conceitos e categorias de cidade* (Cf. WEBER, 1976).

⁵ Mariarosario Fabris afirma que, embora a cidade ainda seja a grande protagonista, o “olhar neorrealista” de Nélson Pereira dos Santos dá “vez e voz a outros personagens: a gente do povo” (1994, p.82).

Representações Audiovisuais sobre Favelas do Rio de Janeiro

Audiovisual Representation of Favelas in Rio de Janeiro

Tiago de Almeida Moreiraⁱ
Universidade de Brasília
Brasília, Brasil

Resumo: O artigo faz uma revisão de representações audiovisuais sobre favelas cariocas na produção cultural contemporânea e também apresenta um inventário com 25 filmes recentes que envolvem representações sobre favelas. O estudo realizado mostra um campo de pesquisa aberto a investigações mais aprofundadas, e os filmes citados evidenciam distintos olhares sobre a questão. Entre o documental e o ficcional, entre as autorrepresentações e os olhares externos, as imagens das favelas no cinema e vídeo são cada vez mais presentes.

Palavras-chave: geografia cultural, geografias audiovisuais, representações espaciais, imagens das favelas.

Abstract: This paper reviews the representation of Rio de Janeiro's favelas in contemporary audiovisual production. Twenty five recent films involving representations of favelas are used to present a field of study in need of more profound research and the selected films are shown to adopt distinct points of view. Images of favelas have gained increasing importance in cinema and video media, whether in documentary or fictional modes and self representative or external points of view.

Keywords: cultural geography, audiovisual geographies, spatial representation, images of favelas.

Introdução

Este artigo apresenta uma análise de um conjunto de 25 filmes brasileiros recentes que constroem representações sobre favelas cariocas. O intuito geral do trabalho é o de fazer um breve inventário sobre o assunto, para servir de contribuição inicial a um tema que, pela relevância e complexidade dos distintos aspectos envolvidos, só poderia ser devidamente aprofundado em um formato mais abrangente de pesquisa, como uma dissertação ou, provavelmente, uma tese de doutoramento. Desse modo, objetiva-se aqui, parafraseando a banda carioca Ponto de Equilíbrio,¹ abrir uma “janela da favela”, para que outros interessados adentrem e descortinem esse complexo e fascinante universo.

ⁱ Mestrando do Programa de Pós Graduação em Geografia, tiagoalmeidamoreira@gmail.com

A principal referência teórico-metodológica utilizada é a “análise de discurso”, proposta por Michel Foucault (1970), que visa identificar e escrutinar discursos subjacentes a um discurso original, gerando um comentário que irá fundar um novo discurso. As técnicas de pesquisa empregadas foram as de pesquisa documental, sendo aqui neste caso os filmes citados tomados como objetos de estudo sobre o tema, e a análise de conteúdo – Marconi e Lakatos (2006). O trabalho está dividido em três seções, além da introdução: o item a seguir faz uma breve revisão dos trabalhos envolvendo representações fílmicas sobre favelas, em seguida são apresentados os filmes sobre o tema, e ao final são feitas considerações gerais.

Do Lado de Fora da Janela da Favela

A cidade do Rio de Janeiro desponta atualmente como sendo o maior polo de produção audiovisual do Brasil, em todos os segmentos desse setor – cinema, vídeo, televisão, publicidade e mídia audiovisual musical, como aponta Anversa (2008). A localização dessa efervescente produção na capital fluminense subverte os imperativos de ordem econômica e política, segundo os quais o maior polo produtor audiovisual do país tenderia a ser localizado em São Paulo e/ou em Brasília. Vale ressaltar que, persistindo essa concentração de instituições – maior parte das produtoras brasileiras, Ancine,² TV Globo, etc. – e de investimentos para o setor na cidade, o Rio tende a tornar-se uma “Hollywood brasileira”.

Os trabalhos sobre representações audiovisuais do espaço geográfico e suas diversas dimensões são relativamente novos no Brasil, e dentro dessa temática ainda são escassos os estudos que analisam representações sobre favelas de maneira mais específica. A revisão bibliográfica realizada sobre o tema permitiu constatar que essa temática começou a ser trabalhada no Brasil há duas décadas. Nos últimos sete anos o interesse dos cientistas sociais tem se intensificado sobre o assunto, e os trabalhos sobre o tema têm se multiplicado neste período recente.

O interesse dos cineastas pelas favelas cariocas não é algo novo, basta citar alguns filmes importantes da cinematografia nacional: *Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955), *Cinco vezes favela* de M. Farias, M. Borges, C. Diegues, J. P. de Andrade e L. Hirzsmann (1962), *Megalópolis* de Leon Hirzsmann (1973), *Rio Babilônia* de Neville de Almeida (1982), *Como nascem os anjos* de Murilo Salles (1996), etc. A despeito dos vários filmes citados, que cobrem toda a segunda metade do século passado, a produção audiovisual de representações sobre favelas era esporádica até o início da década passada. Desde então, cresceu visivelmente o interesse dos cineastas em retratar as favelas, fundando um subgênero que muitos autores chegam a denominar de *favela movies*. A seguir são apresentados sete trabalhos sobre representações imagéticas de favelas cariocas na recente produção audiovisual.

Freire-Medeiros e Name (2003) alertam que, ao se utilizar de uma abordagem melodramática e pitoresca sobre uma dada realidade em uma obra audiovisual, a dimensão histórica é deslocada de seus aspectos fundamentais. Essa problemática foi investigada pelos autores na análise de quatro filmes estrangeiros ambientados na cidade do Rio de Janeiro, sendo constatado que de maneira mais ou menos explícita a cidade tem sido

representada ou pelo seu lado hedônico e carnavalesco, ou pelo seu aspecto de violência endêmica nas favelas. Esse tipo de tratamento narrativo acaba por apresentar uma imagem distorcida da cidade e das favelas, propagando e reforçando clichês e falácias.

Representações sobre a cidade do Rio de Janeiro nos filmes de Hollywood são analisadas por Freire-Medeiros (2005), que a partir dos discursos escrutinados, informa que “os registros fílmicos de uma cidade, em sua polissemia, levam à difusão de um conjunto de valores que tanto podem corroborar as estruturas de dominação cultural, política e econômica como lhes fazer oposição”. Entender o papel dos filmes na formação do imaginário social sobre uma cidade, ou uma parcela desta, aqui neste caso as favelas, é o ponto de partida para se desconstruir muitos estereótipos indefinidamente repetidos nos filmes.

O papel do cinema na forma de o espectador significar e ressignificar seu espaço vivido é ressaltado por Oliveira Jr (2005), que ao analisar o filme *Cidade de Deus* de Fernando Meireles (2003), nos informa sobre o poder imagético do cinema e de seu papel mediativo:

O personagem maior do filme *Cidade de Deus* é um lugar homônimo, espaço geográfico e fílmico ao mesmo tempo, imbricados pelas lentes das câmeras e pelas memórias de cada um de nós. A ele nos entregamos como espectadores. (...) Ao final do filme, um outro lugar existe em nós.

Realidade e representação interagem dialeticamente, imagem e mensagem se complementam e dialogam com nossas percepções e concepções de mundo.

A favela, da forma como ela é retratada no filme *Cidade de Deus*, aparenta ser um foco endógeno de violência, como se ela fosse isolada do resto da cidade, autônoma e autofágica, na opinião de Bentes (2007). Em contraponto a essa perspectiva, a autora discute que o problema do tráfico de drogas nas favelas existe ligado a toda uma estrutura que se organiza fora dela, pela rede produtora e abastecedora, pela convivência e corrupção policiais e pelo papel do público consumidor. Bentes critica que, em lugar da *estética da fome*, própria da época do Cinema Novo, que denunciava as contradições socioespaciais, surge hoje em dia uma “cosmética da fome”, que espetaculariza as mazelas sociais nas favelas.

Rocha (2008) faz análise de conteúdo em linguagem televisiva e discute representações sobre as favelas cariocas em programas da Rede Globo de Televisão. Tendo analisado quatro programas – Linha direta,³ Globo repórter, Central da periferia e a série Cidade dos homens, a autora destaca que as representações sobre a favela podem variar entre os tons sensacionalistas, melodramáticos, humanísticos e educativos, respectivamente pela ordem. Contudo, os pontos nevrálgicos dos problemas socioespaciais das favelas dificilmente são aprofundados nessas obras. Opta-se quase sempre pelo entretenimento ao invés do enfrentamento das questões-chave e do estímulo ao debate público.

O filme *Tropa de Elite* de José Padilha (2007) é o ponto de partida para Andrade e Navarro (2008) discutirem a questão dos *espaços especiais* na cidade do Rio de Janeiro, locais de difícil acesso e de dinâmicas territoriais que subvertem a gestão oficial da cidade. Os autores ressaltam que o filme mobilizou uma grande discussão na opinião pública ao evidenciar certo clima de guerra velada vivido nas favelas cariocas, bem como a intrincada rede criminosa que articula o tráfico de drogas. Esse polêmico filme gerou uma sequência que aprofundou ainda mais essa discussão, e, coincidentemente ou não, pouco tempo

após o lançamento de *Tropa de Elite 2* de José Padilha (2010) houve a invasão do complexo de favelas do Morro do Alemão pelo BOPE e pelas Forças Amadas, no início de 2011 no Rio.

Sampaio (2011) afirma que, a despeito de toda a polêmica gerada em torno dos dois filmes da série *Tropa de Elite*, em função das acusações de exaltação da violência policial e do pretense endeusamento de seu protagonista, capitão Nascimento (Wagner Moura), os dois filmes tocaram na ferida da crise da segurança pública no Rio de Janeiro. Em ambas as obras é evidenciado que o tráfico e a violência não ocorrem de maneira autogeradora, como criticou Bentes (2007) em relação a *Cidade de Deus*, mas que esse processo envolve corrupção policial e política, mal aparelhamento e má remuneração da PM, interesses eleitoreiros, etc. O fato é que, de maneira evidente, os dois filmes estimularam o debate público de forma nunca vista antes no cinema nacional. Contudo, vale lembrar que nenhum filme pode dar conta da totalidade e complexidade sociais, serve apenas de exemplo representativo da realidade.

Abrindo a Janela da Favela

Os 25 filmes da compilação que se segue estão todos situados nesta última década, entre os anos de 2001 e 2011 (ver Anexo I). A lista é composta de doze documentários e treze obras de ficção. Do total, há dois filmes estrangeiros, cinco parcerias do Brasil com outros países, e os dezoito restantes são todos filmes exclusivamente nacionais. Entre os filmes de ficção, há uma animação, dois do gênero policial-ação, sete de drama e três mistos drama-policial. Dos 25 filmes, apenas três foram realizados por pessoas nascidas e criadas nas favelas: *Falcão – meninos do tráfico* de MV Bill e Celso Athayde (2006), *Favela on blast* de Leandro HBL e DJ Diplo (2009) e *5x favela – agora por nós mesmos* (Vários, 2010), sendo este último coordenado por Cacá Diegues.

A última informação do parágrafo anterior já evidencia uma questão importante: as favelas cariocas e seus moradores têm sido mais objeto de representação externa do que sujeitos de autorrepresentação no grande circuito das obras culturais audiovisuais. Isso pode estar relacionado aos custos e dificuldades de se produzir e veicular obras audiovisuais com produção e qualidade profissionais no Brasil. Mesmo com a grande fase criativa do cinema brasileiro atualmente e com iniciativas como o núcleo de formação e produção audiovisual Nós do Morro, formado por jovens oriundos dos elencos de *Cidade de Deus* e da série-filme *Cidade dos homens*, essas produções não têm tido espaço nos circuitos comerciais.

A apresentação e a discussão dos filmes aqui listados dar-se-ão em blocos temáticos, nos quais serão agrupados dois ou mais filmes que versem sobre um mesmo tema e ou assunto. Dentro de cada um desses blocos serão levantadas as similitudes e diferenças entre os filmes, bem como serão feitas considerações gerais sobre as formas de tratamento dadas a cada um dos temas e assuntos. A escolha dessa dinâmica visa otimizar o uso do relativamente curto espaço de análise e discussão que um artigo possibilita, bem como tornar mais fluída e concisa a leitura do texto. Essa escolha, contudo, implica que não serão feitos maiores aprofundamentos a respeito de cada tema, isso é missão para um trabalho posterior, com maior grau de aprofundamento.

O primeiro tema é o das origens históricas da formação das favelas cariocas, assunto retratado no filme *Quanto vale ou é por quilo?* de Sérgio Bianchi (2005). A obra faz um paralelo entre o final do período escravista e as favelas atuais, mostrando que desde aquela época, com a abolição da escravidão, as populações negras eram relegadas a residirem nas áreas periféricas das vilas. A ocupação dessas áreas periféricas e topograficamente menos favoráveis à habitação tem uma ligação direta com a formação posterior das favelas nos dias atuais. Vale ressaltar que os estudos demográficos atuais apontam que a maioria da população residente em favelas é formada por negros.

O recorte mais recente da formação das favelas cariocas é focado no belo e polêmico filme *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002). Neste, a formação da favela homônima é reconstituída desde o seu primórdio, com o surgimento de precários conjuntos habitacionais criados a partir da década de 1960. Nesse cenário, com a falta de infraestruturas básicas e de perspectivas de trabalho, começa a surgir a criminalidade entre a juventude, desembocando no tráfico de drogas nas décadas seguintes. Como já foi citado no tópico anterior, Bentes (2007) aponta que o filme trata de forma parcial das origens do tráfico, não o relacionando com suas causas externas. Contudo, vale ressaltar que as obras ficcionais têm o direito de uso da liberdade poética, não devendo necessariamente ser fidedignas em relação à realidade retratada.

Outros dois filmes tratam da questão do narcotráfico, e vão além, mostrando as raízes do crime organizado no Rio: *Quase dois irmãos* de Lúcia Murat (2005) e *400 contra 1 – uma história do crime organizado* de Caco Souza (2010). Ambos são situados principalmente nos anos 1970, durante o Regime Militar, quando presos políticos e presos ditos “comuns” passam a conviver na prisão da Ilha Grande, contexto no qual surge o embrião do que viria a ser, até os dias atuais, o maior grupo do crime organizado no Brasil, o Comando Vermelho. Os dois filmes servem como documento para se compreender o processo em questão, apresentando o contexto do surgimento do crime organizado e os atores envolvidos.

A situação atual das favelas cariocas, tendo como foco de análise o narcotráfico, a violência urbana e os conflitos entre a polícia e os traficantes, é retratada por dois filmes: *Notícias de uma guerra particular* de Kátia Lund (2001) e *Dancing with the devil* de Jon Blair (2009). As visões de uma brasileira e de um estrangeiro sobre um mesmo tema convergem tanto em método como nas conclusões sobre o assunto. Ambos os filmes retratam a velada guerra urbana carioca sob a ótica dos três grupos sociais envolvidos – policiais, traficantes e a população. A mensagem passada nos discursos dos três grupos em questão é a de que todos são ao mesmo tempo agentes e vítimas das próprias contradições em que vivem.

O policial é agente, pelo fato de haver corrupção em parte de seu quadro de funcionários, e vítima, devido à baixa valorização de sua profissão e à precariedade nas condições de trabalho. Os traficantes são agentes, por impingir ao resto da população seu poder coercitivo da violência, e vítimas, pela falta de oportunidades, além das mortes constantes de jovens durante os conflitos. Já a população é agente, por se omitir e, por vezes, participar dos ilícitos cometidos tanto pelos traficantes quanto pelos policiais corruptos, e vítima, por motivo evidente: encontra-se impotente diante do fogo cruzado. A grande semelhança no formato dos dois filmes citados pode levar-nos a afirmar que o segundo seja uma mesma forma de leitura de uma mesma realidade que o anterior, porém refeita oito anos depois.

A série *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2 – o inimigo agora é outro* de José Padilha, (2007 e 2010) traz o par dialético na representação da crise da segurança pública no Rio de Janeiro: o primeiro filme trata do cotidiano da Polícia Militar e do surgimento do Batalhão de Operações Especiais – BOPE, força bruta e incorruptível da PM do Rio, comandada pelo capitão Nascimento (Wagner Moura); já o segundo mostra a corrupção ampliada na Secretaria de Segurança Pública, no Governo Estadual, e o surgimento das milícias urbanas armadas, formadas por policiais corruptos exonerados da função.

À parte o fato de os dois filmes poderem ser encarados como entretenimento por grande parcela dos espectadores, por se tratarem de filmes de ação policial muito bem realizados, ambos conseguem, para além de divertir, fazer pensar. Como afirma Sampaio (2011), “Poucos filmes entram no seleto grupo das obras que transcendem o entretenimento e se tornam fenômenos culturais que reverberam na sociedade”. Basta lembrar o vazamento da cópia pirata do primeiro filme, antes do lançamento, e da polêmica que isso gerou sobre os direitos autorais. Além disso, os dois filmes “chamaram a atenção para o que existe por trás do caos da segurança pública no Brasil”.

A fase da passagem da infância para a adolescência e vida adulta em uma favela é o tema de *Falcão – meninos do tráfico* de MV Bill e Celso Athayde (2006), *Meninas* de Sandra Werneck, (2006) e *Contratempo* de Malu Mader e Mini Kerti (2009). O primeiro filme mostra a entrada precoce dos meninos no vício e no crime organizado, a busca de autoafirmação e ascensão dentro do grupo. Já o segundo trata da gravidez precoce na adolescência, a descoberta da sexualidade, a maternidade e paternidade ante as dificuldades do cotidiano. O terceiro mostra como um projeto de inclusão social por meio da música pode abrir possibilidades diversas para os jovens. Três documentários lúcidos e tocantes, *Falcão* de maneira contundente, *Meninas* de maneira comovente e *Contratempo* de maneira lúdica.

Sobre esse mesmo tema citado anteriormente há também *Cidade dos homens* de Paulo Morelli (2007), filme que fechou a sequência da série de teledramaturgia homônima da Rede Globo – de 2002 a 2005, com dezenove episódios e diversos diretores. Essa série foi composta, em sua maior parte, pelos jovens atores oriundos do grupo Nós do Morro, que estrearam em *Cidade de Deus*, no início de 2002. A série e o filme acompanham cinco anos da vida dos jovens Acerola e Laranjinha (Douglas Silva e Darlan Cunha) e seu crescimento vivendo na favela. Diversos assuntos são discutidos no conjunto da obra, que por si só dá um estudo à parte.

As conexões entre o morro e o asfalto são representadas em seis filmes: *Última parada 174* de Bruno Barreto (2008), que relata a vida e morte de Sandro Barbosa do Nascimento (Michel Gomes), o jovem que sequestrou o *Ônibus 174* de José Padilha (2002)⁴, suas idas e vindas entre a casa na favela e a vida nas ruas; *Cafuné* (Bruno Vianna, 2006) e *Era uma vez...* de Breno Silveira (2008) falam das barreiras socioculturais que envolvem a relação entre um jovem do morro e uma moça do asfalto; já *Show de bola* de Alexander Pickl (2008) representa a vida de um jovem talento do futebol, Tiago (Thiago Martins), que vê seu sonho de carreira ser frustrado por conta de um envolvimento involuntário com o crime; *No meu lugar* (Eduardo Valente, 2009) aborda a tensão de classes no Rio entrecruzando as vidas de uma família de classe média, um policial e um jovem morador de uma favela.

A possibilidade de construção de uma vida digna por meio da arte é o mote de quatro ótimos documentários que valorizam a cultura da favela e fortalecem a autoestima de seus moradores: *Fala tu* de Guilherme Coelho (2004) mostra a vida de Marcão, Toghum e Combatente, dois rapazes e uma moça que vivem a luta paralela e cotidiana entre profissões formais e o envolvimento artístico com o rap carioca; *Favela rising* de Matt Mochary e Jeff Zimbalist (2005), que retrata a história do movimento cultural Afro Reggae e de Anderson Sá, um dos seus membros, e um dos vocalistas da banda homônima; *Sou feia mais tô na moda* de Denise Garcia (2005) e *Favela on blast* de Leandro HBL e DJ Diplo (2009) mostram o funk carioca sob a ótica feminina e masculina, respectivamente.

O filme *5x favela – agora por nós mesmos* de Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Luciana Bezerra, Cadu Barcellos e Manaíra Carneiro, sob coordenação de Cacá Diegues (2010) faz uma releitura da proposta desenvolvida em um filme clássico do Cinema Novo: *Cinco vezes favela* de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, sob coordenação de Leon Hirszman (1962). A diferença é que no filme mais antigo os diretores eram cineastas de renome no Cinema Novo, e no filme mais recente os diretores são jovens oriundos das próprias favelas formados no grupo Nós do Morro, já citado anteriormente.

A visão de visitantes estrangeiros no Rio de Janeiro sobre as favelas se faz presente em três filmes: *Rio de Jano* de Anna Azevedo, Eduardo Lima e Renata Baldi (2004) mostra a visita do cartunista francês Jano ao Rio, resultando na elaboração de um álbum de desenhos com mesmo título do filme, uma ode ao jeito de ser carioca e à cultura dessa cidade; já *Rio* de Carlos Saldanha (2011) é uma animação que mostra a saga de uma ararinha azul, nascida em uma mata do Rio, capturada e criada nos EUA, que tempos depois volta à capital carioca por motivos alheios à sua vontade, onde acaba sendo capturada por uma quadrilha de traficantes de animais e levada a uma favela. O documentário *Complexo: universo paralelo* de Mario Patrocínio (2011) traz o olhar de um jovem cineasta português sobre o cotidiano no conjunto de favelas do Complexo do Alemão em um período que antecedeu a invasão desse local pela polícia e pelas forças armadas, com a desarticulação das lideranças do tráfico na região.

Além da Janela da Favela

O breve caminho percorrido até aqui, por meio deste estudo sobre representações audiovisuais das favelas cariocas, abre-nos uma janela que apresenta um mosaico diverso e complexo de imagens-mensagens sobre o cotidiano desses lugares. Trata-se de um campo ainda pouco explorado e, justamente por conta disto, aberto a muitas possibilidades de análise, tanto por parte da Geografia como de outras ciências sociais afins. Realidade e representação retroalimentam-se dialeticamente, em um cotidiano urbano cada vez mais imagético e influenciado pelos recursos e discursos das obras audiovisuais.

O conjunto de filmes citados e analisados nos apresenta três tipos diferentes de olhares sobre as favelas cariocas, a saber: o olhar de diretores brasileiros que não residem nessas favelas, que é o caso da maioria dos filmes apresentados; o olhar de diretores estrangeiros sobre o Rio de Janeiro e suas favelas, presente em três dos 25 filmes citados; além do olhar dos próprios moradores das favelas sobre seu próprio local de vivência,

presente também em três filmes. Consta-se, assim, que a favela tem sido muito mais objeto de representação por parte de sujeitos externos ao seu cotidiano do que objeto de autorrepresentação por parte de seus moradores.

Os olhares dos diretores brasileiros não residentes em favelas, geralmente cineastas-intelectuais, variam entre a abordagem crítica e coerente das contradições socioespaciais desses locais e a abordagem romancada e pouco contundente no aprofundamento das discussões. Já os olhares dos diretores estrangeiros variam entre o tom catastrófico, enfatizando a violência cotidiana das favelas, e o tom de encantamento com o modo de vida e a cultura própria das favelas. Por fim, os olhares dos diretores brasileiros residentes nas favelas variam entre a crítica e denúncia dos problemas cotidianos de seu local de vivência e a exaltação da cultura da favela.

As análises e discussões aqui apresentadas apenas introduzem um tema diverso e complexo que merece aprofundamentos futuros. Os olhares díspares a respeito das favelas cariocas podem influenciar o espectador de maneiras diversas a respeito da ideia que se faz das favelas, de seu cotidiano, das relações sociais entre seus moradores e destes com pessoas de fora da favela. É interessante conhecer esses diferentes olhares, analisar de forma crítica e, a partir disso, construir impressões sobre esses locais. Contudo, nunca é demais ressaltar que nenhum filme pode dar conta da totalidade e complexidade socioespacial de uma dada realidade. Essa realidade só é mais bem compreendida quando vivenciada de perto.

Que esta contribuição inicial ao assunto em destaque possa estimular e instigar outros colegas pesquisadores a aprofundarem estudos e análises sobre os filmes e temas aqui elencados. Que outros olhares e leituras possam identificar as possíveis falhas e lacunas do presente trabalho, a fim de que, por meio do diálogo, possa haver cada vez mais uma maior compreensão sobre as representações geográficas audiovisuais. Que essa almejada compreensão possa subsidiar o uso de obras audiovisuais no Ensino de Geografia e de áreas correlatas. Por fim, mas não menos importante, que o conhecimento produzido possa circular e ser acessado pelo maior número possível de interessados.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, R. G. N.; NAVARRO, A. Tropa de Elite: literatura, cinema e espaços especiais na cidade do Rio de Janeiro. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: USP, 2008.

ANVERSA, M. V. A. A importância do município do Rio de Janeiro na territorialidade da indústria audiovisual brasileira. *Perspectiva Geográfica*, n.4, 2008, p.77-97.

BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, v.8, n.15, 2007, p. 242-55.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 3.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREIRE-MEDEIROS, B.; NAME, L. Como ser estrangeiro no Rio: paisagens cariocas no cinema brasileiro e norte-americano contemporâneo. *Estudos Históricos*, n.31, 2003, p.201-19.

_____. O Rio de Janeiro de Hollywood em quatro takes. In: *Anais do II Seminário de Sociologia da Cultura e da Imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. *Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragem e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados*. São Paulo: Atlas, 2006.

OLIVEIRA JR, W. M. Algumas geografias que o cinema cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus. *Anais do X Encontro de Geógrafos da America Latina*. São Paulo: USP, 2005.

ROCHA, S. M. Análise de conteúdo articulada à análise de gênero televisivo: proposta metodológica para interpretação das representações nas narrativas midiáticas. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, n.2, 2008, p.121-34.

SAMPAIO, D. Elite do Cinema. *Monet*, n.98, 2011, p.44-50.

Site Consultado

ADORO CINEMA. Dados e imagens sobre o cinema brasileiro – fichas técnicas e imagens de divulgação dos filmes. Disponível em: <www.adorocinema.com>. Acesso em 13 de maio de 2011.

Recebido em 04/07/2011

Aceito em 24/09/2011

¹ Ponto de Equilíbrio: banda carioca de reggae que gravou a música “Abre a janela”, no CD *Janela da favela*. Rio de Janeiro: WM Records, 2007.

² Ancine: a Agência Nacional do Cinema (www.ancine.gov.br) é o órgão estatal responsável pelo incentivo e fomento à produção audiovisual no país, por meio da Lei do Audiovisual Nº 8685/93. Atualmente é sediada no Rio de Janeiro.

³ Linha direta: extinto programa policial da Rede Globo voltado ao jornalismo investigativo e ao serviço de denúncia anônima sobre criminosos foragidos da justiça. Muitas das histórias apresentadas ocorriam nas favelas, sobretudo as favelas cariocas.

⁴ *Ônibus 174*: lançado em 2002, este é o primeiro longa-metragem de José Padilha, o mesmo diretor de *Garapa* (2008) e da série *Tropa de Elite*. Atualmente ele trabalha em um filme sobre a tríplice fronteira Brasil-Argentina-Paraguai.

ANEXO I – DADOS DOS FILMES

Ano	Título	Diretores	Gênero
2001	Notícias de uma guerra particular	João Moreira Salles e Kátia Lund	Doc
2002	Cidade de Deus	Fernando Meirelles e Kátia Lund	Dra/Pol
2004	Fala tu	Guilherme Coelho	Doc
2004	Rio de Jano	A. Azevedo, E. Lima e R. Baldi	Doc
2005	Favela rising	Matt Mochary e Jeff Zimbalist	Doc
2005	Quanto vale ou é por quilo?	Sérgio Bianchi	Dra
2005	Quase dois irmãos	Lúcia Murat	Dra
2005	Sou feia mais tô na moda	Denise Garcia	Doc
2006	Cafuné	Bruno Vianna	Dra
2006	Falcão – meninos do tráfico	MV Bill e Celso Athayde	Doc
2006	Meninas	Sandra Werneck	Doc
2007	Cidade dos homens	Paulo Morelli	Dra
2007	Tropa de Elite	José Padilha	Pol
2008	Era uma vez ...	Breno Silveira	Dra
2008	Show de bola	Alexander Pickl	Dra/Pol
2008	Última parada 174	Bruno Barreto	Dra
2009	Contratempo	Malu Mader e Mini Kerti	Doc
2009	Dancing with the devil	Jon Blair	Doc
2009	Favela on blast	Leandro HBL e DJ Diplo	Doc
2009	No meu lugar	Eduardo Valente	Dra
2010	5x favela – agora por nós mesmos	Vários (ver referências)	Doc
2010	400 contra 1	Caco Souza	Dra/Pol
2010	Tropa de Elite 2	José Padilha	Pol
2011	Rio	Carlos Saldanha	Pol
2011	Complexo: universo paralelo	Mario Patrocínio	Doc

Lista dos filmes brasileiros e estrangeiros recentes que fazem representações sobre favelas cariocas.

Legenda: Doc = documentário, Dra = drama, Pol = policial.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de dados do site Adoro Cinema.

De Perto e de Longe: Pistas para uma Reflexão sobre Imagem e Geografia

Close up and From Afar: Clues for Reflecting on Image and Geography

Ana Maria Daouiⁱ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Renan Gomes Felipeⁱⁱ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O artigo discute o uso da imagem na Geografia, em particular da fotografia, relacionando-o ao papel dispensado à experiência visual na constituição da disciplina. Além da literatura sobre a importância da imagem na produção, na difusão e no ensino do conhecimento geográfico, dialogamos com autores que problematizam o uso e a realização da fotografia no contexto do trabalho de campo e da pesquisa nas ciências sociais. A discussão pelo viés do uso das imagens sugere uma tensão que permeia a Geografia, disciplina cujos procedimentos de pesquisa oscilam entre um controle da experiência sensível e a valorização de distintas experiências relacionadas ao espaço.

Palavras-chave: imagem, Geografia, fotografia, pesquisa, trabalho de campo.

Abstract: This article discusses the use of the image in Geography and in particular photography with regard to the role given to visual experience in the constitution of the discipline. In addition to the literature on the importance of image in the production, dissemination and teaching of geographical knowledge, a dialogue is established with authors who question the use of photography in the context of fieldwork and research in Social Sciences. The discussion from the perspective of the use of images suggests a tension that permeates Geography, whose research procedures vary from completely controlling sensory experience at one extreme to giving priority to distinct experiences related to space at the other extreme.

Keywords: image, Geography, photography, research, field work.

Introdução

A reflexão pretende assinalar aspectos relacionados à centralidade da visão na Geografia e ao estatuto da imagem na construção do conhecimento geográfico. Qual o valor heurístico da imagem na produção do conhecimento geográfico?

ⁱ Professora do Departamento de Geografia, anadaou@ufrj.br.

ⁱⁱ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Geografia, renangomes88@yahoo.com.br.

O exercício aqui proposto discute a visualidade da Geografia a partir de meados do século XIX, quando convergem a invenção da fotografia e a institucionalização da disciplina.¹ Seleccionamos indicações de autores contemporâneos preocupados com a questão da visualidade, da preeminência do olhar ou mais simplesmente com o uso da imagem na produção, divulgação e vulgarização do conhecimento, em particular no âmbito da Geografia. Partimos do debate organizado em torno do artigo de Julian Rose presente na revista *Antipode*² e, em relação às especificidades que assume a temática na Geografia francesa, nos voltamos para a reflexão desenvolvida por Didier Mendibil (2000 e 2007) em sua análise da obra de Vidal de La Blache e seus discípulos. Carla Lois (2009) enriquece a discussão ao tratar do lugar dos mapas e da cartografia – expressões centrais da visualidade para a disciplina – como constituintes de um imaginário geográfico amplamente compartilhado entre leigos e acadêmicos. Considera que neste “tempo de imagens”, os mapas contribuem para modelar nossa visão de mundo e operam em “nossa cultural visual” com notável espessura simbólica.

Em que pese o grande conjunto de instrumentos e objetos associados à visão utilizados por várias disciplinas é, na maioria dos casos, pouco sistemática ou inexistente a postura reflexiva sobre seu estatuto na produção do conhecimento. Nesse sentido, embora reconheçamos a necessidade de investimentos específicos que tratem do estatuto da imagem na produção geográfica, neste trabalho não nos debruçamos sobre a análise de material empírico particular.

Além da literatura interna à disciplina, estabelecemos o diálogo com a reflexão antropológica no que diz respeito à problematização do uso da imagem,³ associada ao trabalho de campo e ao uso da fotografia, pois essas práticas, relevantes nos dois contextos disciplinares, favorecem a discussão do uso da imagem e sua relação com a produção do conhecimento. Decorrem dessa aproximação a apresentação de encaminhamentos pertinentes para o trabalho com as fotografias, sejam as de acervos já existentes, sejam aquelas que venham a ser produzidas em situações de pesquisa ou mesmo do ensino da Geografia.

Imagens da Geografia no Campo Institucional

Desde sua institucionalização como disciplina acadêmica, no final do século XIX, o vasto uso que os geógrafos faziam da imagem foi enfatizado e atualizado. Não é difícil retomar o grande papel que a observação e o uso das imagens (desenhos, croquis, mapas) assumiram na história da Geografia. O interesse pela cartografia, a prática do trabalho de campo, o uso da fotografias tomadas a partir do solo e, mais recentemente, a utilização de fotografias aéreas e do geoprocessamento são ferramentas de pesquisa e de difusão do conhecimento que facilmente associamos e reconhecemos como familiares à prática do geógrafo. A literatura recente reitera a importância da visão na Geografia, e faz com que nossas atenções recaiam sobre o modo como a produção de imagens foi sendo articulada à prática dos levantamentos de campo – aqui entendido como uma expressão da valorização da experiência sensível. Qual o estatuto atribuído à imagem na elaboração de pesquisas e de estratégias de ensino?

No referido conjunto de artigos da revista *Antipode*, Rose (2003) lança uma importante indagação: em que medida, exatamente, a Geografia seria “visual”? A autora considera ser

a Geografia a “única dentre as ciências sociais que confiou e continua a confiar em certos tipos de visualidades e imagens visuais na construção de seus conhecimentos”, ao que relaciona, no entanto, uma notável falta de perspectiva crítica sobre o uso de imagens. Rose utiliza a noção de “visualidade” no sentido que lhe atribui Hal Foster, referindo-a ao modo como se constitui o olhar, como se pensa sobre o olhar e sobre os aspectos não privilegiados por um determinado tipo de olhar. A constituição de diferentes visualidades assume importância no sentido de que diferentes tipos de conhecimentos geográficos se estruturam por meio delas. Ryan (2003), por sua vez, aponta para a necessidade de os geógrafos “pensarem mais aprofundada e imaginativamente sobre os métodos que empregam tanto no ensino quanto na pesquisa”.

Ao trabalhar sobre uma tradição familiar à Geografia brasileira, Mendibil (2007) traça três períodos nos quais se desenvolveram diferentes usos da imagem na Geografia francesa,⁴ que podem ser remetidos às matrizes epistemológicas dominantes entre os geógrafos de cada um desses momentos. Por meio da análise que faz das imagens, o autor sugere que elas não atuam apenas como se fossem um reflexo das preferências disciplinares que marcam cada domínio do conhecimento, porém representam, em si, um dos meios mediante os quais as especificidades da Geografia foram engendradas e difundidas.

As abordagens anteriores estimulam o questionamento que procuraremos seguir neste breve texto quanto ao estatuto que assume a preeminência da visão e da imagem na Geografia, bem como suas variações advindas dos objetivos e dos enfoques disciplinares ao longo o tempo. O que se discute é menos a qualidade interna das imagens e seu conteúdo temático e mais o próprio olhar e os modos como os geógrafos organizam e elaboram sua experiência, tanto em suas pesquisas quanto na atividade de ensino. Mas é certo que temáticas consideradas expressivas em certos contextos podem ser abandonadas ao esquecimento em face de mudanças na estrutura da sociedade e nos valores que orientam o julgamento dos especialistas, no caso aqueles ligados à produção do conhecimento geográfico.⁵

Realismo Fotográfico

Um dos aspectos mais ressaltados na literatura dedicada à imagem e seu papel na produção e difusão do conhecimento diz respeito ao seu uso como registro objetivo. A concepção da fotografia como uma cópia visual da realidade esteve presente desde o seu surgimento, no século XIX.

A fotografia promoveria a automatização na produção de representações visuais, pois dispensava as habilidades manuais requeridas pelo desenho manual. Assim, multiplicaram-se os fotógrafos profissionais, e a crença na objetividade reprodutivista da fotografia causou resistência em sua aceitação como modo de expressão artística, porém a tornou indispensável como método de registro e de controle de informações. Esse modo de pensar foi incorporado por diversos “profissionais da informação”, como espíões, meteorologistas, médicos-legistas e arqueólogos (SONTAG, 2010). A naturalização da imagem fotográfica como uma “escrita da luz” minimizou, desde então, a reflexão sobre os “procedimentos e métodos de interrogação da natureza” que alteraram significativamente os modos de construção do conhecimento. A “fotografia” foi acatada como se

falasse em nome de uma natureza que nos era exterior, não sendo, desde então, problematizadas as condições de realização das imagens (SICARD, 2010). Enquanto o modelo de cientificidade partia das ciências naturais, o enfoque privilegiava a “observação, classificação e registro” de informações. Edwards (1996) afirma que a fotografia passa a ser utilizada na Antropologia como “integrante da coleta de dados brutos, um mecanismo que revela a verdade”, e duas repercussões emergem da objetividade associada à fotografia nas ciências sociais. Tanto será utilizada para legitimar os procedimentos etnográficos, “um recurso para comprovar a veracidade do relato das experiências e dados obtidos em campo” (EDWARDS, 1996),⁶ quanto será tida como dispositivo de controle na coleta de dados, do qual são exemplares as fotografias de tipos humanos produzidas para estudos antropométricos. Nesses levantamentos os indivíduos são isolados de seu ambiente e das relações que ajudam a constituir-los enquanto membros de um grupo, de modo que nenhum elemento interferisse no processo de análise (ANDRADE, 2002).

Registro e inventário constituem-se em paradigmas da produção científica de então. Na Geografia e na Etnografia, as práticas de pesquisa e de vulgarização do saber encontravam igualmente apoio na utilização de imagens fotográficas, como o expressam o levantamento de paisagens ou as coleções de fotos de tipos sociais resultantes dos investimentos de geógrafos e etnógrafos.

Didier Mendibil estabelece para a Geografia francesa um primeiro período, que se estende de 1890 a 1945, durante o qual o percurso pessoal do pesquisador em campo ou a excursão coletiva configuraram-se como uma postura central de pesquisa. Nos termos de Marie Claire Robic, “microtécnicas do olhar e do deslocamento” prescreviam tanto uma aprendizagem do ver quanto do saber olhar (ROBIC, apud MENDIBIL, 2007). Esses procedimentos estiveram subjacentes ao *Tableau de Géographie de la France*, de Paul Vidal de La Blache. Para Vidal e seus discípulos, a fotografia era “o melhor, o mais prático e o mais objetivo dos substitutos do campo e ainda um meio cômodo e sugestivo de difusão e de vulgarização do conhecimento” (MENDIBIL, 2007). Desenvolve-se então o que Mendibil define como “realismo fotográfico”, baseado na convicção da verossimilhança entre a imagem fotográfica e a observação direta em campo.

A postura “realista” relaciona-se à afirmação de cientificidade na Geografia, que não trabalharia a partir de abstrações, mas sim de dados “concretos”, observáveis, para o registro dos quais a fotografia foi conclamada a dar sua contribuição. Jean Brunhes, incumbido de constituir um inventário fotográfico do mundo, afirma que “a geografia humana repousa sobre certa educação do olhar e disciplina da observação. Sua matéria-prima é oferecida mais pela fotografia do que pelos arquivos” (apud MENDIBIL, 2007). É o que se vê no vasto suplemento fotográfico que acompanha a *Geografia humana* (BRUNHES, 1962), onde o agrupamento das fotos, acompanhadas de detalhadas legendas, expressa a diversidade dos modos de vida das sociedades com as quais entrou em contato. O leitor observa fotografias de paisagens esvaziadas da presença humana, como aquelas que registram “modos de vida”, concretizados nos tipos de construção ou na variação do habitat rural, telhados, técnicas de irrigação e de distribuição do habitat urbano.

No Brasil, a proximidade com os cânones da Geografia francesa e do realismo fotográfico evidencia-se já a partir do final dos anos 1930, no contexto da implantação do

Instituto Brasileiro de Geografia (IBGE) e dos cursos superiores de Geografia junto à então Universidade do Brasil. Um de seus professores, na *Contribuição ao Estudo da Geografia* (STERNBERG, 1946), com prefácio do geógrafo francês Demangeon, apresenta os métodos práticos para a realização do trabalho de campo, assim como o laboratório de Geografia e o equipamento didático.

A fotografia ganhava destaque como parte constitutiva das excursões, do trabalho de campo individual e da formação docente⁷ e foi considerada como “o tipo mais eficiente de ilustração geográfica”, cuja “nitidez dos pormenores” não se destinava apenas a ilustrar relatórios e publicações. Eram verdadeiros lembretes a serem utilizadas pelo geógrafo para “rever as relações existentes no terreno e, assim, melhor interpretar os dados colhidos” (STERNBERG, 1946).

As prescrições técnicas sobre o uso das fotografias nas pesquisas de campo reafirmam no contexto da institucionalização da disciplina no Brasil, além das afiliações intelectuais, o esforço em criar um *corpus* preciso de procedimentos que viesse a conferir precisão e cientificidade às imagens produzidas pelos geógrafos. Esperava-se a máxima objetividade e clareza na obtenção dos dados, na elaboração de registros nas cadernetas de campo e na “obtenção da melhor perspectiva”, afirmava Sternberg. Instituições como o IBGE⁸ se empenharam na constituição de vasto acervo iconográfico de fotografias de “paisagens” e tipos humanos do Brasil.

Apesar do investimento material e simbólico dado à fotografia, a profusão de imagens produzidas no contexto das excursões e pesquisas de geógrafos não resultou em uma reflexão sobre seu estatuto na construção do conhecimento. A observação reforça, no contexto brasileiro, o que tem sido assinalado pela literatura internacional quanto à necessidade de investimentos sistemáticos sobre o tema.

Fotografia e Experiência

Mudanças socioeconômicas vividas no pós-guerra, como o avanço da urbanização e da globalização, foram acompanhadas na geografia de um declínio do papel da experiência direta por meio do trabalho de campo e do uso da fotografia como ferramenta de pesquisa.⁹ Os avanços tecnológicos na produção de imagens, o uso e a difusão de fotografias aéreas, de técnicas de cartografia temática e o uso das imagens de satélite relacionam-se a esse processo, em que o positivismo na Geografia tornou-a mais aberta ao uso de métodos quantitativos e deslocou a experiência direta da posição central que ocupara nas pesquisas em momentos anteriores. Como então falar sobre o uso da fotografia e quando tanto ela quanto a prática do trabalho de campo a ela associada caíram em relativo desuso?

Ao discorrer sobre o processo histórico de formação das ciências sociais, Duarte (2004) aponta um jogo de tensões entre correntes de pensamento que pode lançar luz ao que pretendemos discutir. De um lado, o avanço do cientificismo associa a ideia de produção do conhecimento ao controle de experiências, sobre as quais o cientista procura ter pleno domínio no intuito de garantir a objetividade. Assim, na base da constituição da ciência moderna estaria a elaboração de um saber sistemático – ou seja, que acredita na possibilidade de “afirmar proposições a partir de certo grau de precisão e dentro dos

limites de uma linguagem lógica”, e normativo – referente à produção do conhecimento baseada em determinadas regras de conduta (GOMES, 1996). Em um polo oposto tem-se a “recusa de uma objetividade externa absoluta do processo de conhecimento ou da prática científica, em nome de uma consideração constante dos processos subjetivos em jogo na relação com o mundo exterior” (DUARTE, 2004). A ênfase na experiência, base da epistemologia romântica, conduz, segundo Duarte, ao método da “compreensão”, que se refere ao entranhamento de todos os atos na dimensão vivencial, subjetiva.

A Geografia está permeada de iniciativas relacionadas exatamente à tensão entre esses dois eixos. Como já indicado, a fotografia se apresentou como uma notável possibilidade de objetivação para diferentes disciplinas, e é significativo que seu uso tenha estado mais presente na formação e nas práticas dos geógrafos nos momentos em que o trabalho de campo era valorizado. Coexistiu, assim, a adoção de um método de pesquisa que repousa sobre a valorização da experiência sensível (o trabalho de campo) e uma prática de controle e suposta objetivação de tal experiência (a fotografia). A valorização da experiência, nesse sentido, não redundou em uma abordagem baseada na concepção romântica de experiência: “sentimental ou afetiva, íntima, pessoa, passional-subjetiva” (ibidem). Muito pelo contrário, levantamos a hipótese de ter ocorrido em relação à experiência subjacente à prática do trabalho de campo um progressivo afastamento do sensível. O contato direto com as paisagens era valorizado, embora essa experiência fosse, pelas práticas de pesquisa de campo e representação do espaço geográfico (dentre as quais se encontrava a fotografia), restringida ao que se podia ver. Essa visualidade era, por sua vez, dirigida à morfologia – ou seja, aos aspectos materiais relacionados a fenômenos naturais ou ao modo de vida das sociedades.

Nessa direção está embutida a desvalorização da riqueza da experiência que o trabalho de campo encerra, aspecto que se acentuou nas sucessivas incorporações de novos dispositivos técnicos pela Geografia e pela cartografia. É contra essa perda que parece se mover um geógrafo de notada influência romântica em seus escritos da década de 1950. Sauer critica certo empobrecimento do que denomina a “arte da geografia” e conclama uma abordagem aberta à incorporação da “dimensão sensível nas pesquisas em geografia” além de tudo o que pode ser “transmitido pela instrução e pode ser dominado mediante técnicas” (SAUER, 2000:1956). No mesmo texto, sugere a revisão quanto ao estatuto da experiência de campo e sua incorporação na reflexão do geógrafo:

Podemos ter mais talentos artísticos ocultos do que supomos, mas não os encorajamos, e ele é suprimido. Em muitos casos é uma carta escrita no campo que estimula e ilumina nossa pesquisa, mas nenhum vestígio dela pode ser encontrado no relatório final. (ibidem)

Além de questões ligadas a mudanças de cunho epistemológico na Geografia, cuja discussão foge ao escopo deste trabalho, devemos levar em conta o grande avanço ocorrido na produção de imagens e no registro de fenômenos por meio delas. O interesse pelo uso da fotografia como registro objetivo e distanciado dos processos veio a ser reforçado, na Geografia, pela incorporação de outras tecnologias promissoras frente a tais preocupações.

A fotografia, usada como registro objetivo, foi muitas vezes considerada como imprecisa e parcial frente às novas tecnologias que surgiram, uma vez que sempre é limitada

pelos aspectos subjetivos das escolhas do fotógrafo-pesquisador, assim como pela limitação imposta pela linha do horizonte. O maravilhamento de Emmanuel de Martonne ao tratar da introdução das fotografias aéreas em estudos geográficos é emblemático do início da substituição da fotografia tirada a partir do solo. Ela continua tendo seu valor,¹⁰ mas é a fotografia aérea que “revela os detalhes inesperados, dos quais alguns pareciam dificilmente explicados até o presente” (MARTONNE, 1924).¹¹ As fotografias aéreas verticais e depois as imagens de satélite permitiram adaptar as imagens à escala de visualização adequada a fenômenos geográficos de maior abrangência espacial. O geoprocessamento favoreceu o aprimoramento da cartografia com a integração dos dados quantitativos à produção de imagens.

Tais foram os caminhos abertos pelos sistemas de informação geográfica: “visualizar, descrever, classificar, cruzar, explicar, tratar grandes quantidades de dados georreferenciados e atualizados”, processo denominado por Mendibil de “desmaterialização informatizada”. O avanço nas tecnologias de coleta e tratamento de informações geográficas restringiu a experiência direta e o uso do registro fotográfico. Por sua vez, a incorporação das novas tecnologias de produção de imagens, a despeito da profusão de usos que disponibilizam, é caudatária do uso realista das imagens na Geografia.

Consideramos que o declínio do uso da fotografia convencional e o deslocamento da posição central que ocupava a prática do trabalho de campo, tal como ocorreu na Geografia brasileira, são significativos da supressão do papel outorgado à experiência da observação direta na geografia humana. O controle da experiência de campo – por meio de uma pedagogia do olhar e do ver internalizada e naturalizada de longa data e estruturadora das visões de mundo que a disciplina propõe – expressa um movimento mais geral das sociedades ocidentais, marcado pela tendência à objetividade e à racionalização dos “domínios essenciais à vida humana – da religião, da ciência, da política, do direito, da economia, da arte” (VIANNA Jr., 2009). O processo que Weber denominou de “desencantamento do mundo” encontra campo fértil nas novas tecnologias que se desenvolvem durante o século XX.

Orientações teóricas relacionadas ao que se convencionou chamar de “Pós-Modernismo” podem trazer novas possibilidades do uso da fotografia, ao que se alinha uma retomada do trabalho de campo. Como forma de estimular a reflexão sobre esses usos, apresentaremos a seguir alguns exemplos de pesquisas que questionam o realismo fotográfico e põem em prática novos caminhos para o uso de imagens fotográficas nas pesquisas e na reflexão sobre os fenômenos espaciais.

O Transcender da Informação e o Apelo à Sensibilidade

Ao questionar o uso objetivo da fotografia, as discussões desenvolvidas na antropologia aproximam o registro fotográfico da experiência subjetiva, tornando-a um veículo da retomada de uma “pulsão romântica” nas ciências sociais. Ocorre uma desnaturalização da fotografia abandonada como “um espelho fiel do real”, agora valorizada justamente naquilo que o ato de fotografar rompe com os constrangimentos que pretendiam a objetividade.

Para Bittencourt (1998), “a imagem fotográfica produz uma síntese peculiar entre o evento representado e as interpretações construídas sobre ele, estando essa correspondência sujeita às convenções de representação culturalmente construídas”. Essa síntese entre o fato fotografado e o olhar/percepção do fotógrafo indica os modos como se constitui em cada momento uma “cultura fotográfica” (TURAZZI, 1998) referente aos modos como incorporamos a fotografia e a utilizamos como modo de expressão ao mesmo tempo em que, por meio das câmeras, configuramos nossa própria maneira de olhar.

Toda fotografia pressupõe uma circunscrição cultural que define o que é fotografável (EDWARDS, 1996), e se por um lado isso questiona o realismo, por outro induz à valorização da interpretação do processo fotográfico de maneira mais ampla: o que entra em jogo, além dos documentos que a fotografia produz, são as relações, preferências e tensões por detrás de cada clique. Para Scherer (1995), “estudando-se a obra do produtor de imagens é possível avaliar as intenções de um fotógrafo em particular no contexto das convenções fotográficas de cada período”. Um dos ganhos que pode advir dessa postura que foca em todo o processo fotográfico, contextualizando-o, reside na possibilidade de reflexão metodológica que ela representa para a atividade de pesquisa. Ao interpretarmos uma foto não só por aquilo que ela mostra, mas também como fruto daquilo que um fotógrafo (com suas preferências disciplinares e pessoais) nos deu a ver, temos a chance de analisar tanto a natureza do ato de olhar quanto a natureza das práticas de pesquisa.

Que relação o fotógrafo-pesquisador nutriu com os fotografados? Que tensões permearam essa relação? Há um acordo sobre aquilo que é julgado digno de ser fotografado ou é o fotógrafo que se outorga o direito de defini-lo? Questionamentos dessa ordem alteram a postura de pesquisadores frente às fotografias e aos seus usos na atividade de pesquisa.¹²

No presente, vive-se na Geografia uma retomada de princípios críticos ao racionalismo por meio do Pós-Modernismo, o que torna fundamental repensar os métodos utilizados pelos geógrafos em suas pesquisas, inclusive aquelas que caíram em relativo esquecimento.

A problematização do uso da fotografia e das imagens na Geografia não exclui a continuidade de sua utilização como registro ou coleta de dados, mas é necessário, entretanto, explicitar como esse uso é construído, uma vez que a fotografia é um artefato social cujas condições de elaboração devem ser tratadas como parte constituinte do que é retratado.

Caberia ainda questionar as bases em que se assentavam a objetividade da imagem e o silenciamento em torno dos fotografados, explicitado nas séries fotográficas de paisagens próprias dos levantamentos de geografia humana, nos quais não era explicitada a relação que o pesquisador mantivera com as realidades retratadas.

A reflexão pode render frutos para a Geografia. Veja-se o caso do projeto dos Observatórios Fotográficos da Paisagem, implementados pelo Ministério do Meio Ambiente da França em 1991. Naquele momento o projeto representou um esforço institucional voltado para a discussão de mudanças que ocorriam em todo o país (GALANO, 2000) e se traduziam em uma “crise da paisagem”.¹³ Os técnicos encarregados do monitoramento paisagístico foram gradativamente se envolvendo na tentativa de incluir

nos estudos uma dimensão sensível, que valorizasse tanto a percepção dos próprios pesquisadores quanto das populações envolvidas.¹⁴

As fotografias tiradas por fotógrafos artistas selecionavam pontos de vista e itinerários a serem “refotografados”, o que serviria como ferramenta de monitoramento das mudanças na paisagem. Ao privilegiar a participação de organizações ligadas à temática da paisagem e do meio ambiente, o projeto passou a “incorporar nas seleções dos itinerários e dos pontos de vistas os anseios e valores das populações que interagem diretamente com a paisagem”, no caminho do que Jackson chamou de “paisagens vernaculares” (FELIPE, 2010), em contraponto àquelas associadas às perspectivas hegemônicas.

A experiência dos observatórios traz considerações metodológicas fertilizadoras para os estudos que se pautam no conceito de paisagem, caros ao trabalho de especialistas como os geógrafos, e apontam para uma revisão quanto ao realismo fotográfico. Naquele contexto, as características dos aparelhos fotográficos e a existência de obstáculos que limitavam a abrangência do registro de certos fenômenos foram motivos evocados para desqualificar o uso da fotografia frente a outros recursos de registro de informação e produção de imagens.

Os técnicos envolvidos com o observatório vislumbraram potencialidades diante das supostas limitações da fotografia, e por meio delas teriam acesso a um modo de registro mais próximo da percepção e da experiência direta que as pessoas têm diante das paisagens. Como explicitado pelo documento que apresenta as características e o funcionamento dos observatórios, as imagens de satélite, ainda que oferecessem informações cartográficas e estatísticas abrangentes, permaneciam “como um inventário da ocupação do solo”. Para eles, o problema somente seria superado com o uso de fotografia convencional, a única capaz de “revelar as paisagens tal como percebida pelas populações”, característica que ganha enorme legitimidade no trabalho então desenvolvido.

O projeto dos observatórios questionou a autoria da produção de representações sobre as paisagens e, ao incluir as organizações locais na seleção das fotografias mais representativas das regiões, possibilitou certa democratização do monitoramento das paisagens. Foram, assim, valorizadas as experiências espaciais e a perspectiva daqueles que “fabricam, a cada dia, pelas suas decisões cotidianas, as paisagens do futuro e as múltiplas sensibilidades que se exercem sobre o território e sobre a natureza”.¹⁵

Apesar desse não ser o único caminho possível, a experiência dos laboratórios quanto ao uso da fotografia e do trabalho de campo é estimulante. Distancia-se do levantamento fotográfico empreendido por Jean Brunhes e se aproxima das colocações de Sauer a respeito da incorporação da dimensão do sensível associada, no projeto dos observatórios, ao uso da imagem em um contexto de trabalho multidisciplinar, no qual é significativa a participação de geógrafos em interação com aqueles que cotidianamente interagem com as paisagens.

Considerações Finais

Neste trabalho de cunho preliminar, pontuamos um caminho de reflexão sobre a relação entre e imagem e Geografia, tendo sido enfatizada uma das expressões iconográficas significativas para a disciplina: a fotografia. O estatuto da imagem, em especial da fotografia,

nas práticas de pesquisa da Geografia certamente reflete as mudanças e tendências que orientam as investigações, seja entre geógrafos vinculados à geografia humana ou à geografia física.

O uso de imagens tanto se constitui em instrumento de investigação e construção do conhecimento quanto em suporte de ensino, podendo ainda ser instrumento promotor da vulgarização de conhecimentos geográficos. A invenção da fotografia e a legitimidade imputada à captação mecânica de imagens reforçaram o caráter probatório e realista das imagens, entendimento que marcou o uso da imagem fotográfica na disciplina, ainda que variações e especificidades de seus usos na pesquisa e nas etapas posteriores de elaboração dos textos possam ser percebidas em diferentes contextos nacionais e institucionais.

No presente, o uso da fotografia na Geografia tem se reduzido ou migrou para as fotografias de sobrevoo e para as imagens de cinema. No entanto, consideramos que para a reflexão sistemática sobre a questão das representações visuais na disciplina é significativo retomar os sentidos inicialmente assinalados a certos dispositivos de pesquisa e de ensino, como é o caso das imagens fotográficas e do estatuto da fotografia no trabalho de campo. Esses sentidos se tornam presentes nos procedimentos contemporâneos utilizados pela Geografia, em que se mesclam a naturalização dos dispositivos relacionados ao visual na disciplina, internalizados de longa data, seja pela banalização do uso das imagens nos dias de hoje, de tal modo que não questionamos a sua ubiquidade.

A ausência contemporânea da fotografia como parte do arsenal de pesquisa do geógrafo não parece eliminar o viés advindo da estruturação do olhar que a naturalização da produção fotográfica ajudou a promover. A profusão de recursos visuais e o uso de imagens não mais produzidas pelo geógrafo estimulam o debate sobre seus usos, suas potencialidades e limitações, o que convoca o exercício de desconstrução e contextualização de tais imagens. Finalmente, são sugestivas as iniciativas que não mais colocam o fotógrafo profissional ou o geógrafo bem equipado como fazedores de imagens, mas que inserem a perspectiva e os recortes que fazem os agentes sociais de seus espaços.¹⁶ A captura e a fixação de imagens relevantes a partir da experiência desses agentes que interagem cotidianamente com as paisagens estudadas pelos geógrafos, em contraponto às varreduras das imagens de satélite, disponibilizadas na rede, ou às fotos tomadas a partir de critérios meramente técnicos, estimulam outros sentidos e reconhecem na imagem fotográfica a dimensão estética e sensível pouco valorizada nos cânones do racionalismo científico. Como assinalam diferentes autores, as fotografias são boas para falar e colocam em interação outros sentidos conjuntamente com a visão; dão suporte à construção da memória e à afirmação identitária – quando o espaço se apresenta como suporte inarredável. O reencontro entre geógrafos e fotógrafos é sugestivo pelas interrogações mútuas quanto ao uso das fotografias, cuja aura de mistério, em que se sofisticam as técnicas, perdura em sua capacidade de instigar novos olhares.

Referências Bibliográficas

ABRANTE, V. L. C. A construção da memória social: fotografia, trabalho feminino e identidade nacional (1949-1968). In: *XIII Encontro Regional da ANPHU – Associação Nacional de História*. Rio de Janeiro, 4 a 7 de agosto de 2008.

ANDRADE, R. *Fotografia e Antropologia. Olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BERLAN-DARQUÉ, M.; KALAORA, B. Du pittoresque au 'tout-paysage'. In: *Études Rurales*, n.121-124. Paris: EHESS, 1991.

BITTENCOURT, L. A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (orgs.). *Desafios da imagem*. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998.

BRANDÃO, C. R. Fotografar, documentar, dizer com a Imagem. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.18. Rio de Janeiro, 2004.

BRUNHES, J. *Geografia humana*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962; 1956.

DAOU, A. M. Cartografias sociais e território (Acselrad, Henri) – Resenha. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, Anpur, v.11, n.1, 2009.

DUARTE, L. F. D. A pulsão romântica nas ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.19, junho de 2004.

EDWARDS, E. Antropologia e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.2. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

ELIAS, N. *A peregrinação de Wateau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FELIPE, R. S. G. Meio ambiente e fotografia: as mudanças na paisagem em Atafona (RJ) e sua contraposição com as propostas do observatório fotográfico da paisagem. In: *Anais do II Simpósio Espaço e Cultura*. Recife: UFPE, 2010.

GALANO, A. M. Entre nostalgias e sinais de uma nova estética: observatórios fotográficos de paisagens na França. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

GOMES, P. C. da C. *Geografia e Modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

GURAN, M. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

JOLLY, E. Marcel Griaule, ethnologue: La construction d'une discipline (1925-1956). *Journal des africanistes*, tome 71, fascicule 1, p.149-90, 2001. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_2001_num_71_1_1_1256>. Acesso em: 23 jul. 2011.

Daou, A. M., Felipe, R. G.

LOIS, C. Imagen cartográfica e imaginários geográficos . Los lugares y las formas de los mapas em nuestra cultura visual. *Scripta Nova – Revista Eletrônica de Geografia y Ciencias Sociales – Universidad de Barcelona*, V.8, n.298, 1º de septiembre de 2009. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-298.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2009.

MARESCA, S. *La photographie, un miroir des sciences sociales*. Paris: L'Harmattan, 1996.

_____. Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica. In: SAMAIN, E. (org.). *O fotográfico*. São Paulo, Editora do Senac; Editora Hucitec, 1998.

MARTONNE, E. La Photographie d'Avion au Service de la Géographie en Suisse et aux États-Unis. *Annales de Géographie*, 1924. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geo_0003-4010_1924_num_33_185_9439>. Acesso em: 14 fev. 2011.

MENDIBIL, D. Les Gestes Du Métier. *Géographi-cité*, 2007. Disponível em: <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/92/34/PDF/LES_GESTES_DU_METIER_CORR.pdf>. Acesso em: 6 abr. 2011.

_____. Le Dresseur d'Images. In: ROBIC, M. C. (dir.). *Le Tableau de Géographie de la France de Paul Vidal de laBlache, dans le Labyrinthe de Formes*. Paris: CTHS, 2000.

MINISTÈRE DE L'ENVIRONNEMENT. Itinéraires Photographiques. Méthode de l'Observatoire Photographique du Paysage. 2008. Disponível em: <<http://www.side.developpement-durable.gouv.fr/userfiles/file/P0/methodeOPP.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2010.

ORTEGA, M. L. Imagens, conocimiento y educación. Reflexiones desde la historia de la representación visual en las ciencias. In: *Tarbiya, Revista de Investigación e Innovación Educativa*, n.31, p.11-38, Madrid, Instituto Universitario de Ciencias de La Educación, Universidad Autónoma de Madrid, 2002. Disponível em: <<http://web.uam.es/servicios/apoyodocencia/ice/tarbiya/pdf/revistas/Tarbiya031.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2001.

ROSE, G. On the Need to Ask how, Exactly, is Geography “Visual”? *Antípode*, v.35(2), 2003.

RYAN, J. R. Who's Afraid of Visual Culture? *Antípode*, v.35(2), 2003.

SAUER, C. O. A educação de um geógrafo. In: *GEOgraphia*. Niterói: EdUFF, 2000.

SCHERER, J. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.3. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

SICARD, M. La “photo-graphie”, entre nature et artefact. In: DESCOLA, P, (sous La direction). *La Fabrique des Images: visions du monde et forms de la représentation*. Paris: Musée du Quai Branly; Somogy Edition d'Art, 2010.

SOUDIÈRE, M. Paysage et Alterité. Enquête de “cultures paysagères”: réflexion méthodologique. *Études Rurales*, n.121-4. Paris: Ehess, 1991.

STERNBERG, H. O’R. *Contribuição ao estudo da geografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Saúde, Serviço de Documentação, 1946.

TURAZZI, M. I. Uma cultura fotográfica. Introdução. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.27, 1998.

VIANNA JR, A. O reencantamento da Cartografia. *Le monde diplomatique Brasil*, 2(23), p.36-7, [s. d.].

Recebido em 25/07/2011 Aceito em 24/09/2011

¹ A convergência entre o sentido da visão e a produção de conhecimento antecede a inflexão promovida pela invenção do daguerreótipo, em 1839 (ORTEGA, 2010). A temática de interesse para a compreensão dos comprometimentos que assume a visão na geografia extrapola os limites deste trabalho.

² Revista *Antípode*, v.35, março de 2003.

³ A publicação *Cadernos de Antropologia e Imagem* (NAI/UERJ) traz contribuições significativas para o entendimento das relações entre as ciências sociais e o uso da fotografia. Ver Jehel (1998), Galano (2000), Brandão (2004), Scherer (1995), Edwards (1996) e Guran (2000). Sobre o assunto, ver a reflexão de Sylvain Maresca (1996).

⁴ Esses momentos seriam marcados pelo “reconhecimento de campo” (1890-1945), pela “organização do espaço” (1945-1975) e pela “territorialização de práticas espaciais” (1975-2005) (MENDIBIL, 2007).

⁵ Sobre a relativa autonomia da produção e recepção da obra de arte, bem como do conhecimento, ver Elias (2004).

⁶ Elizabeth Edwards (1992) foi pioneira na discussão sobre o valor dos documentos fotográficos para a história da Antropologia ou como fonte de pesquisas. Sobre o tema, ver Maresca (1996) e Maresca (1998).

⁷ No Curso de Formação de Professor da extinta universidade do Distrito Federal, o programa de Práticas de Geografia incluía o ensino de noções de técnica fotográfica aplicada à Geografia (STERNBERG, 1946, p.49, nota 30).

⁸ No final dos anos 1940, o IBGE contratou três fotógrafos profissionais, húngaros, recém-chegados ao Brasil – Tibor Jablonszky, Tomas Somlo e Istivan Falud –, que passaram a integrar os grupos de pesquisa do instituto e a acompanhar as excursões realizadas pelo Brasil. A contratação desses profissionais é indicativa do valor dado às imagens na produção do conhecimento geográfico empreendida pelo IBGE, onde se encontra significativo acervo fotográfico. Ver Abrante (2008).

⁹ Aspectos associados por Mendibil ao período que se estende de 1954 a 1975.

¹⁰ Para de Martonne (1924), “a fotografia comum [tirada a partir do solo] permanece por si só capaz de oferecer os detalhes. Somente ela representa sempre a terra tal como vista pelos homens”.

¹¹ O uso da fotografia aérea (1914) maravilhou outros especialistas. O etnólogo Marcel Griaulle – empenhado na profissionalização da pesquisa de campo e da excursão, das quais participavam diversos profissionais por ele coordenados – se preocupou em garantir a qualidade das fotografias aéreas (JOLLY, 2001, p.179).

¹² Embora ainda seja recorrente o uso realista da fotografia e o papel secundário a ela atribuído por muitos pesquisadores (ver BRANDÃO, 2004), há trabalhos sugestivos de usos inovadores, dentre os quais destacamos aquele apresentado por Ana Maria Galano, por referir-se a um tema caro à Geografia e que será apresentado mais adiante.

¹³ Expressão de Berlan-Darqué e Kalaora (1991), refere-se à relativa homogeneização e destruição das “paisagens típicas” associada à modernização do território francês no período de 1950 a 1980.

¹⁴ “Quase em tom de confidência, alguns pesquisadores relatam como, durante anos, registraram sensações frente a paisagens em seus cadernos de campo, assim como procuraram refletir sobre a atitude de agricultores em relação ao espaço em que viviam e trabalhavam. Escreveram, conservaram as notas, mas não as publicaram (SOURDIÈRE, 1991)” (GALANO, 2000).

¹⁵ Conforme afirma Luginbühl (1994), a propósito da metodologia de elaboração dos atlas de paisagens, projeto que se inscreve no mesmo contexto de formação dos observatórios fotográficos.

¹⁶ Nesse sentido são significativas as experiências de elaboração de mapas participativos ou sociais. Ver Daou, 2009.

Geografizar a Cidade Olhando Fotografias

Making the City Geographic by Looking at Photographs

Eugênia Maria Dantasⁱ

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Natal, Brasil

Resumo: A leitura das cidades pode ser feita por meio de diferentes fontes. Neste artigo, privilegiamos o registro fotográfico da cidade de Caicó, localizada na região do Seridó, no estado Rio Grande do Norte, e o olhar como ferramenta que possibilita geografizar essa iconografia. O livro *Álbum fotográfico de Caicó* (1995) é um reservatório que constela imagens importantes e o suporte para adentrarmos no espaço urbano. Para ler as imagens, geografizando-as, utilizaram-se algumas noções como as defendidas por Alberto Manguel (2001) de que as imagens e as palavras são a matéria pelas quais somos feitos; a referência à imagem imaginada de Gaston Bachelard (1993); a perspectiva de similitude de Michel Foucault (1988); e a complexidade de Edgar Morin (2008). A aproximação entre essas ideias significa uma estratégia para conduzir o olhar na geografização das imagens urbanas, fazendo reverberar lembranças, sensações, devaneios na composição da leitura do espaço cidadão.

Palavras-chave: geografizar, cidade, olhar, fotografia.

Abstract: Reading cities can be done through different sources. Gazing as a tool for making cities geographic is used in this article to treat photographic representations of Caicó, a city located in the Seridó region of Rio Grande do Norte State. The book *Álbum Fotográfico de Caicó* (1995) is a rich source of images of this city which permits contemplating its urban space. To read the images geographically a number of ideas from different authors is used: from Manguel (2001) that images and words are the matter of which we are made, the concept of image from Bachelard (1993), Foucault's similitude perspective (1988) and Morin's notion of complexity (2008). The combined approach results in a strategy of looking at urban images geographically, elucidating memories, sensations and reveries concerning city space.

Keywords: reading cities geographically, gaze, photography.

Introdução

Todos guardam imagens de alguma cidade ou de uma cidade especial. São imagens-lembranças que cativam, despertam saudades, desalentos, desejos, temores. Dos recônditos da memória, as lembranças são embaladas, delineando uma paisagem que traz imagens do passado, marcas significativas da teia imaginária que tece a cartografia cidadina.

ⁱ Professora do Departamento de Geografia, eugeniadantas@yahoo.com.br.

O encontro com os fragmentos citadinos permite despertar o olhar para produzir revelações dos espaços, expondo uma geografia que foi adormecida sob o efeito incandescente das luzes do passado à espera de um estímulo que a faça acordar de novo.

Neste artigo, a geografia adormecida está na fotografia na qual a cidade revelada é Caicó, localizada na região do Seridó, no Rio Grande do Norte. Parte da geo-história de Caicó, assim como de muitas cidades do interior do Brasil, está dispersa em diferentes suportes que aprisionam as lembranças e as memórias em teias invisíveis de difícil acesso. A fotografia é um desses suportes que abriga uma imagem capaz de revelar um momento que não se repete a não ser por meio dos fios que tecem as lembranças. A publicação do livro *Álbum fotográfico de Caicó* (1995) é um reservatório que constela imagens desse lugar e o suporte para adentrarmos as imagens urbanas em uma clara indicação de que a fotografia mostra, denota, problematiza, torna vivo o mundo que expressa. Então, constrói-se uma composição entre texto e imagem para religar os espaços do desejo às paisagens mentais de seus habitantes. A morfologia urbana é o oxigênio que estimula a leitura do “mapa” imagético citadino. Nessa cartografia imaginária, o “mapa” é traçado com as linhas da imaginação, cuja escala apresenta o nível de interação afetiva entre o homem e o lugar.

A organização dessa composição se alimenta de algumas noções básicas, como as defendidas por Alberto Manguel (2001) de que as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos; a referência à imagem imaginada de Gaston Bachelard (1993); a perspectiva de similitude de Michel Foucault (1988); e a complexidade de Edgar Morin (2008). A aproximação entre essas ideias significa uma estratégia para conduzir o olhar na geografização das imagens urbanas que foram congeladas pela fotografia. Geografizar é trazer à tona a espacialidade aprisionada pela iconografia, fazendo reverberar lembranças, sensações, devaneios na composição da leitura do espaço citadino.

Estratégias para Ler Imagens

Ao ser desafiado a falar das características da Geografia, Paul Vidal de La Blache a distingue das demais áreas de conhecimentos, chamando a atenção para o fato de que “a Geografia compreende, por definição, o conjunto da Terra” (1985). Tal definição já havia sido evidenciada pelos matemáticos-geógrafos da Antiguidade que enxergavam a “unidade terrestre” para além das descrições empíricas das diferentes porções paisagísticas. Para La Blache, o germe da Ciência Geográfica encontra-se nesse princípio de unidade que envolve correspondências e solidariedades entre os fenômenos terrestres. Assim, o olhar sobre a Terra estava inicialmente subordinado a uma ideia de conjunto, de visão geral que fecunda o encontro com as particularidades. A fisionomia da Terra vai ser desenhada a partir do reconhecimento da unidade na diversidade das expressões paisagísticas, na medida em que estas são testemunhas das diferentes formas de interações da sociedade com o meio. A paisagem denota e esconde a trama que rege a (des)organização do cenário geográfico.

Em La Blache, a fonte da pesquisa geográfica está nas relações e combinações que compõem a trama fisionômica da Terra. O espírito do geógrafo deve se alimentar da ordem diversa do mundo, das proveniências heterogêneas e das combinações múltiplas.

A partir daí é possível perceber que “o equilíbrio resultante dessas combinações não têm absolutamente nada de estável, que ela está à mercê de modificações cuja multiplicidade de fatores abre uma ampla margem” (La BLACHE, 1985, p.43). Os estudos geográficos sobrevivem das transformações remanejadas no tempo, das misturas, dos resíduos que se incrustam nas formas espaciais resultantes da indissociável relação entre o homem e a natureza. Afirma Vidal de La Blache que “A obra do passado persiste através do presente como matéria sobre a qual se exercem as forças atuais. A partir daí, estamos em plena Geografia” (ibidem, p.42).

As lições lablachianas a respeito da Geografia nos legam caminhos importantes para olharmos e refletirmos a respeito do mundo que nos rodeia. Podemos extrair estratégias metodológicas que se movem pelos meandros da observação/descrição, dos resíduos e das combinações para perscrutar outras fontes e materiais, ampliando o escopo de intervenção do olhar sobre o meio. A tradição geográfica elege o ambiente como o laboratório da produção do conhecimento, sendo ele físico e concreto, e a atividade de campo como meio para aprender e ensinar sobre a realidade. Nesse caminho, precisamos fazer uso de diferentes registros, sendo a iconografia um deles. O registro das informações por meio de desenhos e fotografias é fundamental para o geógrafo, independentemente de terem sido geradas por meio da atividade de campo. A iconografia precisa ser incorporada ao seu trabalho, ampliando o *universo* de possibilidades para ler, interpretar e interferir no espaço geográfico.

A iconografia se impõe à sociedade moderna como fonte inesgotável de revelações e possibilidades de aprendizagem, da anunciada unidade terrestre, e o olhar é a senha para adentrar e compreender o labirinto espacial em que se transformou a Terra. La Blache, ao eleger a observação/descrição como caminho para interpretar a realidade, transforma o geógrafo em um sujeito privilegiado para olhar e encontrar aquilo que apenas se mostra, sem jamais falar. Em outras palavras, o geógrafo está imerso no mundo das imagens, estejam elas grafadas em suportes diversificados ou estejam elas disponíveis no grande cenário que é a paisagem. Ensinar a olhar as imagens do mundo se constitui em um desafio para esse leitor entender o mundo ao seu redor.

Na contemporaneidade não é mais possível negar que um grande patrimônio cultural legado do século XX para o XXI é a imagem, a forma como é produzida e como interfere no cotidiano. Uma espécie de carimbo existencial que acompanha o geógrafo em seu ofício, mesmo que não faça parte do seu repertório de ações e reflexões no exercício de leitura do mundo. A imagem ultrapassa o código da escrita e se instaura no seio do processo educativo, trazendo à superfície o que já se sabia, mas pouco se explorava, ou seja, o fato de que “ver precede as palavras”. E mais: “o ato de ver estabelece nosso lugar no mundo circundante” (BERGER, 1999, p.9), influenciado pela forma como vemos e cremos.

Palavra e imagem constituem, conforme nos sugere Alberto Manguel (2001), “a matéria da qual nós somos feitos”. A partir dessa noção, o dito, esteja configurado em uma expressão verbal ou visual, se torna constituinte e instituinte do ser e das coisas. Nesse aspecto, quando tomamos a imagem pelo objeto estamos (re)dizendo aquilo que é, de modo a “conferir a imagem imutável uma vida infinita e inesgotável” (ibidem, p.27). Trata-se de como a palavra prolonga a imagem e como a imagem excita a palavra, colocando o objeto em um redemoinho de incertezas e probabilidades.

Esse terreno de incertezas que abarca a leitura de imagens é a seiva que provoca Michel Foucault (1998) a abordar a questão da semelhança e da similitude como noções importantes para discutir e problematizar a representação que se institui entre a imagem e a palavra. Para ele, semelhança é a estratégia da palavra para diminuir e confinar a imagem a um referente, enquanto que a similitude, embora não possa fugir dessa armadilha, estimula o olhar a querer encontrar as zonas vazias ou os simulacros que podem prolongar a imagem para outros referentes. Pela similitude, a leitura da imagem ocorre pelo movimento do mergulho e do afastamento, o que possibilita ampliar suas margens. O mergulho permite o encontro com o evidente, é o terreno da calma, o porto seguro, o caminho estabelecido para revelar. O afastamento impõe o contato com a incerteza, o vazio, a falta de direcionamento. A junção desses dois movimentos constitui o desafio para ler as imagens.

Desse modo, religar o que parece separado constitui um caminho complexo que para Edgar Morin (2008) requeira superar as barreiras paradigmáticas que confinam o olhar a enxergar as partes em detrimento do todo, ou vice-versa. Religar é aproximar sem fundir, combinar elementos e linguagens heteróclitas, prolongando os fios em direção a outras redes de significados.

A apropriação do conhecimento depende de ações que são desenvolvidas na esfera dos sujeitos. Assim, de nada vale pensar em estratégias se as pessoas não estiverem dispostas a agir utilizando informações que sirvam para alimentar os processos de organização da aprendizagem. Para Morin (2005, p.250-1), o conhecimento é programa e estratégia. Segundo ele, a nossa organização cerebral funciona a partir de estruturas e *patterns*, base rígida que assimila, codifica, decodifica e propicia as possibilidades de sinapses organizadoras do conhecimento. É fundamental que essa base rígida seja alimentada por informações que diversifiquem as competências, favorecendo uma ampliação das possibilidades de combinações sinápticas que complexificam, enriquecem a construção da realidade fenomênica.

Nesse sentido, o programa “é um conjunto de instruções codificadas que, quando aparecem as condições específicas de sua execução, permite o desencadeamento, o controle, o comando por um aparelho sequencial de operações definidas e coordenadas para alcançar certo resultado” (ibidem). O programa opera a partir do que está informado previamente, sendo vinculado a processos executivos. Pensar sobre essa perspectiva é criar uma base de informações fixas que alimentam o sistema, procurando respostas que permitam organizações, visando atender àquilo que já está estabelecido.

No âmbito da imagem, poderíamos supor que uma visão programática guia o olhar pelo referente, procurando, sempre, descrever o fato ou acontecimento revelado dentro dos limites de suas margens. Os desvios, ruídos e frustrações, quando observados, devem servir para colocar novamente no eixo aquilo que tende a desequilibrar ou pôr em risco o que foi revelado.

Já a estratégia comporta, assim como o programa, de acordo com Morin, o desencadeamento de sequências de operações coordenadas. Porém, diferente do programa, a estratégia não está baseada apenas em decisões iniciais, mas naquilo que se apresenta no processo, estando atenta aos acontecimentos, eventos, ruídos e desvios que aparecem. A estratégia se desconstrói, submete-se a riscos. Assim, “supõe a aptidão para

empreender uma ação na incerteza e para integrar a incerteza na conduta da ação. Significa que a estratégia necessita de competência e de iniciativa” (ibidem).

Na leitura da imagem, o programa é importante para proporcionar ao leitor as diretrizes iniciais sobre as quais o olhar se debruça. Essas condições iniciais orientam as ações, mas não se constituem em um fim em si mesmas. A estratégia é fundamental para incorporar sua ação, o risco, os desvios, os ruídos, os desafios e erros que se apresentam no decorrer do processo, tornando a imagem uma estrutura aberta. Nesse sentido, amplia a base estrutural na qual a imagem foi revelada, fornecendo elementos que favorecem novas sinapses cognitivas, assumindo o acontecimento e o evento como estruturantes nos processos iconográficos.

Desse modo, programa e estratégia recorrem um ao outro. Porém, a riqueza da estratégia está em assumir sem culpas ou medos a tomada de decisão em situações de incerteza. A estratégia significa encontrar caminhos diante de situações inesperadas. O professor convive sempre com o inesperado e, muitas vezes, pensa que deve desconsiderá-lo, mantendo aquilo que está estabelecido no programa, pois se sente inseguro diante do que não domina. Então precisamos aprender a lidar com a incerteza e a novidade, incorporando-as à leitura do espaço. A estratégia não é um meio de ação, mas a é a “arte da ação viva”.

Tornar viva a ação pode ser também o desejo de Bachelard (1993) quando fala da imagem imaginada. Para esse pensador, o sujeito se move dentro de um campo que lhe é próximo, de algo que parece evidente, que está perto do olhar. É dessa proximidade que aflora a imagem imaginada. Se a imagem visual tende a aprisionar o olhar ao que foi revelado, a imaginação sobre o que está evidente constitui o motor que faz girar a roda das sensações, produzindo o devaneio nas palavras e nos espaços, mobilizando o sujeito para agir.

Geografizar as imagens supõe colocar em movimento os espaços que foram congelados pelo tempo em suportes como a pintura e fotografia, por exemplo, estimulando a Geografia adormecida a retornar ao palco, tornando-se um personagem da vida real, material e concreta que encena as distintas histórias da vida coletiva e privada da cidade. Esse retorno provoca reordenações na composição da leitura geográfica do espaço, tornando evidente sua estruturação. Nesse aspecto, a Geografia não é apenas uma ciência do presente, mas um conhecimento que dialoga com o tempo, procurando elaborar uma escrita que entende o espaço como uma inscrição material das diferentes temporalidades vivenciadas pela sociedade.

A elaboração dessa escrita requer do geógrafo aportar-se naquilo que é produzido, procurando encontrar nas ações do grupo a presença geográfica. Isso porque, se o espaço geográfico é condição e reflexo para o desenvolvimento da sociedade, como nos sugere Milton Santos (1978), a presença física, objetiva e material dele é uma imposição que atravessa todos os objetos socialmente produzidos.

A espacialidade torna o espaço uma célula viva da sociedade. Ou seja, é o ponto de ebulição que transforma uma matéria em outra matéria, constituindo-se como a força motriz que enreda a produção e a leitura do espaço geográfico. Mas como estudá-lo? Onde encontrá-lo? O espaço como objeto de estudo deve ser procurado e revelado a partir das diferentes formas de agir da sociedade e dos seus diversos registros.

Aqui se pretende utilizar a imagem fotográfica como meio para conhecer a espacialidade do lugar, fazendo uso de dispositivos que possibilitam aproximar imagem e texto. Então, saber olhar é fundamental, é como um operador cognitivo que medeia a relação entre imagem e palavra utilizando coordenadas que orientam sua trajetória, revelando-se como o dispositivo *a priori* para navegar pelas informações imagéticas. Saber olhar é dispor de programas e estratégias que possibilitem o mergulho e o afastamento, a religação sem a fusão, a imagem e a imaginação. Operando com esses movimentos, o olhar encontra o visível e o contrária, alargando o sentido; a moldura e a estilhaça, recolocando a imagem no movimento da vida.

Em uma expedição que rejunta a vontade de saber ao prazer de conhecer, e munido de algumas estratégias, o olhar trilha as ruas da cidade, registrando o meio caminho entre uma passagem e outra. Nessa expedição, vai encontrando imagens que desenham o painel urbano, de onde se infere que toda fotografia é portadora de uma geo-história, posto que sobre elas recaem perguntas e informações que permitem ensinar sobre a época incrustada nos espaços, o comportamento, a paisagem ou o lugar. São, por um lado, como os *biografemas* de Barthes (1984), que demonstram a força do tempo presente na fotografia. Mas, por outro, uma matéria que pode ser contemplada, fonte inesgotável para ativar os meandros da imaginação, parodiando a realidade. Os fragmentos fotográficos, ao interromper o fluxo espaço-temporal, transformam o mesmo espaço em objetos portadores de outros significados, que mesmo trazendo aspectos originários do lugar retratado, o ultrapassam e o alteram.

Geografizar as imagens do *Álbum fotográfico do Caicó* significa encontrar na fotografia que foi feita de Caicó em meados de século XX a possibilidade de ler o espaço, revelando a sua espacialidade. A fotografia, ao tornar visível um objeto de modo idêntico, desperta naquele que olha uma sensação de impotência, de solidão, de insuficiência vocabular. Parece que a imagem substitui a palavra, tornando-se definitiva. A semelhança entre imagem e objeto fotografado é irrefutável, levando o observador a querer apenas identificar e descrever o que pode ser visto. Dessa perspectiva, a imagem torna-se empobrecedora da realidade, na medida em que nada pode ser acrescentado a ela. Para fugir dessa armadilha é necessário que a fotografia seja pensada pelo dispositivo da similitude, e é nisso que reside a sua força: poder habitar o vazio que a imagem provoca, despertar seu simulacro, prolongá-la para além das suas molduras.

Geografizar Imagens

O olhar vagueia e encontra o *Álbum de fotografias de Caicó*. Folheando suas páginas encontramos a rua sombria e calma. Parece mais um cenário abandonado de um filme de faroeste americano. Os personagens cumpriram seus papéis e retornaram para o abrigo seguro de suas casas. O silêncio só é quebrado pelo passo do personagem desavisado que, tomando consciência de que não há mais *set* de gravação, apressa-se para não perder o único meio de locomoção que ainda lhe resta: o burrico esquecido embaixo de uma árvore.

A cidade fotografada está vazia. Nas imagens, um ensaio de solidão. Abandonada, em suas ruas não pulsa o coração do transeunte, a vida submergiu nas entranhas do cimento, da cal, dos tijolos que, pouco a pouco, dão contornos à cidade. Inofensiva,

distante e desabitada, a cidade perde em sonoridade e ganha em visibilidade. Tudo é silêncio! A fisionomia urbana esconde a fisionomia dos habitantes. Como em um ensaio futurista, a cidade projeta uma profundidade vazia, silenciosa e solitária, que o olhar capta dinamizando a topofilia da imaginação. Por isso, subtrai do espaço aquilo que pode perturbar ou surpreender o voo devaneante da solidão. A imagem encena o reencontro dos espaços habitados pela solidão das lembranças.

Solitárias são as ruas por onde trafegava a solidão dos “loucos da cidade”. “A doida ia e vinha/dançava solenemente a oração: não se sabe o quê?”, escreve o poeta e professor Francisco Ivan da Silva. O devaneio solitário desses personagens toma as ruas da cidade para encenar papéis, provocar a ordem estabelecida. Ferrolho, Juju, Joaninha Pecadora, Boi de Fogo, entre tantas outras *personas*, tinham na rua o cenário ideal para suas aparições. Como para todo artista, a vida só existe no palco, e é nesse espaço que ele pode partilhar a solidão do choro e do riso, revelando as faces antagônicas e complementares da existência humana.

A animação da rua foi pouco a pouco sendo substituída por outros tipos de diversão, de entretenimento. A fotografia não macula esse cenário. Pelo contrário, ela mostra de forma superlativa essa realidade, deixando para o leitor suas possibilidades de interpretação. O vazio que ela revela é a possibilidade de ser habitada de forma múltipla, sem restrições, como faziam “os loucos da cidade”, mas ao mesmo tempo deixa como reserva a impossibilidade de tocar no silêncio que acalenta as lembranças. O vazio é a presença demasiadamente forte da incerteza do que virá, mas também a força daquilo que já foi e que não pode existir novamente. Por isso, em cada fotografia, o olhar do espectador perde de vista o final da rua. A profundidade silencia, esconde e revela o vazio do tempo.

No silêncio do espaço, a vibração de um tempo que, aprisionado *pelo que foi*, teima em dizer *o que será*. O mapa fotográfico esconde e revela uma cidade que quer ser grande, mas prova a sensação de incerteza, que seduz e embriaga a passagem da adolescência para a vida adulta. Certamente que a cidade do passado está presa ou escondida no desenvolvimento que transformou as ruas do centro de barro batido em ruas asfaltadas e calçadas; na igreja de Santana, que ganhou mais uma torre, tornando-se mais imponente aos olhos do viajante que chega; no velho Ford preso às águas do rio Seridó, que foi sucumbido pela sofisticação dos automóveis velozes que trafegam nas principais avenidas da cidade; no movimento rotineiro dos habitantes que transitam diariamente por suas ruas, atraídos pelas promessas de consumo das lojas, das vitrines, dos *outdoors*.

Quando olhamos as fotografias do *Álbum*, vemos a cidade transformando-se, as forças que impulsionaram esse movimento, a imbricação do tempo e do espaço a desenharem os contornos imagéticos da cidade. Lá não está o passado estanque em um dado momento; percebemos, sim, o movimento que sedimenta a condição humana construindo e reconstruindo sua trajetória espaço-temporal.

O que a imagem fotográfica permite é a escrita de uma poética urbana marcada pela travessia entre tempo, histórias e vazios. O homem rende-se à escrita pela luz e monta uma morfologia urbana pelos cenários que expressam a natureza fragmentada e articulada da constituição desse território. As imagens não registram a particularidade para separar Caicó das outras cidades. Assim, como sugeriu La Blache, o singular é apenas uma das muitas feições que o todo pode assumir e, nesse sentido, é parte assemelhada a outras partes.

Procurar a singularidade é uma forma que permite a reintegração, a regeneração da relação parte e todo. Assim, a cidade revela-se nos passos do fotógrafo devorador de imagens, que retira do anonimato as paisagens urbanas, e começa a registrar a história pela escrita da luz. As imagens terminam por se revelar em movimentos de distanciamentos e aproximações, tornando-se isso a condição para a travessia de um lugar que é provinciano, mas deseja acasalar-se com a modernidade.

Nessa travessia, encontramos espaços que são “objetos biográficos” da cidade. O grupo escolar Senador Guerra, o mercado público, a prefeitura municipal, a construção do açude Itans, são espaços que se encravaram na memória daqueles que vivem ou mesmo que já partiram e revelam a intimidade do homem com o lugar. Bachelard (1993, p.33) afirma que a “casa natal é uma casa habitada”. Ele nos mostra que a casa primeira está povoada de sonhos, fantasmas, medos, valores de uma intimidade que se dispersam, sofrem transformações, mas ao mesmo tempo nos impregnam, constituindo-se “em um grupo de hábitos orgânicos”. De forma análoga, podemos dizer que também a cidade guarda recantos que encantam e alimentam a imagem poética do lugar. Sobre determinados lugares existe uma atmosfera por onde vibram espaços vividos, contaminados pela “parcialidade da imaginação”. Esses recantos engendram uma cartografia que reflete a imagem de um lugar borrado pela inexatidão da imaginação humana. Aqui os mapas, os croquis, as maquetes são construções que espelham uma cartografia mental, cuja escala é dimensionada pela bricolagem dos elementos materiais e espirituais em que os resultados são uma polissemia de imagens que constroem e reconstroem os “lugares perdidos do desejo”.

No jogo obsessivo de visibilidade e invisibilidade, de semelhanças e similitudes, o livro de registro dos “lugares perdidos do desejo”, ao interromper o fluxo do tempo, salva do esquecimento uma cidade que tende a ser soterrada. As imagens, tomadas isoladas ou em conjunto, são sempre a presença definitiva de uma totalidade que esconde “o fio de Ariadne” ou o lugar por onde se deve começar a olhar. Como as narrativas míticas, elas são a ausência do tempo em sua estrutura linear, ou melhor, são a presença simultânea do presente, do passado e do futuro, sem cisões ou separações.

Os “objetos biográficos” – escola, prefeitura, praça, feira, igreja, rua, casa, sobrado – guardam em suas estruturas a presença de uma Geografia adormecida que pode ser despertada pelo olhar que geografiza as imagens, recolocando-as, mesmo que por um instante, no redemoinho da vida. Assim, no cenário da produção de imagens há muitas “fotografias” reveladas e tantas outras impossíveis de o serem, que ficam guardadas apenas na imaginação daquele que se põe a olhar as imagens do mundo.

O espaço citadino visto pelo viés da imagem é um reservatório especial para religar a Geografia do passado a do presente e a fotografia é um suporte fundamental para isso. Durante muito tempo a imagem fotográfica esteve presa aos álbuns de família, verdadeiros baús de recordações do núcleo familiar. Hoje, de forma ampliada, se transformam em livros de fotografias, constituindo-se em reservatórios que despertam um exercício geografizante do olhar. Os livros de fotografias deixam os recantos das salas, os baús da memória, os fundos das gavetas e ocupam as estantes das bibliotecas, as escrivaninhas dos intelectuais, as prateleiras das livrarias, os sites de internet, mas guardam dos velhos álbuns de família a natureza plural e diversa que os alimentam, ou seja, as imagens borradas pela existência humana. O álbum de família não deixou de existir, ele foi

ressignificado, reimpresso, reciclado e ampliado, permitindo o acesso mais generalizado das matrizes culturais.

Essa segunda forma de existir do álbum de família coloca a fotografia em uma posição de destaque, pois no passado acondicionava-se unicamente no espaço da casa e da família. Habita, hoje, espaços coletivos, estantes e museus. O que antes era o registro de nós mesmos para ser visto em família, hoje é a imagem de um fragmento que se inscreve em um contexto ou representa um coletivo que permite a inscrição do sujeito em uma totalidade que o recebe e o transcende. Ainda, dentro do mesmo movimento de ressignificação dos primeiros livros de fotografias estão as biografias. Contextualizadas pelas imagens, elas possibilitam visualizar e conhecer mais que os sujeitos dos quais falam. O contexto, os objetos, as imagens de “época” oferecem a identificação e o contorno de um sujeito enraizado em seu tempo e desenraizado pelo olhar que devora as fotografias.

Em síntese, o álbum de fotografia do passado pode ser entendido, a um só tempo, como a matriz dos livros fotográficos de hoje, tanto quanto o reduto da permanência das imagens primordiais impressas nos álbuns de família. As fotografias do *Álbum fotográfico de Caicó* amplificam os registros da cidade na medida em que propiciam perguntas, informações, criações, regenerações e religações. Outras incursões são possíveis, demonstrando que qualquer fotografia é um exercício de montagem que mantém campos tencionais do olhar, desdobrando a realidade em suas camadas arqueológicas.

No exercício de olhar fotografias temos a dimensão da narrativa do tempo, como um cenário de ruínas e de regeneração, em que a memória também vive do esquecimento. Ao contrário de Ireneu Funes, personagem borgiano que consegue lembrar tudo, mas é incapaz de pensar, Mnemosyne é a deusa grega prodigiosa na arte de lembrar para poder esquecer. Assim, a lembrança não se constitui em uma repetição do passado simplesmente. Mas entre “o que foi” e “como foi” tem-se um hiato que alimenta a escolha e, portanto, o ato de pensar. A memória é um processo de reorganização dos fatos vividos, não uma representação imitativa da vida. A fotografia institui-se como uma leitura do mundo e uma práxis do olhar que joga com as artimanhas da semelhança e da similitude, da matéria e da imaginação, da fragmentação e da re ligação, na construção dos dispositivos narrativos.

Quando olhamos fotografias, somos levados a querer identificar o nome da rua, quem morava ali, de quem era as casas, a data, o fato revelado. Um desejo de catalogar, descrever e localizar impõe-se, e podemos dizer: essas imagens são de Caicó, de São Paulo, de Paris, de João, de Maria, da festa de aniversário, da primeira comunhão, do casamento, entre outros. Assim, sempre queremos lidar com a fotografia pelo que ela foi e esquecemos, quase sempre, de ver nela o que será. Sendo assim, estamos participando do enigmático jogo que envolve as regras da fidelidade e da traição à realidade, geografizando as imagens para desvelar as múltiplas espacialidades do espaço cidadão.

Referências Bibliográficas

Álbum fotográfico de Caicó. 1995.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. (Tradução de Antônio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio). São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Dantas, E. M.

BARTHES, R. *A câmara clara*. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CALVINO, Í. *As cidades invisíveis*. 6.ed. (Tradução de Diogo Mainardi). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DANTAS, E. M. *Fotografia e complexidade: a educação pelo olhar*. Natal, 2003. Tese (Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte).

_____. *Retalhos da cidade: revistando Caicó*. Natal, 1995. Dissertação (Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

FOCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LA BLACHE, P. V. As características próprias da Geografia. In: CHRISTOFOLETTI, A. *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1985.

MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATOS, O. A cidade e o tempo: algumas reflexões sobre a função social das lembranças. *Revista Espaço e Debates*. São Paulo: Cortez, ano II, out./dez. 1982.

MORIN, E. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. (Tradução de Juremir Machado da Silva). Porto Alegre: Sulinas, 2008.

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

_____. *Por uma Geografia nova*. São Paulo: Hucitec, 1978.

Recebido em 23/06/2011

Aceito em 24/09/2011

A Fronteira como Ameaça: Geografia, Imaginação e Experiência

The Border as a Threat: Geography, Imagination and Experience

André Reyes Novaesⁱ

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O presente artigo retoma debates sobre Geografia, imaginação e experiência no intuito de estudar a qualificação das fronteiras sul-americanas na imprensa brasileira. Por meio de textos e mapas veiculados na imprensa nacional, busca-se estudar reportagens nas quais os jornalistas fazem uma espécie de “trabalho de campo” nas cidades fronteiriças. Ao analisar a cobertura de um evento específico ocorrido na fronteira entre o Brasil e a Colômbia no início da década de 1990, o artigo pretende estimular a discussão sobre as relações entre a difusão de imagens na imprensa e a legitimação de formas específicas de ação sobre os espaços fronteiriços.

Palavras-chave: geografia imaginativa, fronteiras sul-americanas, imprensa nacional.

Abstract: This paper takes into account debates concerning Geography, imagination and experience in order to study how South American borders are portrayed in the Brazilian press. By discussing texts and maps published in the mainstream press, this paper seeks to analyze reports in which journalists do a kind of “field work” in frontier towns and cities. The coverage of a specific event that occurred on the border between Brazil and Colombia in the early 1990s is used to illustrate the relationship between the diffusion of images in the press and the legitimacy of specific forms of action in the border areas.

Keywords: imaginative geographies, South American borders, national press.

Introdução

Discutindo a interação entre conhecimento empírico e imaginação no contexto das explorações geográficas, Allen (1971) observou como ao se aventurarem por *terras incógnitas* os exploradores geralmente baseavam suas ações em modelos e categorias provenientes de mapas antigos, desenhos e relatos de viagem. Ao ir a “campo” e descobrir novas terras, os exploradores classificavam o que viam com base naquilo que esperavam ver, como Colombo confirmando as maravilhas do mundo descritas por Marco Polo (WRIGHT, 1966). Nesse sentido, a própria ideia de “campo” pode ser entendida como

ⁱ Professor do Departamento de Geografia, andrernovaes@yahoo.com.br.

uma fusão entre o físico e o representacional. O campo não está somente “lá”, ele é construído e categorizado antes de ser visitado, sendo um espaço simultaneamente imaginário e material (DRIVER, 2000).

Enquanto um espaço desconhecido por grande parte da população metropolitana brasileira, as fronteiras sul-americanas também não estão “somente lá”. Às vésperas do meu primeiro trabalho de campo rumo às fronteiras entre o Brasil e a Colômbia, notei que estava imerso em um intenso exercício de imaginação. O que esperar da minha visita à fronteira? Rapidamente fui juntando imagens preconcebidas que eu armazenara sobre aquele espaço o qual estava prestes a conhecer. Recordando aulas, filmes, mapas, artigos científicos e reportagens de jornal, foi se definindo minha expectativa para o trabalho de campo.

De acordo com o historiador da arte Ernst Gombrich (1986, p.61), a representação do desconhecido sempre traduz uma busca por um “esquema”, um “modelo”, onde o indivíduo procura “na gaveta dos seus estereótipos mentais o clichê apropriado”. Nesse sentido, o confronto com meus próprios clichês e estereótipos relativos aos espaços de fronteira entre Brasil e Colômbia já demarcava uma reflexão inicial sobre os questionamentos levantados no presente artigo. Mas quais imagens sobre as fronteiras surgiram com mais força às vésperas do trabalho de campo? Quais seriam as fontes mais importantes para a obtenção dessas informações?

Certamente, os “esquemas” e “modelos” acionados para caracterizar os espaços de fronteira não eram meros frutos de minha imaginação individual, e sim categorias de pensamento socialmente compartilhadas por grande parte da população metropolitana brasileira. Como lembra Driver (2005), a palavra “imaginação” tem sido muito associada com indivíduos, mas o termo “geografia imaginativa”¹ refere-se geralmente a percepções mais que subjetivas e individuais. Conversando sobre os desafios do trabalho de campo com familiares, amigos e também com colegas do curso de Geografia, constatei a existência de um repertório compartilhado sobre as fronteiras continentais sul-americanas, frequentemente associadas a arquétipos e estereótipos espaciais pejorativos: “ameaça”, “perigo”, “abandono”, “contrabando”, “guerrilha”, “ilegalidade”.

Por estarem situadas “entre” domínios territoriais distintos, as fronteiras geralmente são classificadas como um território “sem lei”, uma “terra de ninguém”, onde o Estado perde progressivamente sua força, abrindo espaço para a atuação de grupos associados a atividades ilegais e ao contrabando. Esse tipo de discurso apresenta as fronteiras simultaneamente como o espaço do abandono e da urgência, pois ao mesmo tempo em que reconhece seus “problemas”, também cobra uma atuação mais energética e intensa das forças de controle do Estado para coibir as trocas informais entre os sistemas territoriais envolvidos. Essa forma de qualificação e categorização das fronteiras é comum em muitos meios, inclusive no acadêmico.

Por outro lado, atualmente, pode-se afirmar que a mídia nacional desempenha um papel de destaque na consolidação de um repertório compartilhado sobre as fronteiras sul-americanas. Para grande parte da população brasileira, pertencente a um país que se desenvolveu intensamente orientado para o Atlântico, os espaços próximos aos limites internacionais dos países vizinhos são majoritariamente conhecidos por meio de representações midiáticas. Enquanto uma fonte importante de informação secundária sobre as fronteiras, os textos e mapas veiculados na imprensa podem participar ativamente no

processo de definição de expectativas, comportamentos e formas de ação específicas sobre esses espaços.

Levando em conta essa constatação, o presente artigo busca estudar a qualificação das fronteiras por meio de textos e mapas veiculados na imprensa nacional.² A ideia é discutir reportagens nas quais os jornalistas fazem uma espécie de “trabalho de campo” em localidades fronteiriças. Como exploradores antigos a enviar imagens de um espaço remoto e longínquo, os repórteres contemporâneos também se “aventuram” nas fronteiras tendo como referência uma série de modelos prévios e estereótipos que podem direcionar suas experiências e suas narrativas jornalísticas.

No entanto, o objetivo aqui vai além da constatação – que muitas vezes assume o tom de denúncia – das relações entre produção de imagens na mídia e tendências políticas vigentes na sociedade. A ideia é justamente quebrar a polarização entre experiência e imaginação, evidenciando como o estudo das imagens midiáticas na Geografia não deve se submeter a polarizações simplistas entre informações primárias e secundárias, pois ambas interagem nos processos de qualificação, experimentação e ação sobre os espaços. Nesse sentido, ao discutir como as imagens podem influenciar na definição de tendências na construção material do espaço, estaremos debatendo os possíveis efeitos e desdobramentos concretos dessas geografias imaginativas.

Em um primeiro momento busca-se apresentar algumas contribuições importantes de geógrafos contemporâneos que se dispuseram a compreender as complexas relações entre imaginação, experiência e materialidade. Após uma breve discussão sobre essa problemática, na segunda parte, os mapas e textos jornalísticos entram em cena por meio da análise de uma incursão a “campo” de repórteres que buscavam informações para a cobertura de um evento específico ocorrido na fronteira entre o Brasil e a Colômbia no início da década de 1990. Por fim, discutirei como as formas de representação vigentes sobre as fronteiras podem estimular estratégias de ação específicas para esses espaços por parte do poder público.

Imaginação e Materialidade: Caminhos para uma Abordagem Relacional

Aqueles que pensam na China como moradia de tintureiros, na França como o lugar onde as pessoas comem caracóis e nos espanhóis como pessoas de sangue quente, são apenas um pouco mais míopes do que qualquer um; é mais fácil deplorar estas generalizações do que substituí-las por imagens mais adequadas e convincentes. (LOWENTHAL, 1961, p.258).

Ao discutir, no início da década de 1960, as relações entre “Geografia, experiência e imaginação”, o famoso artigo de David Lowenthal influenciou significativamente uma tendência de diferenciação da experiência geográfica em duas categorias. Em uma dimensão haveria a “observação pessoal”, ligada às experiências “frescas” e de “primeira mão” que o indivíduo obtém por meio do contato direto com o ambiente. Em outra estariam as informações indiretas ou secundárias construídas mediante “aulas, livros, figuras e todas as visões imaginárias” (ibidem, p.260). Segundo o autor, seu ensaio poderia servir de marco introdutório para uma série de estudos que comparassem a qualidade e o impacto desses distintos “modos de experiência geográfica”.

O artigo de Lowenthal realmente inspirou uma série de trabalhos posteriores que passaram a discutir como a percepção do ambiente é formada tanto pela experiência direta como por “recursos externos como os *mass media*” (MOORE e GOLLEDGE, 1976, p.3). Essa tendência de diferenciação da experiência geográfica esteve muito presente nas pesquisas sobre mídia na Geografia norte-americana dos anos 1970, concentradas majoritariamente na cognição e na percepção do indivíduo (BURGESS e GOLD, 1987). Mas, como a epígrafe acima indica, essa diferenciação entre “modos de experiência” pode também estimular uma hierarquização, classificando as informações diretas como “boas” e as indiretas como pouco “adequadas ou convincentes”. As informações mediadas seriam as grandes responsáveis pela difusão de estereótipos simplistas, associando lugares como a França, a China ou a Espanha a imagens generalizantes e reducionistas como “comedores de caracóis”, “tintureiros” ou “pessoas de sangue quente”.

O título do presente artigo é, ao mesmo tempo, uma homenagem e um questionamento direcionado ao trabalho de Lowenthal (1961), pois inverte a ordem das palavras-chave do seu citado texto, colocando a “imaginação” na frente da “experiência”.³ Para além de diferenciar e/ou polarizar esses “tipos de experiência geográfica”, nos dias atuais torna-se mais desafiador refletir sobre os caminhos para trabalhar com suas interações. As informações mediadas são atualmente mais centrais do que secundárias, e dificilmente experimentamos um espaço sem tê-lo conhecido de forma mediada anteriormente. Nesse sentido, a categorização e a criação de estereótipos não devem ser entendidas como “distorções” ou “generalizações simplistas”, mas sim como *parte constitutiva* de nossas relações com os espaços.

Por meio de caminhos distintos, essa perspectiva vem aparecendo no trabalho de geógrafos contemporâneos. Partindo de objetos variados, muitos autores têm buscado desconstruir as famosas distinções polarizadas entre informações primárias e secundárias, discutindo as representações a partir de suas relações com a percepção e a ação sobre os espaços. Seguindo essa tendência, deixa-se de lado a possibilidade de estudar as imagens estabelecendo um processo de “checagem”, comparando representação e realidade, ou informações mediadas e trabalho de campo. Nas palavras do filósofo Jean Baudrillard (1981, p.8), “não se trata de mapa nem de território, algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstração”.

Uma apropriação direta dessas ideias aparece nos trabalhos de geógrafos interessados nas relações entre cinema e cidade (AITKEN e ZONN, 1994; CLARKE, 1997; COSTA, 2003; NAME, 2003). Buscando caminhos para discutir essa relação, Clark (1997, p.1) inicia seu livro citando um famoso texto de Baudrillard, no qual o autor afirma que para se compreender as cidades norte-americanas não se deve começar pela cidade, mas pelas telas de cinema, pois “a cidade americana parece ter saído diretamente dos filmes”. Da mesma forma, ao caminhar por cidades europeias após um longo período na América, Baudrillard escrevia que sentia como “se a cidade tivesse saído das pinturas e não vice-versa”. Essa perspectiva relacional influenciou o desenvolvimento de uma abordagem cognitiva no estudo do cinema por parte de alguns geógrafos, que vêm buscando discutir o papel dos filmes nas interações entre o indivíduo e o espaço.

Uma contribuição importante nessa direção foi o livro de Aitken e Zonn (1994), no qual os autores criticavam a ênfase da Geografia nas “condições materiais da vida social”

e valorizam o estudo das imagens, pois estas teriam o poder de moldar as “experiências sociais, culturais e ambientais” da audiência. Segundo os autores, foi nas telas de cinema que cresceram as figuras contemporâneas do homem, da mulher, da criança e dos lugares que eles habitam, o que deve levar o geógrafo a perceber que “o poder da representação de intervir no decorrer das transformações da vida cotidiana não deve ser subestimado” (ibidem, p.5).

Segundo Azevedo (2006), essa tendência, que estuda os processos dinâmicos e contínuos de transferência de informação entre representação e realidade, definiria um caminho cognitivo para o estudo do cinema. Buscando identificar “fenômenos transacionais”, onde a percepção do espaço é sempre mediada por imagens, diversos autores têm buscado desenvolver pesquisas que introduzam o cinema como parte das trocas entre o indivíduo e o ambiente. No entanto, como indica Azevedo (2006), essas análises frequentemente acabam privilegiando percepções individuais e não se aprofundam muito nas consequências políticas e ideológicas de formas específicas de representação.

Buscando caminhos para se discutir as consequências políticas das imagens, o interesse recai menos sobre as percepções do indivíduo e mais sobre os discursos envolvidos na representação do espaço em questão. No contexto dos mapas e textos jornalísticos que analisaremos neste artigo, parece importante buscar caminhos para discutir a exterioridade na sua produção e os repertórios socialmente compartilhados em sua recepção. Para tanto, uma segunda contribuição metodológica merece ser aqui destacada: os textos do professor de literatura comparada Edward Said, que trataram do “Oriente como invenção do Ocidente” e influenciaram o debate internacional sobre as “geografias imaginativas” e seus discursos políticos. Rediscutindo a articulação entre representação e colonialismo, os trabalhos de Said tornaram-se uma importante referência para se debater as relações entre Geografia, imaginação e materialidade.⁴

Considerado como “um dos textos mais influentes nas ciências sociais e nas artes nas últimas décadas do século XX” (SHARP, 2009, p.16), o *Orientalismo* influenciou tendências variadas na Geografia contemporânea, mas seu impacto ainda é limitado na Geografia brasileira. Mesmo sendo considerado um filólogo, Said (1995) teria a pretensão de “repensar a Geografia”, evidenciando como a “força” da disciplina não estaria “apenas em soldados e canhões”, mas também em “imagens e imaginários”. Na base do argumento do autor está a ideia de que o discurso orientalista promove sempre uma qualificação dual do espaço, diferenciando um Ocidente “racional”, “histórico”, “moderno”, “masculino” de um Oriente “irracional”, “eterno”, “atrasado”, “feminino”. É por meio desse tipo de oposição que Said (2008) define os processos de construção das identidades e as geografias imaginativas associadas aos espaços.

As áreas estudadas por Said (idem) são amplas o suficiente para dividir o mundo em duas unidades distintas – Oriente e Ocidente –, mas o autor também evidencia a possibilidade de aplicação dessas ideias a escalas mais reduzidas, pois mesmo “um grupo de pessoas vivendo em alguns acres de terra estabelecerá fronteiras entre suas terras e os arredores”, que serão chamados de “terra dos bárbaros” (ibidem, p.91). Esse tipo de imaginação geográfica é claramente relevante para um estudo que discute as formas de representação dos espaços fronteiriços, situados justamente “entre nós” e “eles”. Podemos pensar, portanto, que a qualificação das fronteiras

sul-americanas na imprensa brasileira também pressupõe um processo de imaginação e de “criação” de um setor geográfico no intuito de construir uma “(re)presença”, ou uma representação feita “por e para” uma população metropolitana que não tem acesso direto ao espaço.

Mas até que ponto o estudo das representações externas de um espaço pode acabar por reproduzir uma visão dicotômica das imagens, colocando de um lado a materialidade do espaço concreto e de outro suas representações “deformadas” e “generalizantes”? Por concentrar suas análises em textos literários específicos e discutir seus “esquemas narrativos”, o trabalho de Said também sofreu críticas devido a um suposto “textualismo excessivo”, como se a “abstração” dos textos literários não tivesse relação com o que “realmente ocorre” nas relações de poder do mundo (SMITH, 1994).

Problematizando essa separação simplista entre imaginação e materialidade, Driver (2005, p.144) indaga ironicamente sobre a relevância de se estudar as concepções abstratas criadas sobre os lugares e seus habitantes: “por que focar nas geografias ‘imaginativas’ quando há tantos problemas ‘reais’ para serem tratados no mundo?”. O autor responde à sua própria indagação por meio da articulação entre representação e materialidade, definindo as “geografias imaginativas” como “representações dos lugares, espaços e paisagens que estruturam o entendimento de mundo das pessoas e conseqüentemente ajudam a moldar suas ações” (ibidem). É por meio dessa articulação entre imaginação e ação que se pode considerar como as imagens têm “efeitos reais” na construção e na vivência dos espaços.

Para Gregory (1994), as críticas ao “textualismo excessivo” de Said seriam fruto de uma má compreensão de seu trabalho, pois as relações entre “violência textual e violência física” são fundamentais para a estruturação dos argumentos que relacionam imaginação e políticas de colonização. Mesmo criticando a difusão de estereótipos simplistas, Said (2008) apresenta uma preocupação recorrente em deixar claro o fato de que não pretende defender nenhum “Oriente real”, mas sim entender o orientalismo como um elemento constitutivo da realidade colonial.

Nesse sentido, o autor não busca opor as imagens “orientalistas” com informações “diretas” provenientes de sua vivência na Palestina ou no Cairo, mas sim compreender como as classificações e estereótipos presentes nos textos literários poderiam moldar os esquemas de percepção e de ação dos europeus sobre esses espaços. Segundo Said (idem, p.51), ao se estudar as geografias imaginativas difundidas pelos textos orientalistas, “os dados a serem observados são o estilo, as figuras de retórica, o cenário, os esquemas narrativos, as circunstâncias históricas e sociais, e não a *correção* da representação, nem sua *fidelidade* a algum grande original”.

No escopo deste artigo, revisitar essas duas tendências, que vêm sendo utilizadas na Geografia contemporânea para articular representação, experiência e materialidade, não tem como objetivo aprofundar seus argumentos teóricos, mas apenas apontar caminhos metodológicos que podem ser utilizados em pesquisas empíricas. Com essa motivação, na seção seguinte discutirei representações textuais e cartográficas de um evento específico ocorrido nas fronteiras entre o Brasil e a Colômbia, buscando conectar formas de representação, percepção e ação sobre as fronteiras nacionais.

Narrativa e Experiência: a Fronteira como Ameaça

Um abandono que se repete ao longo dos 15.719 quilômetros de fronteira entre o Brasil e 10 países da América Latina, que torna os limites do país um irremediável *caso de polícia*. Passa de tudo: droga, ouro, couro de jacaré, carro, madeira, soja, café. (*Jornal do Brasil*, 1/10/1989)

Que tipo de matéria jornalística leva um repórter das grandes cidades brasileiras para as fronteiras sul-americanas? Com base em que critério prévio esse repórter seleciona os eventos “noticiáveis” ao visitar esses espaços? No campo do jornalismo, geralmente se justifica a transformação de um acontecimento em notícia por meio de dois caminhos distintos. O primeiro deles valoriza as características do próprio evento, definindo “valores-notícia” que “operacionalizam as práticas profissionais nas redações, sugerindo o que deve ser escolhido, omitido, realçado” (MOTTA, 2002, p.308). Por outro lado, é importante reconhecer que a notícia é sempre fruto do encontro entre a imaginação do repórter e sua experiência na cobertura do evento. Nesse sentido, embora as notícias não possam ser vistas como “ficção”, elas são sempre “estórias”, reunidas e narradas pelo repórter por meio de escolhas específicas (ibidem).

Considerando esse segundo alerta, não buscarei compreender as relações entre fronteira e ameaça discutindo os atributos da própria fronteira, mas sim as geografias imaginativas que lhes dão sentidos e significados específicos na imprensa. Não há aqui, portanto, preocupação com os fatos, mas sim com as versões e valores simbólicos que os acompanham. Nas palavras de Motta (idem, p.315), “não é o fato que conta, mas sim o conto do fato”. Ao discutir as diferentes formas de “contar” uma visita às fronteiras na imprensa, utilizando textos e mapas jornalísticos, deve-se considerar os contextos que estimulam os repórteres a visitar esses espaços e que tipos de informações prévias aqueles possuíam.

Reunindo uma série de reportagens nas quais havia essa espécie de “trabalho de campo”, em busca de informações “frescas” e “de primeira mão”, constatei a predominância de dois tipos de matéria jornalística. Em alguns casos o repórter se dirige à fronteira para produzir uma “série especial” que avalia o estado das fronteiras em seu conjunto. Em outros, ele vai para a fronteira cobrir um acontecimento específico, para o qual a falta de informação disponível no “centro” justifica uma incursão no “campo” das áreas periféricas do Estado.

O texto da reportagem citada na epígrafe desta seção é proveniente de uma “série especial” veiculada no *Jornal do Brasil* em 1989. Nessa série, oito repórteres e cinco fotógrafos percorreram dezesseis pontos da fronteira “para retratar a vida nesses *finis de mundo*” onde, segundo a reportagem, “alguns brasileiros sequer sabem que há eleições este ano e ignoram o valor do cruzado novo”. O “abandono” e a “falta de vigilância que facilitam o contrabando” foram as principais constatações dos repórteres, que selecionaram histórias sobre ilegalidade e contravenção para cada localidade visitada.

As narrativas geradas pela experiência dos repórteres nas séries especiais são variadas, mas geralmente seguem uma formação discursiva bastante similar. Segundo Foucault (1997, p.43), uma formação discursiva pode ser identificada por meio da descrição de seus “padrões”, identificando “os tipos de enunciação, os conceitos e as escolhas temáticas”. Mesmo discutindo a circulação de produtos distintos, como “droga, ouro, couro de jacaré, carro, madeira, soja e café”, a estrutura das reportagens muitas vezes se

repete, primeiro evidenciando o abandono das fronteiras e a facilidade para atuar ilegalmente, para posteriormente cobrar uma presença maior do Estado. Nesse sentido, as séries de reportagens nas fronteiras acabam indo além dos casos particulares, buscando evidenciar a dimensão nacional do “problema”.

Outras vezes, é um evento específico que estimula a “incursão” dos repórteres no “campo”. Ao contrário das séries, que geralmente são feitas por jornais diários, esse tipo de reportagem, na qual o jornalista vai ao campo em busca de detalhes e desdobramentos do evento já noticiado, é mais comum nas revistas semanais e mensais. Esse é o caso da reportagem veiculada na revista *Veja* no dia 13 de março de 1991, que será analisada mais detalhadamente a seguir. Nesse exemplo, a busca por informações sobre o ataque a um posto militar brasileiro na fronteira com a Colômbia estimulou dois repórteres a percorrerem “um longo caminho para chegar à fronteira” e cobrir a “tensão na selva sem lei”.

Em 1º de março de 1991, o exército brasileiro notificou a imprensa nacional que um grupo de “quarenta guerrilheiros colombianos” teria atacado uma guarnição militar no Rio Traíra, matando três soldados e ferindo oito. A imprensa diária se apressou em divulgar o incidente e a posterior reação do exército brasileiro, que enviou 47 homens para a localidade no intuito de “limpar a fronteira e mantê-la segura” (*Jornal do Brasil*, 3/3/1991). A reação veio no dia 5 de março de 1991, quando uma patrulha brasileira do Batalhão Especial de Fronteira abriu fogo contra quinze colombianos no Rio Traíra, matando sete “guerrilheiros”. Para localizar esses acontecimentos em uma região tão “remota” e “longínqua”, muitos mapas foram veiculados na imprensa diária, mas como evidenciam os exemplos abaixo (Figuras 1 e 2), informações diferentes podiam ser representadas.



Figura 1 – *O Globo*, 2/3/1991



Figura 2 – *Jornal do Brasil*, 5/3/1991

Os dois mapas anteriores foram veiculados na mesma semana em que foi divulgado o ataque ao posto militar. No entanto, se observarmos atentamente, esses mapas apresentam informações significativamente distintas. No primeiro, o ataque é destacado por meio do uso de uma seta e um símbolo de ponto, que explicitam sua origem em território colombiano e sua ação “explosiva” no lado brasileiro. Os rios Amazonas, Japurá e Traira são nomeados, e os limites entre os Estados são representados com linhas tracejadas. Já o segundo mapa, publicado dois dias depois, combinou escalas distintas em uma mesma imagem e representou não apenas o destacamento militar atacado, mas também as áreas de garimpo detalhadas nos dois lados da fronteira.

Dentre os muitos mapas coletados na imprensa brasileira sobre esse episódio, o mapa da Figura 2 foi o único que representou as áreas de garimpo, que poderiam ser fundamentais para explicar o ocorrido na localidade. No mapa observamos que no lado colombiano existiria uma área de garimpo decadente, chamada “Garimpito”, onde viviam centenas de garimpeiros colombianos. Já do lado brasileiro, haveria uma lavra abandonada por uma das “maiores mineradoras de cassiterita do mundo, a Paranapanema” (*O Estado de São Paulo*, 5/3/1991). Era justamente na entrada da lavra abandonada que os militares brasileiros se situavam, fazendo inclusive uso da infraestrutura de um antigo acampamento da empresa. As informações trazidas por esse mapa sugerem que, embora a imprensa brasileira estivesse majoritariamente destacando a presença de “guerrilheiros” na região, o ataque pode ter sido realizado pelos próprios garimpeiros, interessados em explorar a lavra do lado brasileiro.

O mapa da Figura 1 anunciava que o ataque teria sido feito por membros do M19, e o exército brasileiro se apressou em culpar os “guerrilheiros das Farc” – Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia. No entanto, ao atacar e matar colombianos na fronteira, o

exército teria encontrado apenas um dos fuzis roubados no ataque ao destacamento. De resto, havia apenas espingardas de “repetição” e botas de borracha, “normalmente usadas por garimpeiros”.⁵ Em Bogotá, o presidente colombiano considerou que a ação brasileira foi justa, mas o governador do estado colombiano do Amazonas estranhou os confrontos, pois afirmava “nunca ter visto guerrilheiros daquela área”. Ao mesmo tempo em que o jornal colombiano *El Tiempo* desconfiava que “as ações dos supostos guerrilheiros não conferem com guerrilheiros de carne e osso”, o próprio diretor-superintendente da empresa Paranapanema afirmava não acreditar que o ataque teria sido feito por guerrilheiros, também defendendo a tese de que os garimpeiros estariam envolvidos (*IstoÉ*, 13/3/1991).

Em meio a informações contraditórias que chegavam para o grande público nas cidades, um jornalista e um fotógrafo resolveram se aventurar no “campo” em busca de mais informações: “com muita disposição, e experientes em missões em toda a Região Norte do país, o chefe da sucursal da Veja em Belém, Abnor Gondim, e o fotógrafo Paulo Jares chegaram a Manaus na segunda-feira da semana passada, dispostos a se deslocar para as margens do Rio Traíra, palco do ataque guerrilheiro” (*Veja*, 13/3/1991). Destacando a “imensidão e o isolamento” das regiões de fronteira do país, a equipe de reportagem teria se aventurado “em busca do desconhecido”, mas curiosamente a questão do garimpo é apresentada de forma tímida, e o próprio título da reportagem já alertava como “num pedaço esquecido do país, cresce a tensão entre o Exército brasileiro e *guerrilheiros colombianos*”.

Ao visitarem as fronteiras, as influências dos esquemas narrativos e modelos explicativos dos repórteres ficam evidentes, pois a matéria se esforça para criar oposições binárias entre uma região de fronteira associada ao atraso e à barbárie e um Brasil “civilizado” nas grandes cidades do Centro-Sul do país. Segundo o repórter, “o ataque chamou a atenção para esta região tão distante do Brasil das ruas de asfalto, onde, bem ou mal, convive-se com as leis e os direitos dos cidadãos”.

É a partir desse tipo de narrativa que a fronteira instala-se no imaginário metropolitano como o “lugar da ilegalidade”, um “fim de mundo onde, sob a vista grossa ou até com a participação das autoridades, índios lutam com garimpeiros, contrabandistas de drogas fazem negócios com contrabandistas de armas e guerrilheiros dão os braços a bandidos comuns”. É interessante observar que, mesmo sendo legitimada por um “trabalho de campo” no qual o repórter conversou com “comerciantes, garimpeiros, militares, autoridades e pessoas que estiveram no lugar”, a matéria não traz informações detalhadas, e a presença do garimpo na região só é relatada no final da reportagem.

Após falar por várias páginas sobre as Farc e a falta de efetivo do exército brasileiro, o repórter relata algumas acusações sobre o extravio de ouro garimpado por colombianos por parte de membros do exército brasileiro – mas, como ele mesmo afirma, essas acusações poderiam não passar de “calúnia”. De fato, as informações sobre o garimpo não são destacadas no mapa da reportagem, que é construído em uma escala que não prioriza o detalhamento da área do evento noticiado. Localizando todo o conjunto de fronteira nos estados brasileiros do Amazonas e de Roraima, o mapa selecionado para ilustrar a reportagem acaba funcionando basicamente para situar o leitor de forma mais geral nessa “região de conflitos”.



Figura 3 – Veja, 13/2/1991

O mapa da Figura 3 localiza uma série de eventos ocorridos nas fronteiras ao norte do país que associam esses espaços a conflitos militares e à ilegalidade. As práticas cartográficas aplicadas aqui são relativamente simples, utilizando símbolos de ponto e caixa de texto para qualificar eventos ocorridos em locais distintos das fronteiras. O uso de símbolos pictóricos também influencia o destaque das atividades ilegais, pois os pequenos desenhos localizam a presença de militares e ilustram cada atividade descrita nas caixas de texto.

Sem problematizar se o ataque teria sido feito por garimpeiros ou guerrilheiros, o mapa responsabiliza as Farc pelo confronto e situa também outros acontecimentos relacionados com o tráfico de drogas ilegais na região. A cidade de Letícia é a única representada do outro lado da fronteira e é caracterizada como “rota obrigatória no tráfico internacional de drogas, armas e quase tudo que se possa imaginar”. Na parte direita do mapa são descritos eventos não comentados ao longo do texto da matéria, ocorridos no estado de Roraima, que não fora visitado pelos repórteres. De qualquer forma, os acontecimentos envolvendo garimpeiros, índios e a Guarda Nacional venezuelana auxiliam na caracterização da região de fronteira como uma área de conflito e ameaça.

A última caixa de texto à direita do mapa é sintomática com relação ao tipo de discurso que vem sendo aqui analisado. Após apresentar todos os problemas e conflitos na região, o mapa cobra uma presença maior do exército brasileiro nas fronteiras, denunciando que apenas 5% do efetivo nacional estaria na Amazônia, “espalhado em pequenos postos nos 12 592 quilômetros de fronteira no norte do Brasil”. Observa-se, portanto, que a ida a “campo” dos repórteres não significou necessariamente o levantamento de informações diferenciadas e originais. Esse fato é evidenciado pela própria escala do mapa da reportagem, que apresenta um caráter extremamente generalista e não aprofunda nenhuma informação relativa aos conflitos locais que os repórteres foram averiguar. Nesse sentido, a imaginação e os modelos pré-existentes podem ter influenciado nas experiências dos repórteres e em sua forma de narrar o “campo” da reportagem.

Assim como um quadro sempre deve mais a outros quadros do que à “paisagem real” pintada (GOMBRICH, 1986), uma reportagem provavelmente deve mais a sua relação com outras reportagens do que ao encontro “direto” entre o repórter e o “campo”. Ao buscarem histórias específicas para compor um caderno especial ou para esclarecer

acontecimentos nos “confins do Brasil”, os repórteres têm certamente um leque de histórias possíveis em sua cabeça. A busca por encaixar suas entrevistas e constatações em uma dessas narrativas preestabelecidas pode moldar suas “experiências” ao visitar as fronteiras. Como exploradores da Antiguidade, há aqui uma construção de geografias imaginativas onde “o texto precede a experiência” e os “viajantes veem o que esperam ver” (SHARP, 2009, p.16).

Como discutia Allen (1971, p.53) no contexto das antigas explorações, “se um explorador volta com informações que contradizem ou subvertem fortemente os conceitos geralmente aceitos, seus dados podem ter pouco efeito imediato na criação de imagens regionais mais precisas”. Guardadas as devidas diferenças, se um repórter enviado para as fronteiras retornasse com informações que problematizassem a associação desses espaços com “perigos para a soberania nacional”, discutindo formas de interação inovadoras ou questionando a real estruturação das ameaças externas, suas observações poderiam ter pouco espaço na imprensa, que compartilha com os leitores um tipo de geografia imaginativa que entende sempre as fronteiras como um “caso de polícia”. É nesse sentido que as imagens preconcebidas podem moldar as experiências dos repórteres, encaixando-as em um modelo prévio e categorias que associam esses espaços à ilegalidade, à criminalidade e à ameaça.

Desdobramentos e Considerações Finais

Foi provavelmente esse mesmo tipo de imagem preconcebida sobre as fronteiras amazônicas que povoou minha cabeça nas vésperas de meu primeiro trabalho de campo para a região do Alto Solimões, onde se localizam as fronteiras entre o Brasil e a Colômbia. Ao visitar cidades constantemente destacadas na imprensa como portas de entrada para “ameaças” e “perigos” à soberania nacional, as informações recebidas por meio da imprensa e dos “alertas” dos colegas de profissão certamente influenciaram de alguma forma minhas experiências. Contrastando ou reafirmando os estereótipos simplistas que colecionamos sobre os lugares, a experiência de percorrê-los sempre é influenciada pelas informações e referências que já possuímos.

Mas, se essas geografias imaginativas influenciam na experiência daqueles que visitam as fronteiras, resta saber como e até que ponto elas podem também estimular ações específicas sobre esses espaços. Para além de apenas constatar como as formas de enunciação das notícias podem influenciar nossas relações com os espaços, é importante também discutir como podem legitimar certos discursos geopolíticos que influenciam formas de ação sobre as fronteiras. Na ótica de grupos que desejavam um aumento nas verbas para os projetos de militarização das fronteiras amazônicas, como o Calha Norte, os acontecimentos no Rio Traíra foram oportunos, pois legitimaram o investimento nesse tipo de política. Essa associação bastante óbvia foi destacada com intensidade em uma reportagem da revista *IstoÉ* (13/3/1991) ironicamente intitulada de “Ataque a calhar”.

De acordo com a matéria, os militares brasileiros teriam um plano ambicioso de atuação nas fronteiras desde meados da década de 1980, mas o projeto teria adentrado os anos 1990 “com sérios problemas de caixa” e contabilizando “a esqualida presença na área de menos de 500 homens, divididos em 13 pelotões”. Mas, segundo o jornalista,

após a cobertura dos eventos no Rio Traíra pela imprensa brasileira, essa tendência deveria mudar. “Agora, os investimentos no Calha Norte devem aumentar substancialmente: dez cadáveres estirados no meio da selva surgiram como um grande argumento para sensibilizar o governo federal” (*IstoÉ*, 13/3/1991). Observa-se, assim, a possibilidade de estabelecer relações entre narrativas jornalísticas e ações geopolíticas específicas.

Após o grande alarde em torno do que ficou conhecido como o primeiro “ataque das Farc ao território brasileiro”, o governo foi, de fato, sensibilizado, e o exército brasileiro deslocou contingentes significativos de pelotões situados no sul para as fronteiras ao norte durante o início dos anos 1990. O fim dos atritos na Bacia do Rio Prata e o temor do tráfico de drogas propagado na imprensa facilitam esse “redimensionamento” da política de defesa nacional para as fronteiras ao norte do país (MIYAMOTO, 2008). Nesse contexto, essas fronteiras sofrem um processo de militarização com o intuito de combater “práticas de guerrilha” e “atividades ilícitas”, ameaças que já constavam no próprio texto do projeto Calha Norte.

Certamente o objetivo aqui não é sugerir associações simplistas entre formas de representação das fronteiras e ações governamentais específicas sobre esses espaços, porém fica evidente a pertinência de se discutir a forma como imaginamos os lugares como um elemento fundamental para se compreender as ações que direcionam sua construção. Como muitos estudiosos da geopolítica contemporânea já perceberam, “a forma como descrevemos o mundo, as palavras que usamos, moldam como decidimos agir” (TUATHAIL e AGNEW, 1992, p.190). No caso específico aqui analisado, as narrativas jornalísticas sobre o ataque a um posto militar brasileiro podem ter auxiliado na legitimação de um projeto frequentemente qualificado como a “materialização das teorias geopolíticas dos militares brasileiros” (RODRIGUES e SCHILLING, 1989).

Como afirmou Said (1995, p.178), ao discutir as relações entre “cultura e imperialismo”, a imaginação e a representação podem ter atuado para “preparar o caminho para o que os exércitos, as administrações e as burocracias fariam mais tarde no local”. Algo similar tem ocorrido em alguns pontos das fronteiras sul-americanas, muitas vezes sujeitos a políticas públicas formuladas a partir de centros de decisão e interesse afastados de sua realidade cotidiana. É nesse sentido que o estudo das representações dos espaços torna-se relevante não só para se compreender as formas vigentes de imaginá-los e construí-los, mas também para indicar caminhos alternativos para “reimaginá-los” e “reconstruí-los”.

Referências Bibliográficas

AITKEN, C.; ZONN, E. *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. Boston: Rowman e Littlefield Publishers, 1994.

ALLEN, J. L. *Lands of Myth, Wathers of Worder: The Place of Imagination in The History of Geographical Exploration*. In: LOWENTHAL, D.; BOWDEN, M. (eds.). *Geographies of the Mind: Essays in Historical Geosophy*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1971.

AZEVEDO, A. F. Geografia e cinema. In: SARMENTO, J. AZEVEDO, A.; PIMENTA, J. R. (orgs.). *Ensaio de Geografia cultural*. Porto: Livraria Editora Figueirinhas, 2006.

Novaes, A. R.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Antropos, 1981.

BUGESS, J.; GOLD, J. (eds.). *Geography, Media and Popular Culture*. London: Croom Helm, 1987.

CLARKE, D. B. *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997.

COSTA, M. H. B. V. Paisagem e simbolismo: representando e/ou vivendo o real? *Espaço e cultura*, Rio de Janeiro, v.15, 2003, p.41-50.

DRIVER, F. Geography's Empire: Histories of Geographical Knowledge. *Environment and Planning D: Society and Space*, v.10, 1992. p.23-40.

_____. Fieldwork in Geography. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 25, 2000, p.267-8.

_____. Imaginative Geographies. In: CLOKE, P.; CRANG, P.; GOODWIN, M. (orgs.). *Introducing Human Geographies*. London: Arnold, 2005.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia Editora, 1968.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986 (1ª edição de 1959).

GREGORY, D. Imaginative Geographies. *Progress in Human Geography*, 19, 1995, p.447-85.

HACKFORTH-JONES, J.; ROBERTS, M. (eds.). *Edges of Empire: Orientalism and Visual Culture*. Oxford: Blackwell, 2005.

HARLEY, J. B. Maps, Knowledge and Power. In : COSGROOVE, D.; DANIELS, S. (eds.). *The Iconography of Landscape*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1988, p.277-312.

_____. Deconstructing the Map. In: J. AGNEW, J. et al. (eds.). *Human geography: An Essential Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers: 1996, p.422-43.

HOUSE, J. The Frontier. A Conceptual Problem for Policy Makers. *International Political Science Review*, 4(1), 1980, p.456-77.

LOWENTHAL, D. Geography, Experience, and Imagination: Towards a Geographical epistemology. *Annals of the Association of American Geographers*, v.51. n.3, 1961, p.241-60.

MACHADO, L. O. Região, fronteiras e redes ilegais. Estratégias territoriais na Amazônia sul-americana. LIMES – *Revista Italiana di Geopolitica. Quaderni Speciali*, n.3, 2007, p.173-83.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994.

MIYAMOTO, S. Amazônia, política e defesa. In: NASCIMENTO, D. M. (org.). *Relações internacionais e defesa na Amazônia*. Belém: NAEA/UFPA, 2008.

MOORE, G. T.; GOLLEDGE, R. G. (eds.). *Environmental Knowing: Theories, Research, and Methods*. Stroudsburg, Pennsylvania: Dowden, Hutchinson & Ross Inc., 1976.

MOTTA, L. G. Teoria da notícia: as relações entre o real e o simbólico. In: PORTO, S. D. (org.). *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

NAME, L. O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência. *Arquitextos*, n.33, fev. 2003.

RODRIGUES,P.B.; SCHILLING,L. Calha Norte – Além das fronteiras. *Teoria e Debate*, n.6, abr./maio/jun.1989.

SAID, E. W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine how we See the World*. New York: Vintage Books, 1997.

_____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHARP, J. *Geographies of Postcolonialism. Space of Power and Representation*. Los Angeles: Sage, 2009.

SMITH, N. Geography, Empire and Social Theory. *Progress in Human Geography*, 18(4), 1994, p.491-500.

TUATHAIL, G.; AGNEW, J. Geopolitics and Discourse: Practical Geopolitical Reasoning in American Foreign Policy. *Political Geography*, 11, 1992, p.190-204.

WRIGTH, J. K. Where History and Geography Meet: Recent American Studies in the History of Exploration. In: WRIGTH, J. K. *Human Nature in Geography*. Cambridge: Harvard University Press, 1966.

Reportagens Consultadas

IstoÉ, 13/3/1991

Jornal do Brasil, 1/10/1989

Jornal do Brasil, 3/3/1991

Jornal do Brasil, 5/3/1991

O Globo, 2/3/1991

Veja, 13/3/1991

Recebido em 28/06/2011

Aceito em 24/09/2011

¹ O termo “geografia imaginativa” foi usado neste artigo referindo-se à tradução da expressão “*imaginative geography*”, traduzida de forma literal por Rosaura Eichenbrg para a edição em português do livro *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, de Edward Said (2008, original de 1978).

² As reportagens discutidas no presente artigo foram coletadas no âmbito da tese de doutorado do autor, defendida no Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRJ (NOVAES, 2010). Na pesquisa realizada no centro de documentação do jornal *O Globo*, foram selecionadas reportagens sobre as fronteiras veiculadas em jornais e revistas nacionais de grande circulação, a saber: *Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo*, *Folha de S.Paulo*, *O Globo*, *Veja* e *IstoÉ*.

³ O artigo de Lowenthal (1961) intitulado “*Geography, Experience and Imagination: Towards a Geographical Epistemology*” foi dedicado ao trabalho pioneiro de John Wrigth e teve grande importância no desenvolvimento de uma abordagem humanista na Geografia nos anos 1960 e 1970. No entanto, seguindo as sugestões de Burgess e Gold (1986), pode-se considerar que no contexto atual a “*imaginação*” tende a preceder a “*experiência*”, o que explicaria uma mudança na ordem de apresentação desses termos no título do presente artigo.

⁴ Embora discuta de forma pioneira as relações entre imaginação, cultura e imperialismo, é importante ressaltar que o trabalho de Edward Said não se debruça especificamente sobre representações pictóricas. As capas dos livros do autor sugerem a possibilidade de análise dos discursos orientalistas na pintura, mas seus trabalhos se limitam basicamente à análise de obras literárias. Para uma discussão mais específica sobre a “*cultura visual do orientalismo*”, ver Hackforth-Jones e Roberts (2005). É importante ressaltar, ainda, que embora reconheça as especificidades dos mapas e textos jornalísticos analisados, o presente artigo busca ir “*além da comparação*” dessas linguagens (MITCHELL, 1994), focando mais em suas interações na difusão de discursos específicos sobre as fronteiras sul-americanas.

⁵ Informações retiradas de uma reportagem da revista *IstoÉ* publicada no dia 13 de março de 1991. Embora seguisse as tendências alarmistas presentes na imprensa brasileira, essa reportagem fazia um breve comentário sobre a cobertura do incidente nos jornais colombianos.

Luzes na Cidade: sobre as Paisagens Luminosas e os Cenários Noturnos da Cidade do Rio de Janeiro

City Lights: Lightscapes and Night Scenes of Rio de Janeiro

Marcos Paulo Ferreira de Góisⁱ
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: As cidades têm sido objetos privilegiados de estudo nas ciências sociais, especialmente na Geografia. Contudo, as paisagens urbanas noturnas são pouco contempladas e suas dinâmicas e seus processos constitutivos estão praticamente ausentes nesses estudos. Este trabalho se propõe, portanto, a apresentar uma análise da noite urbana, colocando em evidência a importância da iluminação artificial nas cidades. Partimos da decomposição da paisagem noturna em cenas, com o intuito de compreender a nova configuração espacial da cidade através da luz. Para efeito de demonstração escolhemos utilizar o exemplo da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: paisagem noturna, cenário, iluminação urbana, Rio de Janeiro.

Abstract: Cities have been intensely studied by social scientists and especially by human geographers. Yet, the kind of phenomenon studied usually focuses on daylight urban space and the nightscape of cities is relegated to secondary importance. Using the case of Rio de Janeiro nightlife this paper investigates the processes and the effects of lighting on the streets of big cities and the possible composition of scenes into cityscapes.

Keywords: nightscape, scenery, urban lighting, Rio de Janeiro.

Introdução

Em seu artigo sobre os primórdios da iluminação elétrica nas grandes cidades americanas, Scott McQuire (2005) deu a um de seus capítulos o título de *Bright lights, big city* (Luzes brilhantes, cidades grandes), para demonstrar o papel que a luz desempenhou na formação do imaginário das cidades modernas. Charles Chaplin (1889-1977), em *City Lights* (1931) propõe, a partir do título do filme, uma associação parecida com aquela produzida por McQuire: as luzes como símbolos de uma nova cidade, de hábitos recriados e novos ritmos, diferentes de outros lugares, ainda não tocados pelo advento da modernidade.

De alguma forma, a luz elétrica criou uma nova ambientação para as cidades, em contraste com as luzes vacilantes das chamas das velas que fascinaram Gaston Bachelard (1989) e com as ruas parisienses de Charles Baudelaire (1996), iluminadas pelo gás.

ⁱ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Geografia, marcosruler@gmail.com.

As inovações na aplicação da energia elétrica nas cidades, especialmente nos espaços públicos, geraram novas sensações para os habitantes das cidades, sentimentos que ora expressavam deslumbramento, ora manifestavam terror e assombramento (McCQUIRE, 2005).

Segundo a tese de Murray Melbin (1978), a expansão das atividades humanas para o período noturno foi um indício do desenvolvimento de meios técnicos (iluminação elétrica) e arranjos sociais para a criação de um ambiente noturno. Esse processo de conquista da noite urbana é para ele um fenômeno espetacular na história da humanidade, já que a noite representaria a última fronteira, na qual a expansão das atividades econômicas revela uma continuidade com o processo de migração que ocorreu espacialmente.

O geógrafo Luc Gwiazdzinski parece estar de acordo com as proposições de Melbin (idem) ao sugerir que no passado a noite simbolizava o momento de repouso social. Essa associação entre dia e trabalho e noite e repouso parece, segundo Gwiazdzinski (2005), ter sido rompida por meio da adoção da iluminação elétrica, que proporcionou a extensão da sociabilidade diurna para os espaços de convívio noturno. Nesse sentido, Tuan (1978) sugere que a conquista da noite afastou o homem da submissão aos fatores naturais, especialmente nos espaços rurais, onde a vida parecia seguir o ritmo forçado e imposto pela iluminação natural. Dessa forma, esse ritmo só começou a mudar com o advento e o desenvolvimento da iluminação pública, inicialmente por meio do gás e definitivamente a partir do uso da eletricidade no século XX (KURME, 2009).

Nas grandes cidades, novas atividades noturnas surgiram, cafés e bares permaneciam por mais tempo abertos, nos teatros os espetáculos eram encenados cada vez mais tarde, e nas ruas as pessoas circulavam com mais frequência e segurança. O trabalho, o lazer e o deslocamento noturno se banalizaram. Hoje há muitos serviços disponíveis diuturnamente: transporte, eventos, bares, casas de show, boates, restaurantes, etc. Alguns abrem especialmente após as 18 horas. O lazer noturno, por exemplo, se tornou um setor à parte, diferenciado em relação às atividades de lazer diurnas (GWIAZDZINSKI, 2005).

Ao que tudo indica, a iluminação elétrica possibilitou novas formas de viver e de ver as cidades, alterando as formas de relacionamento entre cidadãos e o espaço público (McQUIRE, 2005). Nesse sentido, acreditamos que as transformações ocorridas na vida social noturna possuem uma relação importante na reconfiguração da paisagem das cidades. A partir do estudo da iluminação urbana, gostaríamos de apresentar uma análise geográfica das paisagens urbanas noturnas.

Paisagem Urbana e Cenas Noturnas

O fenômeno de iluminação artificial das cidades recobre interesses de áreas de estudo muito diferentes. Para os físicos, por exemplo, são importantes as relações entre a luz e a matéria; para os psicólogos, a busca de explicações está relacionada ao efeito da iluminação no comportamento das pessoas; para os historiadores, o processo de desenvolvimento técnico e a evolução do imaginário social são cruciais; já para os sociólogos, a luz desempenharia um papel importante nas relações sociais. Para os geógrafos, a localização e os significados da disposição da luz no espaço são os aspectos mais centrais.

A espacialidade da iluminação urbana pode ser, portanto, objeto de investigação a partir de diferentes tendências teóricas e metodológicas e de variados aportes conceituais.

A proposta apresentada neste artigo trata o tema da iluminação urbana por meio de uma possível leitura da paisagem como cenário. Dessa forma, para apresentar a discussão procuramos retomar o sentido que a palavra “cenário” possuía no Renascimento italiano, ou seja, a união das dimensões física, um arranjo de objetos em uma dada configuração, e imaterial, um conjunto de ações ou comportamentos ressignificados pela orientação relativa a esses planos locacionais (GOMES, 2008).

De acordo com essa proposta, os elementos físicos e simbólicos que compõem a paisagem urbana noturna são analisados a partir da relação que estabelecem com a iluminação artificial. Dessa maneira, a localização espacial do objeto iluminado, a composição com o seu entorno e os valores associados a ele são indicativos geográficos que nos permitem extrair alguns significados do fenômeno de iluminar cidades. Isso nos sugere que por meio do estudo da iluminação urbana poderíamos entender a relação estabelecida entre os lugares, os valores e os contextos sociais (GOMES, 2006; SANTOS, 2008).

Essa organização espacial dos elementos físicos e simbólicos promovida pela iluminação artificial cria um jogo de visibilidade noturna capaz de informar e conformar os valores e os sentidos relacionados a uma cidade. Isso porque a iluminação artificial é altamente seletiva, e a escolha dos lugares que devem ou não devem ser iluminados decorre de uma escolha com profundas implicações políticas, culturais e econômicas.

Se afirmarmos que a paisagem é o resultado de uma composição de elementos de diversas ordens sociais, sendo o resultado de intenções diferentes e de ações que correspondem à atuação de distintos agentes sociais (SANTOS, 2008), podemos dizer também que os múltiplos modos de iluminar a cidade ajudam a conformar uma forma de ver a paisagem urbana durante a noite. De outro modo, se a paisagem também pode ser compreendida como “[...] ‘uma maneira de ver’, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, em uma unidade visual” (COSGROVE, 2004), a luz artificial possui um papel importante, pois ajuda a selecionar o que olhamos e como vemos a paisagem à noite.

A paisagem como um modo de ver ou como uma composição de elementos espacialmente dispostos apresenta adicionalmente a característica de ser dinâmica. Ao longo do dia ocorrem pequenas mudanças que alteram a forma como se organiza a sociedade e os lugares, conseqüentemente, também muda a maneira como observamos a paisagem. Entre o dia e a noite, por exemplo, ocorre uma variação funcional, mas não essencial, como foi sugerido por Milton Santos (2008), pois a cidade permanece a mesma, ainda que alterada por um novo jogo de visibilidade, criado a partir da seleção de pontos e áreas iluminados, e de sociabilidade, resultado da composição de uma cena urbana que possui outros atributos, distintos daqueles observados durante o dia.

A luz artificial auxilia no processo de diferenciação funcional das paisagens ao reagrupar os elementos físicos e simbólicos a partir de novas composições. Dessa forma, a iluminação ajuda a estabelecer uma marca ou uma “capa brilhante” sobre a cidade, criando uma sequência de pontos e áreas a serem vistos e vividos. Essa capa criada pela iluminação artificial ressalta os aspectos centrais da cidade, seus valores, signos e ritmos, criando uma forma de orientação para aqueles que vivem na cidade.

Hábitos Noturnos

Para os geógrafos, esses pontos e áreas da cidade não são apenas meios de orientação, podem ser verdadeiros objetos de estudo. Isso significa que o olhar geográfico deve

se preocupar em organizar esses valores, signos e ritmos dentro de uma perspectiva espacial. A forma aqui utilizada de compreensão da espacialidade da iluminação urbana recorreu a uma metodologia de percursos, descrições e interpretações. Tal tarefa exige do geógrafo a aquisição de hábitos noturnos e de moderada paciência para observar as relações socioespaciais que ocorrem à noite nas áreas de estudo.

O trabalho empírico torna-se uma peça-chave para a interpretação. A metodologia consiste, portanto, em um trabalho de observação sem ordem preestabelecida ou sistematizada, mas rigorosamente atenta às relações espaciais (FERRARA, 1988). Os procedimentos não precisam, assim, seguir uma conduta científica *stricto sensu*, mas apresentar um roteiro flexível de observação das cenas públicas, uma vez que esses lugares multifacetados são passíveis de se transformarem em um curto espaço de tempo.

Uma das soluções utilizadas para capturar a dinâmica e a pluralidade de elementos encontradas nesses lugares foi alcançada com o auxílio de imagens fotográficas e descrições reunidas em pesquisa de campo. A captura dos elementos socioespaciais por meio das fotografias facilitou o agrupamento posterior em cenas, compreendendo, ao mesmo tempo, o movimento, os comportamentos e a disposição física dos objetos, enfim tudo aquilo que se associa na composição das cenas urbanas. A descrição em forma de texto trouxe, ainda, uma contribuição adicional ao ajudar na criação do roteiro para a interpretação posterior das imagens.

A etapa final consistiu na interpretação, classificação e síntese dos dados adquiridos por meio da observação empírica e a confrontação com as informações oficiais e o arcabouço teórico. Os resultados parciais que apresentamos neste artigo dizem respeito a algumas classificações que puderam ser realizadas em relação à cidade do Rio de Janeiro.

Nas Ruas do Centro Carioca

A iluminação das ruas da cidade do Rio de Janeiro seguiu, como é de se esperar, o próprio processo de urbanização da cidade e a evolução das técnicas de iluminação artificial a gás e elétrica (FERREIRA, 2009). Enquanto a cidade crescia e se adensava a partir do centro colonial, a iluminação do espaço urbano acompanhou e favoreceu o processo de ocupação urbana, embora sem regularidade ou continuidade das redes técnicas no tecido da cidade. Durante o início do século XX, por exemplo, a cidade apresentava um quadro contrastante de avançado progresso luminotécnico, ao lado de áreas da cidade que ainda permaneciam dependentes da luz de velas (DUNLOP, 2008).

Com a adoção definitiva da energia elétrica para a iluminação pública, a cidade começou a apresentar uma paisagem noturna bem iluminada e uma diversificação dos usos da luz. Ao longo das décadas de 1930 e 1940, com a vinda de especialistas em criação de material luminotécnico e o investimento público na expansão da rede elétrica, a iluminação pública da cidade se tornou um modelo internacionalmente reconhecido. Entretanto, nos anos que sucederam a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília houve uma retração do processo de ampliação da vida noturna na cidade, a qual sofreu com um período de acentuada crise nos investimentos e estagnação do material iluminante (MENDONÇA, 2004).

Somente ao longo dos anos 1990, a partir da criação de novos projetos de iluminação na cidade, o encanto pela paisagem noturna ressurgiu. Monumentos, patrimônios urbanos históricos e espaços públicos de algumas áreas da cidade voltaram a receber atenção especial por meio da iluminação artificial. Isso se deu em boa parte pela mudança na gestão da iluminação pública, que passou a ficar sob a operação da Companhia Municipal de Energia e Iluminação (Rio Luz), que buscou modernizar o sistema de iluminação pública da cidade (MIGUEZ, 2001).

A paisagem noturna da cidade é composta atualmente por uma cena urbana muito diversificada, com lugares preenchidos de iluminação intensa e outros que permanecem relegados à iluminação funcional precária. Nesse sentido, a cidade do Rio de Janeiro ainda apresenta grande desigualdade de acesso à iluminação pública e também alguma diversidade tipológica relativa aos modelos de equipamentos de luz utilizados. Notamos, ainda hoje, em algumas áreas, postes e luminárias de outras épocas, compartilhando um mesmo espaço com novas tecnologias de iluminação.

A paisagem noturna carioca é composta pelas ações empreendidas por múltiplos agentes sociais, além do poder público. Outros agentes criam projetos e produzem efeitos na iluminação da cidade. A história da iluminação da cidade do Rio de Janeiro está, inclusive, repleta de exemplos de ações públicas e privadas (e às vezes em parceria) de iluminar os espaços públicos da cidade.

A atuação do poder público na cidade do Rio de Janeiro tem sido ampla, incorporando os interesses de iluminação nos espaços públicos e de instalação de iluminação especial em pontos específicos da cidade. Podemos dizer que, de maneira geral, o poder público (por meio da Companhia Municipal de Energia e Iluminação) é responsável pela adoção de padrões de iluminação funcional, instalação e manutenção de material iluminante e confecção de projetos de iluminação pública para a cidade. Nos últimos dez anos essas tarefas têm englobado boa parte das iniciativas do órgão, que, no entanto, colabora em outros projetos de iluminação da cidade mediante parcerias com empresas privadas.

Na criação e instalação de projetos especiais, como a iluminação de fachadas e monumentos, o poder público tem procurado estabelecer parcerias ou procurado patrocinadores para seus projetos. As parcerias têm sido estabelecidas a partir de quatro formas de associação. A mais comum ocorre por meio do financiamento direto, por parte de uma empresa privada, dos custos de projeto, de compra e de instalação do material iluminante. A segunda forma de parceria é a cessão de material iluminante, normalmente por uma empresa do setor, como a General Electric, que cedeu conjuntos de projetores para o poder público iluminar a fachada do prédio do Ministério do Trabalho, no centro da cidade. As empresas privadas também podem participar mediante a criação de um projeto de iluminação, como foi o caso do Atelier Lumière, contratado pela UTE Norte Fluminense para montar o projeto luminotécnico da Igreja da Candelária em 2003. Por fim, há casos em que a empresa privada divide os custos de instalação e manutenção de material iluminante, como ocorreu na iluminação da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro, financiada pela empresa de energia El Paso em parceria com o governo estadual.

A atuação dos agentes privados depende, obviamente, da capacidade de investimento. Quanto maior o capital, maiores as possibilidades de grandes transformações e intervenções. As grandes empresas podem atuar em áreas mais significativas, em símbolos

importantes da cidade, como o Cristo Redentor, iluminado de verde e amarelo graças ao investimento da empresa mineradora Vale. Os agentes privados de menor porte também possuem a capacidade de alterar a composição cênica das paisagens por meio de pequenas interferências, como, por exemplo, a colocação de luminárias e projetores na frente de um estabelecimento, com o objetivo de gerar maior segurança para os usuários do local. Em alguns casos, a visibilidade de uma pequena intervenção pode alcançar escalas de observação maiores, como no caso do projeto Lumen, que proporcionou a iluminação de áreas da cidade (Arcos da Lapa, Praça XV, Hotel Glória, entre outros) e a divulgação da intervenção de alguns poucos artistas fora do país. Mas, no geral, a escala de sua atuação é restrita.

A ação desses agentes está inscrita em objetivos específicos, desde a iluminação dos espaços públicos para a circulação até a realização de espetáculos ou eventos noturnos. Cada ação na área de iluminação respeita, então, um plano de orientação desenvolvido pelos agentes sociais segundo seus objetivos.

A iluminação para o trânsito de veículos, por exemplo, possui normas próprias e rigorosas de implantação que tentam criar boas condições de visibilidade para os motoristas e para os pedestres. Outro objetivo da iluminação pública é gerar a sensação de segurança. Acredita-se, em geral, que ruas bem iluminadas são ruas seguras, pois permitem uma melhor visibilidade ou mesmo desencorajam atos criminosos. Nesse caso, busca-se um tipo de iluminação eficiente e com bons índices de iluminância, com o objetivo de permitir a identificação de pessoas e o reconhecimento facial a uma distância segura o bastante para a adoção de estratégias preventivas ou dissuasivas.

Além dos aspectos que dizem respeito à iluminação pública (segurança, circulação e orientação), existe ainda a possibilidade de se criar pontos e áreas que se destaquem na paisagem. Isso pode ser feito por meio da iluminação de monumentos e fachadas, da criação de propagandas luminosas, ou da instalação de eventos em parques públicos. Esse tipo de iluminação decorativa pode servir também para fins de orientação ao destacar elementos da paisagem urbana em relação a outros, formando um complexo mapa composto de pontos marcantes que sinalizam o caminho a seguir (prédios, torres, igrejas e pontes iluminadas, por exemplo).

Na verdade, os efeitos e os usos que esses lugares proporcionam são variados e dificilmente poderiam ser catalogados. No entanto, podemos dizer que a forma como interagem os agentes, os lugares, os objetivos técnicos de iluminar e os usuários formam cenas noturnas. No exame de algumas áreas da cidade do Rio de Janeiro (GÓIS, 2010), observamos que a diversidade de formas de se iluminar e de se viver a noite na cidade poderia ser classificada de maneira bastante geral em quatro cenas (Figura 1):

A- Centros de cena: áreas dotadas de intensa vida social noturna, onde o convívio se nutre da diversidade das luzes, das atividades e também da variedade das pessoas. Esses lugares são dotados de uma aura de urbanidade que os eleva à categoria de cenas ou ambientes de forte interação social.

B- Pontos de extrema luminosidade: dotados de iluminação feérica que os destacam do entorno e os tiram do fluxo urbano, em alguns casos criando a sensação de flutuação sobre a cidade. Esses pontos, ademais, são aqueles lugares que permanecem no imaginário sobre a cidade, sendo revalorizados pela luz.



Figura 1 – Cenários noturnos no bairro do centro, Rio de Janeiro: (A) Arcos da Lapa; (B) Praça Tiradentes. Fundo: Palácio Duque de Caxias, Central do Brasil; (C) Avenida Presidente Vargas; (D) Rua da Constituição. Fonte: Góis, 2010.

C- Faixas de luminosidade: trechos em que a iluminação tem por função quase que exclusiva facilitar e orientar o fluxo de veículos e pessoas. Essas áreas são fundamentais para o fluxo intraurbano e articulam outros pontos e áreas durante a noite.

D- Fundos de cena: áreas caracterizadas por suas aparências sombrias, sendo pouco iluminadas durante a noite, possuindo características opostas à primeira cena apresentada. A ausência de equipamentos urbanos adequados, atividades econômicas noturnas e pessoas que vivenciem esses espaços denuncia o abandono do palco.

A partir dessa classificação, percebemos que a iluminação do espaço urbano tem um papel importante na forma como vemos a paisagem noturna. Ao alterar os princípios visuais, os quais orientam o deslocamento e a vida social, novas estratégias para o comportamento se estabelecem, modificando a cena. Notamos também que existe uma correlação entre os elementos físicos, comportamentais e luminosos. Áreas valorizadas para o convívio ou pelo seu conjunto patrimonial recebem investimentos maiores em instalações de iluminação pública e em projetos de iluminação especial. O corredor formado pelos prédios, restaurantes, casas de show e centros culturais do antigo centro histórico carioca, por exemplo, se tornou o quarteirão mais bem iluminado da cidade. Sua renovação é continuamente proporcionada

pela iluminação especial das fachadas. Essa diminuta área, que durante o dia recebe o fluxo veloz do centro de negócios carioca, à noite conta com atenção especial, revelada pelas camadas de luzes coloridas destacando-a de seu entorno sombrio.

Outro processo ocorre ao mesmo tempo. À noite os elementos são reorganizados para um novo sentido. A cidade altera seu centro de interesse, porque o centro se desloca (GWIAZDZINSKI, 2005). A centralidade da área de negócios se desfaz. As ruas movimentadas pela multidão de trabalhadores ficam silenciosas. As grandes lojas, os cafés, o comércio informal, o entra e sai dos prédios, todos esses elementos não fazem mais parte da cena. Esse fenômeno se processa diariamente nos instantes em que a luz natural é suplantada pela iluminação artificial. Daí então se inicia um processo de deslocamento espacial do centro da cidade. Esse processo também pode ocorrer em razão de outros fatores, como eventos especiais tal qual o carnaval, uma procissão ou manifestações políticas (MELLO, 1995). O que achamos que há de especial no nosso caso é que o processo de deslocamento do centro de interesse na cidade ocorre diariamente por meio da junção de diversos fatores que alteram a percepção da cidade. A reapropriação dos lugares por outros agente sociais é um importante fator, a reorganização do espaço físico mediante a iluminação artificial é outro. A combinação entre eles cria as cenas noturnas a que aludimos anteriormente.

É claro que há casos em que a noite não estabelece um rompimento ou uma inversão dos elementos e dos sentidos da vida social diurna. Nesse caso, o papel dos lugares pouco se altera, mesmo que haja um regime de visibilidade diferenciado, propiciado em boa medida pela iluminação urbana. Pode-se dizer que há certa estabilidade nos papéis desempenhados pelos lugares, que se mantêm coligados a objetivos similares. Dois exemplos poderiam ser ilustrativos dessa proposição.

O primeiro deles seriam os monumentos que se tornam símbolos de uma cidade. Durante o dia esses pontos são dotados de um regime de visibilidade que pode ser realçado por sua posição geográfica (destaque em relação ao entorno), monumentalidade (tamanho, composição arquitetônica ou importância histórica) ou simbologia (valor social da obra). A centralidade desses objetos espaciais permanece à noite, mas somente quando estão iluminados. A luz artificial torna-se, portanto, fundamental para a manutenção da centralidade simbólica do monumento, que, de outro modo, desaparecia do campo visual.

O segundo exemplo se refere às áreas periféricas das cidades, que, relegadas ao abandono, permanecem estagnadas. Devido aos valores, ideais e imaginários relacionados à cidade, muitas ações políticas e econômicas se concentram em algumas áreas da urbe carioca, preferencialmente ao longo do cordão litorâneo e na região histórica do centro. Outras áreas parecem cumprir o papel de fundo de cena, sendo cobertas ou obscurecidas pelo brilho e pela maior atenção oferecida às áreas centrais. No caso do Rio de Janeiro, é emblemática a pouca visibilidade de lugares como a zona portuária, ao longo da Avenida Rodrigues Alves, no centro da cidade. Normalmente essa área destina-se somente ao fluxo rápido de veículos durante o dia. Contudo, a criação de um evento nessa área costuma deslocar o eixo de percepção das pessoas, criando uma reorientação do ritmo e uma reorganização da vida social noturna local.

Torna-se claro, no entanto, que essas situações variam também em razão de seu desenvolvimento em outras escalas de tempo. As mudanças na vida social noturna dependem do dia da semana, da época dentro de um ano, das transformações que ocorrem

com o passar dos tempos. A paisagem noturna, assim como a paisagem diurna, sofre a influência dos processos humanos que alteram sua configuração, sendo a escolha da escala do tempo outro fator importante para a análise do fenômeno.

Luzes no Fim do Túnel?

O urbanismo já percebeu que se precisa pensar a cidade noturna de forma diferente da cidade diurna. Alguns trabalhos têm mostrado que a cidade noturna possui conteúdos sociais e espaciais distintos. Os objetivos dos projetistas das cidades têm mudado na direção do entendimento dessa dinâmica e na criação de um planejamento que incorpore na definição das estratégias de criar uma cidade noturna organizada e agradável. Por outro lado, historiadores, sociólogos, antropólogos, etc., já notaram que há mudanças importantes no comportamento social à noite. Tornaram-se, assim, analistas da cidade noturna, dos grupos que se apropriam da noite, dos efeitos da iluminação no imaginário social.

De forma geral, podemos dizer também que há algum tempo os habitantes das grandes cidades têm vivenciado as transformações diárias da cidade diurna para a cidade noturna. Essas transformações têm, amiúde, criado uma forma de ver a cidade e uma maneira de viver a cidade, mudando a percepção e a dinâmica interna do espaço urbano. Para os geógrafos, parece extremamente interessante a ideia de que surgem à noite novas paisagens, novas organizações espaciais, novas territorialidades, novos cenários, novas dinâmicas espaciais e temporais. Um pouco dessa reflexão tem sido realizada por geógrafos como Yi-Fu Tuan (1978), Tim Cresswell (1998), Teresa Alves (2004), Luc Gwiazdzinski (2000; 2005) e Scott McQuire (2004; 2005). Contudo, são poucos os estudos empíricos sobre o tema, e ainda mais escassos são os trabalhos que adotam uma perspectiva espacial sem enveredar pelos perigosos caminhos da história. Há uma luz no fim do túnel, há um caminho inteiro até lá.

Referências Bibliográficas

ALVES, T. Geografias da noite: fazer geografia através da luz. *In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE GEÓGRAFOS, 5.*, 2004, Guimarães. *Anais do V Congresso da Associação Portuguesa de Geógrafos*. Guimarães: Universidade do Minho - Portugal, 2004. Disponível em: < <http://www.apgeo.pt> >. Acesso em: 20 jun. 2009.

BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSGROVE, D. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. *In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004.

Góis, M. P. F.

CRESWELL, T. Night Discourse: Producing/Consuming Meaning on the Street. In: FYFE, N. R. (ed.). *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space*. London; New York: Routledge, 1998.

DUNLOP, C. J. *Subsídios para a História do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2008.

FERRARA, L. D'A. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.

FERREIRA, M. M. *A evolução da iluminação na cidade do Rio de Janeiro: contribuições tecnológicas*. Rio de Janeiro: Synergia/Light, 2009.

GÓIS, M. P. F. Cenários noturnos: sobre a espacialidade e os significados da iluminação urbana na cidade do Rio de Janeiro. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO LABORATÓRIO DE ESTUDOS SOBRE ESPAÇO E CULTURA, 2., 2010, Recife. *Anais do II Seminário Nacional do Laboratório de estudos sobre Espaço e Cultura*. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2010.

GOMES, P. C. C. Geografia fin-de-siècle: o discurso sobre a ordem espacial do mundo e o fim das ilusões. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L. (orgs.). *Explorações geográficas: percursos no fim do século*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. Cenários para a Geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). *Espaço e cultura: pluralidade temática*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.

GWIAZDZINSKI, L. La Nuit, Dernière Frontière. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n.87, 2000, p.81-8.

_____. La Nuit, Dernière Frontière de la Ville. *La Tour d'Aigues*. Éditions de l'Aube, 2005.

KURME, M. *Urban Night*. Thesis (Master in Urban Studies) – Estonian Academy of Arts, Tallinn, 2009.

MCQUIRE, S. Dream Cities: the Uncanny Powers of Electric Light. *Journal of Media Arts Culture*, v.1, n.2, jan./jun. 2004.

_____. Immaterial Architectures: Urban Space and Electric Light. *Space and Culture*, v.8, n.2, maio 2005, p.126-40.

MELBIN, M. Night as Frontier. *American Sociological Review*, v.43, n.1, fev. 1978, p.3-22.

MELLO, J. B. F. Explosões e estilhaços de centralidades no Rio de Janeiro. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, out. 1995, p. 23-44.

Luzes na Cidade: sobre as Paisagens Luminosas e os Cenários Noturnos da Cidade do Rio de Janeiro

MENDONÇA, L. L. *Reflexos da cidade: a iluminação pública do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro da Memória da Eletricidade no Brasil, 2004.

MIGUEZ, J. C. L'Urbanisme Lumière: uma nova luz para as cidades. *Revista Lumière*, n.42, out. 2001, p.62-71.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Edusp, 2008.

TUAN, Y.-F. The City: its Distance from Nature. *Geographical Review*, v.68, n.1, jan. 1978, p.1-12.

Enviado em 12/07/2011

Aceito em 24/09/2011

A Cena da Rua, a Cena na Rua: um Debate sobre o Conceito de Cena Musical a Partir do Heavy Metal no Rio de Janeiro

The Street Scene and the Scene in the Street: a Debate on the Concept of Music Scenery from the Point of View of Heavy Metal in Rio de Janeiro

Victor Maurício Barbosa de Vasconcellosⁱ
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir o conceito de cena musical e demonstrar que esse tipo de organização pode ser compreendido por meio de uma perspectiva geográfica. Primeiramente faremos um debate sobre os elementos que acreditamos serem fundamentais para a formação de uma cena e, na sequência, apresentaremos uma reflexão sobre a cena de heavy metal do Rio de Janeiro, chamando a atenção para a importância que certos espaços possuem para a organização de uma cena musical.

Palavras-chave: cenas musicais, Geografia, heavy metal, Rio de Janeiro.

Abstract: The aim of this paper is to discuss the concept of music scene and to show how this type of organization can be understood through a geographic perspective. First, the main elements that make up a music scene are discussed. Then, the Heavy Metal scene of Rio de Janeiro is presented, calling attention to the importance that specific spaces have for the organization of this music scene.

Keywords: musical scene, Geography, heavy metal, Rio de Janeiro.

Introdução

Desde a década de 1940 o termo “cena” vem sendo utilizado para se referir a grupos urbanos que compartilham interesses por um determinado estilo musical. Até os anos 1990, no entanto, a utilização desse termo ficou restrita ao discurso jornalístico e ao senso comum (BENNET, 2004). Não havia nas ciências sociais uma discussão teórica que problematizasse os limites necessários para que o uso desse termo pudesse ser realmente útil na compreensão da organização de certos grupos urbanos.

Ao observarmos as dinâmicas de formação e funcionamento das cenas musicais, percebemos que há um forte componente espacial em sua organização. Uma cena não é formada apenas por indivíduos que se identificam com um estilo musical, mas também por espaços que são eleitos para a realização e reprodução das práticas sociais próprias

ⁱ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Geografia, geovasconcellos@yahoo.com.br.

de cada grupo. Não há como falar de uma cena sem levar em conta os lugares de encontro de seus membros, os locais onde os músicos se apresentam e os espaços de comunicação, reprodução e contestação de suas ideias e práticas particulares. São espaços de sociabilidade por excelência, lugares que ganham um *status* diferenciado de outras partes da cidade e que, com o passar do tempo, tornam-se representativos para um grupo, ou mesmo para determinados grupos que apresentam características comuns. Mais que por uma diferenciação musical, comportamental e ideológica, esses grupos se individualizam pelo tipo de local onde seus membros se encontram. É por meio desses espaços que a cena fala, e essa comunicação é verbal, visual, musical e, muitas vezes, corporal. Quais são esses espaços? Qual sua importância para um determinado grupo? Que tipo de pessoas os frequentam? De onde elas vêm e que valores compartilham? Quais são as práticas sociais e atividades realizadas e que sentidos são atribuídos a esses espaços?

O artigo está dividido em duas partes. Na primeira faremos uma discussão sobre o conceito de cena e chamaremos a atenção para a possibilidade de compreender esse tipo de organização sob um ponto de vista geográfico. Na sequência apresentaremos uma reflexão sobre a cena de heavy metal¹ do Rio de Janeiro, esperando demonstrar a importância que certos espaços possuem para a organização de uma cena musical. No caso específico dessa cena, um espaço público da cidade foi fortemente investido de significados, a ponto de sua transformação ter provocado uma crise de identidade no grupo em questão.

Discutindo o Conceito de Cena Musical

De acordo com Bennett e Peterson (2004), o termo “cena” foi usado originalmente por jornalistas para descrever o modo de vida “marginal” de indivíduos ligados a um estilo de vida boêmio, a exemplo das pessoas relacionadas ao jazz nos Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940.

No campo científico, um dos primeiros estudos que chamam a atenção para o conceito de cena é o de Straw (1991). Nele o autor procurou demonstrar as diferenças entre comunidade musical e cena musical. A primeira estaria relacionada a um grupo populacional que, por meio de linguagens musicais enraizadas historicamente e geograficamente, apresenta uma composição musical relativamente estável, dando uma ideia de continuidade dessa produção. Uma comunidade musical, nesse sentido, seria estabelecida por meio da associação entre um tipo de linguagem musical e sua produção/reprodução em uma localidade específica (uma região ou em estado, por exemplo). As especificidades das composições dessas comunidades são fruto de um cruzamento de influências entre a herança musical que o grupo recebe historicamente e o contexto (social, cultural, econômico, político, musical) no qual a música está sendo produzida. Uma cena, por outro lado, é vista pelo autor como um espaço cultural onde diversos tipos de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação (ibidem). A cena, dessa forma, não está ligada necessariamente a um grupo que possui uma linguagem musical criada em um lugar específico. Muitas vezes ela é formada justamente por indivíduos que compartilham interesses por estilos nascidos em outras localidades. Portanto, enquanto a ideia de comunidade remeteria a um grupo de pessoas que dão origem a uma linguagem musical característica em um determinado

lugar, as cenas, por outro lado, podem se formar em vários lugares ao mesmo tempo, já que não estão relacionadas diretamente à gênese de um estilo musical. É por isso que podemos dizer que alguns gêneros, como o heavy metal, o punk e o hip-hop, são organizados ao mesmo tempo em cenas de nível local e global ou, como preferem Bennett e Peterson (2004), em cenas translocais, onde várias cidades do mundo, cada uma com suas especificidades, apresentam um circuito interligado de lugares que torna possível a circulação das ideias, informações, práticas sociais e produção musical desses gêneros.

A partir da contribuição de Will Straw, vários trabalhos foram publicados em uma perspectiva que visa compreender a organização de determinados grupos em cenas musicais. Em linhas gerais, as principais temáticas que guiam esses estudos buscam investigar:² a) como os diferentes estilos musicais, ao se organizarem em cenas locais, incorporam características próprias de cada lugar, tais como dialetos, cultura local, visão política, etc.; b) o processo de dispersão/difusão de um estilo para outras localidades além de seu espaço de origem; c) o significado de um estilo musical para a cultura jovem de um dado lugar; d) as estratégias utilizadas pelos membros e instituições de uma cena para mantê-la ativa; e) o processo de ascensão e decadência de uma cena em um período histórico; f) as redes sociais e virtuais que possibilitam a comunicação e troca de ideias, valores e produções musicais entre cenas de um mesmo estilo em várias escalas; g) as relações entre música, grupos e identidade; h) relações entre o contexto sócio-político-econômico e a formação de cenas em determinados lugares.

Mas afinal, o que é uma cena? Quais são suas características e que elementos se conjugam para que haja sua formação? Quais desses elementos são comuns entre as cenas musicais?

Elementos de uma Cena

Primeiramente, acreditamos que para uma cena ser formada é necessário que haja, em uma determinada localidade (bairro, cidade, estado, etc.), indivíduos compartilhando interesses por um estilo musical comum. Tais indivíduos podem ser músicos, fãs, produtores de shows, DJs, donos de gravadoras e lojas especializadas, zineiros,³ etc. Essas pessoas, em um primeiro momento, podem parecer unidas simplesmente por seu gosto musical, porém há vários outros elementos que também funcionam como elos de ligação, fazendo com que cada grupo se diferencie por meio de características relacionadas ao estilo de vida (boêmio, contestador, conservador), modo de se apresentar em público (roupas, cortes de cabelo, utilização de acessórios com símbolos de vários tipos), visão de mundo, rituais de pertencimento, práticas sociais específicas (danças, shows, grafiteagem, uso de drogas, brigas), etc.

Da mesma forma, para que uma cena se constitua é necessário que existam arranjos materiais que possibilitem a realização das ações e práticas sociais que um determinado grupo deseja desempenhar. Assim, diferentes cenas irão se organizar sobre diferentes tipos de espaços físicos ou por meio de um conjunto deles: clubes, bares, boates, ruas, galerias, casas de shows, lojas, etc. Em *Jazz Places*, Becker (2004) nos mostra como a cena jazz esteve, em seu início, organizada em clubes e bares de Kansas City (EUA) nas décadas de 1920-1930. Montano (2009) nos fala da importância dos *night clubs* para a cena

dance music de Sidney (Austrália). Lopes (2006) atribui um peso significativo a uma rua para o encontro de pessoas ligadas ao heavy metal no Rio de Janeiro.

O estudo de Holt (2008) sobre a cena de rock alternativo em Hamilton (Canadá) é útil para demonstrar essa relação existente entre pessoas vinculadas a um estilo musical e espaços físicos eleitos para a realização das práticas sociais desses grupos. Esses arranjos materiais que comportam tais ações são chamados pela autora de espaços culturais, que a seu ver são os locais onde ocorrem as interações sociais que contribuem ativamente para a criação ou manutenção da cena. Em suas palavras:

[...] são espaços que tem participação ativa na cena musical. Em certa medida, esses espaços podem ser vistos como participantes ou atores dentro da cena. Eles são espaços culturais, que fornecem um meio de desenvolvimento e sustentação da cena. São os locais de atuação, divulgação, distribuição, troca de informações e, mais importante, de interação social. (ibidem, p.40)⁴

A contribuição de Will Straw pode ser percebida não apenas no trabalho de Holt, mas também no estudo de outros autores que passaram a incorporar direta ou indiretamente essa ideia de grupos relacionados a espaços. Dentre eles podemos citar Shank (1994), Cohen (1999) e Kurse (2003). Segundo Cohen (1999, p.240-1):

A cena é criada por pessoas e suas atividades e interações. Tais relações envolvem uma circulação regular e trocas de: informação, ideias e boatos, instrumentos, suporte técnico e serviços complementares, gravações, revistas e outros produtos [...]. Locais centrais para a interação entre participantes da cena incluem lojas de discos e estúdios de ensaio e gravação. Locais de apresentação ao vivo também atuam como agregadores sociais da cena.⁵

As atividades e práticas sociais desenvolvidas nesses espaços fazem com que a cena gire ao seu redor. A cena é formada por um circuito de lugares onde é preciso estar para se comunicar com os outros membros do grupo. A principal característica desses espaços, portanto, está ligada à possibilidade de se comunicar. Essa comunicação não é apenas verbal, mas também visual, auditiva e, muitas vezes, corporal. O heavy metal e o punk, poderíamos dizer, são dois estilos que reúnem essas múltiplas formas de comunicação: o modo de se apresentar em público, caracterizado por roupas e acessórios que expressam uma série de significados por meio de símbolos (sagrados, profanos, políticos) e as práticas culturais como “rodas de pogo” e o “stage dive”⁶ são exemplos de interações sociais que extrapolam a comunicação via música ou palavra. Daí a necessidade de haver um espaço concreto onde os membros do grupo possam se encontrar e interagir, se expressar e realizar suas práticas sociais características ou, em poucas palavras, se comunicar de diversas formas com os outros indivíduos pertencentes àquele grupo.

Mas essa comunicação, como dissemos, precisa acontecer em lugares que disponham de um arranjo material que possibilite a realização dessas práticas, por isso eles variam de cena para cena. Vejamos um exemplo de como as diferentes formas de comunicação exigem arranjos materiais distintos.

Como estamos olhando para cenas musicais, os espaços de apresentação ao vivo sem dúvida merecem certo destaque frente a outros lugares que compõem a cena. Eles são os lugares de comunicação por excelência e reúnem uma ampla gama de práticas sociais próprias de um grupo, tanto por parte de quem está se apresentando quanto por parte de quem está assistindo. Ora, a organização material de um espaço onde acontecem shows de jazz é bem diferente daquela observada em apresentações de heavy metal. O comportamento do público em ambos os shows também não se parece e, por isso, cada um desses gêneros se organiza sobre um tipo de espaço particular, com uma morfologia que permite a operacionalização das ações que o grupo pretende realizar. As “rodas de pogo” e “*stage dives*” de que falamos anteriormente não encontram sentido em um bar com mesas e cadeiras dispostas para pessoas assistirem a um show sentadas, como acontece em um evento de jazz. Cada cena possui uma ordem espacial, isto é, um modo particular de conjugar e arranjar os objetos e as ações propostas. Dificilmente uma cena poderá surgir e se manter se não houver um casamento entre as práticas sociais que o grupo valoriza e uma organização material que dê sentido a essas ações.

A esfera dos valores e significados não é menos importante na escolha do local onde o grupo vai se reunir. As bandas punk, caracterizadas não apenas por um tipo de composição musical, mas também a partir de suas ideias políticas relacionadas ao anarquismo, fazem suas apresentações muitas vezes em prédios abandonados (invadidos) ou em espaços públicos. Na Europa é comum haver shows de bandas punks nessas ocupações chamadas de *squats*.⁷ No Rio de Janeiro, muitos eventos de punk ocorrem em ruas, praças públicas ou em bares gratuitos localizados em áreas periféricas. Nesse caso, a esfera dos valores ganha uma importância singular, e é ela que acaba definindo os lugares que serão apropriados para o encontro do grupo.

Conforme assinalado, é muito comum que as cenas musicais estejam organizadas por meio de um conjunto de lugares. Isso quer dizer que em uma mesma cidade podem existir vários pontos de encontro para a sociabilidade das pessoas que fazem parte da cena. Alguns desses espaços já nascem com a função de agregar pessoas que compartilham interesses por um determinado estilo musical. É o caso, por exemplo, dos bares temáticos e das lojas de discos especializadas em um estilo. Por outro lado, existem espaços que são eleitos para o encontro de um ou mais grupos. Essa “escolha” é diferenciada, pois, como observamos, cada uma dessas coletividades possui um conjunto de práticas e valores próprios que exigem um tipo diferente de arranjo material. Sejam praças, ruas, clubes, galerias, boates ou bares quaisquer, o importante aqui é destacar que, uma vez eleitos, esses espaços passam a fazer parte da cena.

Nesse circuito de lugares, no entanto, existem certos espaços que são mais valorizados que outros. Com o passar dos anos, esses espaços podem se tornar uma espécie de lugares-símbolo para um grupo, passando a exercer uma importância crucial para a organização da cena. Essa importância pode ser observada pragmaticamente a partir de dois fatores. Primeiro, pelo número de pessoas que passam a frequentar esses locais. Segundo, pela área de influência que eles exercem para a cena, elemento que pode ser “medido” por meio do deslocamento que as pessoas realizam para ir até esses lugares. Os espaços mais importantes são aqueles que recebem pessoas de todas as áreas da cidade

e até mesmo de outros estados ou regiões. O valor simbólico desses lugares faz com que pessoas se desloquem de áreas distantes para ir até eles.

Em síntese, acreditamos que uma cena musical é composta a partir dessa relação que se opera entre grupos – que compartilham gosto musical, práticas sociais e valores – e espaços físicos que são apropriados e ressignificados pelo grupo para realizar suas ações. Alguns desses espaços são mais fortemente investidos de significados e passam a representar o grupo e a concentrar grande parte dos fluxos relacionados àquela coletividade em uma dada escala (cidade, região metropolitana, estado, etc.).

Mas o que acontece quando esses espaços de referência sofrem uma transformação? Quais são as consequências sofridas pelo grupo quando esses lugares se modificam ou deixam de existir? Quando olhamos para a cena heavy metal do Rio de Janeiro, compreendemos que essas perguntas são extremamente importantes para percebermos o papel dos espaços para a organização de uma cena. Como veremos, a transformação de um espaço simbólico pode chegar a provocar uma crise identitária da coletividade que o valoriza. Quando um lugar ganha o *status* de espaço-símbolo da cena, ele passa a representar o grupo, ao mesmo tempo em que o grupo vê nele sua representação. Ocorre um processo de valorização simbólica, em que se torna necessário frequentar esses espaços para existir socialmente dentro do grupo. Sua transformação, dessa forma, pode vir a comprometer a reprodução das práticas sociais e a comunicação daquela coletividade.

O próximo passo é relacionar o que foi exposto a partir da compreensão da cena heavy metal no Rio de Janeiro. Gostaríamos de chamar a atenção para os seguintes elementos: a) o processo de valorização simbólica de um espaço por um grupo; b) a ideia de que os espaços de uma cena funcionam como lugares de publicidade, onde é preciso ir para ganhar visibilidade e se comunicar com os outros membros; c) as consequências que a transformação desses espaços pode causar para uma determinada cena.

A Cena Heavy Metal do Rio de Janeiro

Da primeira metade dos anos 1980 até hoje, muitos lugares serviram como ponto de encontro para os indivíduos pertencentes à cena heavy metal do Rio de Janeiro. Lojas especializadas, bares comuns e temáticos, casas de shows, praças, ruas e galerias são alguns exemplos. Um desses lugares foi mais fortemente investido de significados e tornou-se um referencial para a cena: a Rua Ceará.

Localizada na Praça da Bandeira, área de ligação entre a Zona Norte e o Centro da cidade, a Rua Ceará passou a ser frequentada por *headbangers*⁸ no final dos anos 1980. Nesse contexto, era uma rua sem saída que possuía inúmeras oficinas de motos, lojas de autopeças, cortiços, casas antigas, alguns bares, garagens de ônibus e o depósito da Comlurb (Companhia de Limpeza Urbana). No ano de 1987, uma dessas oficinas de moto passou a funcionar, em alguns finais de semana, como local para exibição de vídeos de heavy metal. O lugar ao poucos se tornou um *point* e passou a servir como local de encontro para *headbangers* do Rio de Janeiro. Em nossa pesquisa de campo, muitos entrevistados (de várias áreas da região metropolitana) afirmam ter participado dessas sessões de vídeo. Em 1991, essa mesma oficina abriu as portas para a apresentação de

bandas ao vivo e, com o tempo, tornou-se a principal casa de shows de heavy metal da cidade: o Garage.

Essa casa de shows teve uma importância fundamental para a geração que ouvia heavy metal nos anos 1990 (LOPES, 1999). Inúmeras bandas desse período fizeram suas primeiras apresentações nesse local. De fato, existiam outros lugares que abrigavam shows de heavy metal no Rio de Janeiro, mas o único lugar que apresentava uma periodicidade desse tipo de evento era o Garage. Nesse contexto, a casa de shows era o espaço-símbolo do grupo na cidade, enquanto a Rua Ceará era apenas o logradouro onde estava localizado o Garage.

O processo de valorização simbólica da rua pelos *headbangers* começa com a abertura do bar Heavy Duty, em 1997. Trata-se de um bar temático de motociclismo, localizado a poucos metros do Garage e que, desde sua inauguração, passou a receber pessoas de várias áreas da cidade que estavam interessadas em ouvir rock, blues e heavy metal. A conjugação entre um bar temático e uma casa de shows atraiu grande parte dos fluxos relacionados ao heavy metal na cidade e, a partir daí, a Rua Ceará passou a ser frequentada não apenas em dias de evento no Garage, mas em todos os finais de semana, principalmente nas noites de sexta e sábado. Além disso, uma série de outros grupos ligados a subgêneros do rock (punk, grunge, rock alternativo, etc.) também viram na Rua Ceará a possibilidade de estabelecer um ponto de encontro. A rua se tornou um espaço central para a sociabilidade de todos esses grupos, de modo que passou a ser dividida em pequenos territórios de afinidades: o perímetro que se estende do Heavy Duty ao Garage é ocupado por pessoas ligadas ao heavy metal; mais adiante, um bar e toda a parte da rua em frente são frequentados por punks; no final há um outro bar que foi ocupado pelos *grunges*.⁹ Esses pequenos territórios têm suas fronteiras definidas pelos próprios corpos que, juntos, demarcam o espaço da rua e das calçadas próximas aos bares que tocam seus estilos musicais de preferência. Há uma clara diferenciação espacial que se estabelece por meio da conjugação entre grupos e o tipo de música tocada no bar. Passam a existir várias cenas em uma mesma rua.

O período de 1997 a 2006 pode ser considerado como a fase em que a Rua Ceará tornou-se o espaço referencial para o heavy metal e outros subgêneros do rock no Rio de Janeiro. Sua importância para essas cenas pode ser facilmente identificada por meio dos elementos que enumeramos na discussão anterior sobre a centralidade dos lugares. O número de pessoas que passou a frequentar a rua a partir de 1997 cresceu exponencialmente. Além disso, sua área de influência é percebida a partir da presença, cada vez mais constante, de indivíduos oriundos de lugares distantes e com interesses variados: *headbangers*, punks e *grunges* de diversas partes da região metropolitana; bandas de outros estados e países se apresentando no Garage ou nas calçadas;¹⁰ vendedores ambulantes comercializando produtos (discos e camisetas de heavy metal e punk); promotores de shows distribuído *flyers* de eventos. A maior parte dos fluxos relacionados a esses gêneros musicais no Rio de Janeiro convergiam para a Rua Ceará.

A partir de um determinado momento do processo de formação e consolidação da cena, a Rua Ceará passou por uma valorização funcional e simbólica. A valorização funcional diz respeito às possibilidades que a rua oferece de pôr em prática as ações que aqueles indivíduos pretendem realizar. Tocar ao vivo é, sem dúvidas, uma das práticas

mais importantes para grupos que estão ligados a uma cena musical. O Garage, por ter se tornado uma casa de shows, estimulava esse tipo de evento com frequência. As calçadas também foram ocupadas para apresentações ao vivo sem maiores problemas, já que a vizinhança não esboçava reações contrárias a esse tipo de prática (por um lado, grande parte dos moradores da Rua Ceará habita em pequenos prédios ocupados de forma ilegal e, por outro, os estabelecimentos comerciais, como oficinas e garagens de ônibus, permanecem fechados à noite).

Outro fator funcional está ligado à possibilidade de obter visibilidade nesse espaço. Como a Rua Ceará tornou-se um lugar central, frequentar esse espaço significa ganhar uma grande exposição diante de outras pessoas que fazem parte daquela coletividade. Para uma banda, tocar na Rua Ceará tornou-se fundamental nesse processo de obtenção de visibilidade. O mesmo acontece com as pessoas que não fazem parte de bandas. Por um lado, elas frequentam a rua, pois sabem que irão encontrar um conjunto de atividades de seu interesse (shows, bares com músicas de seu gosto, encontro com pessoas do mesmo grupo). Por outro lado, é preciso ir até a Rua Ceará para ganhar visibilidade e existir socialmente dentro de tal coletividade ou, ainda, para afirmar sua identidade frente ao seu grupo e ratificar suas diferenças perante os outros grupos que frequentam o mesmo espaço. Os vendedores ambulantes que comercializam produtos vinculados ao heavy metal e os promotores de shows que fazem distribuição de panfletos também se aproveitaram dessa grande circulação de pessoas para realizar seus objetivos.

A valorização simbólica da Rua Ceará, por sua vez, pode ser vista de duas formas. A primeira está ligada aos significados que o grupo atribui a esse espaço a partir do momento em que se sente representado por ele, isto é, quando a rua se torna um lugar de referência para a cena. A segunda diz respeito aos próprios valores que o grupo compartilha e que, de certa forma, estão associados às características do lugar. Temas presentes em letras de bandas de heavy metal fazem referência frequentemente a um universo macabro, sombrio e decadente. Palavras como “morte”, “inferno”, “devastação”, “guerra”, “destruição” e “caos” são corriqueiras em letras desse estilo. As cidades, quando representadas em capas de álbuns, remetem a um cenário caótico e degradado: carros pegando fogo, prédios bombardeados, pessoas deformadas pela radiação, soldados utilizando máscaras de gás, brigas de gangues, etc. Muitas outras bandas valorizam uma temática lírica e visual ligada à libertinagem e ao alto consumo de álcool, onde figuram, por exemplo, pessoas bebendo ao lado de prostitutas.¹¹ O fato é que todos esses temas parecem encontrar sentido na Rua Ceará. Os valores e símbolos que o grupo veicula apresentam uma relação com as características da rua (sua morfologia, suas funções e práticas sociais). Uma rápida descrição desse espaço pode testemunhar a favor dessa ideia.

Uma rua escura. Na entrada pela Praça da Bandeira, por debaixo dos trilhos da Linha 2 do metrô, há um “valão” de esgoto. Mais à frente, várias barracas de ambulantes vendem sanduíches e churrasquinhos nas calçadas. Até o fim da rua existem doze bares, alguns improvisados em janelas residenciais. Observa-se um alto número de carros abandonados e depredados em frente às portas de oficinas, garagens de ônibus e lojas de autopeças (fechadas à noite). As construções são baixas, com dois ou três andares, e estão nitidamente degradadas. Os muros e as paredes dos prédios e dos estabelecimentos

comerciais são tomadas por grafites e pichações. Quase no final da rua, à direita, encontra-se a entrada do maior prostíbulo a céu aberto do Rio de Janeiro, a Vila Mimosa. A proximidade dessa área de prostituição faz com que a rua seja ocupada também por carros de polícia, seguranças particulares, traficantes, “cafetões” e frequentadores da Vila Mimosa, que normalmente são apenas transeuntes se dirigindo ao prostíbulo. Os quarteirões depois do fim da rua são tomados por fábricas, já localizadas no bairro de São Cristóvão. Todos esses elementos (bares, carros depredados, iluminação fraca, prostitutas, policiais, fábricas, arquitetura degradada, etc.) têm uma relação com os próprios temas representados nas letras e imagens veiculadas pelo heavy metal, o que pode ter contribuído para o processo de valorização simbólica da rua pelo grupo.

Além da funcionalidade e da esfera simbólica, a organização material da rua parece ter tido um papel importante para a constituição dessa cena. Até o ano de 2006, a Rua Ceará era um logradouro sem saída, o que possibilitava uma grande circulação de pessoas sem maiores problemas. O fluxo de automóveis era consideravelmente pequeno, e os carros que por ali passavam eram obrigados a diminuir a velocidade em função da grande quantidade de pessoas circulando no meio da rua. Essa dinâmica foi descrita por Lopes (2006, p.43-4):

Todos se dirigem para uma rua escura e escondida, limitada em suas extremidades por duas estradas de ferro, que começa debaixo dos trilhos suspensos da linha 2 do metrô e termina num trecho sem saída frente a uma passarela por sobre uma linha de trens urbanos. [...] Trinta metros após o primeiro botequim, em uma área mais iluminada, com o barulho de música mecânica em alto volume e do burburinho típico das aglomerações noturnas, está localizado o alvo principal da *peregrinação*¹² metal na Rua Ceará, sede da música pesada carioca e epicentro da atividade notívaga jovem nos arredores: o bar Heavy Duty e a vizinha casa de shows Garage. [...] Em todo esse trecho, do começo da rua ao “bar dos punks” há muitos jovens andando, conversando no meio da rua e as cadeiras dos bares ficam em sua maior parte no asfalto [...]

No ano de 2006 ocorreram três transformações que parecem ter contribuído para a criação de um discurso sobre “o fim da cena heavy metal do Rio de Janeiro”: o fechamento definitivo do Garage; a abertura da Rua Ceará; e o novo arranjo do bar Heavy Duty. O fechamento do Garage significou uma perda significativa para a cena no que diz respeito à questão das apresentações ao vivo. A abertura da Rua Ceará provocou a quase impossibilidade de circulação de pedestres e a ocupação da rua pelos grupos. Atualmente a Rua Ceará não é mais sem saída, é um logradouro que interliga duas áreas da cidade, a Praça da Bandeira e o bairro de São Cristóvão. Essa transformação provocou um grande aumento no número de automóveis circulando pela rua, e, conseqüentemente, o bar Heavy Duty também precisou se reorganizar. Se antes as mesas e cadeiras eram dispostas sobre o asfalto e a calçada, agora esse tipo de organização se torna inviável. O bar se deslocou para o terreno ao lado, maior e com a possibilidade de abrigar o público e suas atividades no espaço interno do próprio estabelecimento. O fato é que essa nova configuração pode ter gerado uma carência de sociabilidade no grupo. Além do fechamento do Garage ter

um impacto direto sobre a questão dos shows, o novo arranjo do bar Heavy Duty criou uma espécie de “exclusivismo” na medida em que não é mais aberto ao público (paga-se para entrar) e as pessoas passam a frequentar o bar apenas (ou majoritariamente) em dias que acontecem eventos de seu interesse. O número de pessoas circulando pela Rua Ceará nas noites de sábado atualmente é baixíssimo se comparado ao período de 1997 a 2006.

No site de relacionamentos Orkut é possível encontrar vários depoimentos de *headbangers* afirmando que a cena heavy metal do Rio de Janeiro estava em decadência entre os anos de 2006 e 2009. Em blogs e sites especializados também nos deparamos com tópicos com esse teor. Acreditamos que o discurso sobre o “fim da cena” é parte de um processo no qual os membros do grupo sinalizam a carência de um espaço central de comunicação. Há, e sempre houve, vários outros espaços onde acontecem apresentações ao vivo e encontro de pessoas pertencentes à cena heavy metal, mas nenhum deles adquiriu uma centralidade parecida com a Rua Ceará. As transformações desse espaço-referência parecem ter suscitado questionamentos sobre a própria identidade do grupo. Se não há um espaço, a cena não tem por onde falar, e daí a sensação de que o grupo (e a cena como um todo) pode estar em decadência.

Considerações Finais

A partir do que foi exposto é possível fazer uma aproximação entre o conceito de cena musical, que discutimos, e o conceito de *cenário*, proposto por Gomes (2008). Para esse autor, as dinâmicas espaciais podem ser observadas por meio da relação que se opera entre três esferas interdependentes: uma esfera física, relacionada à materialidade e à morfologia dos espaços; a esfera das ações, ligada aos comportamentos e práticas sociais figuradas; e a esfera dos sentidos e significados que são atribuídos a esses espaços. Acreditamos que uma cena musical pode ser pensada como um cenário na medida em que conjuga elementos dessas três esferas: *grupos* (com suas práticas sociais e valores próprios), *espaços físicos* (com arranjos materiais que possibilitam a realização das ações propostas) e *significados* (que são atribuídos pelos grupos aos espaços que são eleitos para a reprodução das ideias e práticas sociais daquela coletividade).

A indissociabilidade dessas três esferas pode ser observada por meio da cena de heavy metal do Rio de Janeiro. A transformação na estrutura física da Rua Ceará provocou também uma mudança nas práticas sociais que ali se realizavam e nos significados que os *headbangers* atribuíam a esse espaço, fazendo emergir, por parte desse grupo, um discurso que questiona a própria existência da cena.

O conceito de cena musical ainda é pouquíssimo trabalhado no Brasil e sua utilização é feita frequentemente de forma irresponsável. A palavra cena é usada corriqueiramente por pesquisadores e pela mídia para se referir aos grupos urbanos e seus comportamentos, práticas e valores, de modo que a dimensão espacial presente em sua organização é negligenciada ou posta em segundo plano. A Geografia pode e deve contribuir com esse debate chamando a atenção para a importância que os lugares (com sua configuração material e simbólica) apresentam para a formação e reprodução de uma cena musical.

Referências Bibliográficas

BECKER, H. Jazz Places. In: BENNETT, A.; PETERSON, R. A. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p.17-27.

BENNETT, A. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. London: Macmillan, 2000.

_____; PETERSON, R. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

CONNEL, J.; GIBSON, C. Sound Tracks: popular music, identity and place. *Critical Geography*, v.17, 2003.

CARNEY, G. O. *The Sounds of People and Places: a Geography of American Music from Country to Classical and Blues to Bop*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2003.

COHEN, S. Scenes. In: HOMER, B.; SWISS, T. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Malden, MA: Blackwell, 1999, p.239-50.

GOMES, P.C.C. Cenários para a Geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). *Espaço e cultura: pluralidade temática*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.

HOLT, J. *Steeltown Scene: Genre, Performance and Identity in the Alternative Independent Music Scene on Hamilton, Ontario*. Interdisciplinary MA Program in Popular Culture. Brock University, St. Catharines, Ontario, 2008.

KURSE, H. *Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes*. New York: Peter Lang, 2003.

LEÃO, T. *Heavy metal: guitarras em fúria*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

LOPES, C. *Guerrilha! A história da Dorsal Atlântica*. Rio de Janeiro, Beat Press Editora, 1999.

LOPES, P. A. L. *Heavy Metal no Rio de Janeiro e a dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado) – Museu Nacional, UFRJ, 2006.

MONTANO, E. The Sydney Dance Music Scene and the Global Diffusion of Contemporary Club Culture. *Transforming Cultures e Journal*, v.4, n.1, 2009.

SHANK, B. *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

STRAW, W. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, v.5, n.3, 1991, p.368-88.

VASCONCELLOS, V. Cenários metálicos: um estudo sobre a espacialidade do heavy metal no Rio de Janeiro. In: *Seminário Nacional do Laboratório de Estudos sobre Espaço e Cultura*. Recife: UFPE, 2010.

WEINSTEIN, D. *Heavy Metal: the Music and it's Culture*. [s. l.]: Da Capo Press, 2000.

Recebido em 06/07/2011

Aceito em 24/09/2011

¹ Nas breves páginas de um artigo, não é possível fazer um debate sobre o heavy metal e todos os elementos que o compõem, ou seja, sua história, as características sonoras, os simbolismos, etc. Mas ao longo do texto chamaremos a atenção para pontos que consideramos importantes dentro dos limites da discussão proposta. Para conhecer um pouco mais sobre esse estilo, ler Weinstein (2000) e Leão (1997).

² Sobre essas temáticas, ver as coletâneas *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, organizada por Andy Bennett e Richard A. Peterson (2004), *The Popular Music Studies Reader*, por Andy Bennett, Barry Shank e Jason Toynbee (2006), e *The Sounds of People and Places: a Geography of American Music from Country to Classical and Blues to Bop*, por George O. Carney (2003).

³ Zineiro é quem faz ou contribui para a produção de zines, ou fanzines. Zine é uma espécie de revista especializada em um determinado estilo e que normalmente é feita por pessoas que participam de uma cena. Nesses artefatos, é possível encontrar resenhas de shows e materiais de bandas da cena local. Sua produção é feita de forma independente e possui uma tiragem pequena, limitando-se em muitos casos a cinquenta ou cem cópias. No Brasil, podemos ter acesso a vários zines de heavy metal como *Visual Aggression*, *Dark Gates*, *Náusea*, *Coven of Darkness*, entre outros. Atualmente, muitos zines estão sendo feitos em formato virtual.

⁴ Tradução livre do autor a partir do original em inglês: “they are spaces which are the active participation sites of the music scene. To some extent, these spaces may be viewed as participants or actors within the scene, yet they are also cultural spaces which provide a means of developing and sustaining the scene. They are sites of performance, dissemination, distribution, information exchange, and most importantly, social interaction” (HOLT, 2008, p.40).

⁵ Tradução livre do autor a partir do original em inglês: “The scene is created through these people and their activities and interactions [...] Such relationships involve a regular circulation and exchange of: information, advice and gossip; instruments, technical support and additional services; music recordings, journals, and other products. Such relationships comprise an informal economy [...] Central locations for interaction among scene participants include record shops and rehearsal and recording studios. [...] Live performance venues also act as a social hub of the scene” (Cohen, 1999, p.240-1).

⁶ Segundo Lopes (2006), “A roda ou moshpit, em que fãs se esbarram durante os shows, e o stagedive (também chamado no Brasil de mosh), em que um fã ou um músico salta do palco nos braços do público (gesto de alta expressividade simbólica, em que um membro da plateia consegue a proeza de subir ao palco, aclamado pelos seus pares, após atravessar a barreira de seguranças, e se joga nos braços do público com a certeza – ao menos nos shows de metal – de que vai ser amparado pelos anônimos colegas de audiência), seriam originários da cena punk e hardcore e posteriormente adotadas pelos fãs de metal”.

⁷ O estudo sobre os squats europeus faz parte de nossa pesquisa de campo de mestrado. Em linhas gerais, os squats são prédios ou galpões invadidos pelos punks para realizar suas atividades sob um regime de autogestão. Nesses lugares acontecem shows, palestras políticas, exibição de filmes, divulgação de eventos (políticos e musicais), etc. Em muitos casos, como em Berlim, Hamburgo e Oslo, o squat funciona também como local de moradia para punks oriundos de todo o mundo.

⁸ O termo “*headbanger*” significa literalmente “batedor de cabeça”. Sua origem está relacionada a uma prática cultural comum entre os indivíduos que ouvem heavy metal: sacudir a cabeça durante os shows ou simplesmente ao ouvir uma música desse estilo que lhes agrada.

⁹ Segundo Lopes (2006), o “Bar do Grunges” anteriormente foi ocupado por pessoas ligadas à música reggae. O local era conhecido como “Bar do Reggae” e tinha decoração rastafári e o reggae como trilha sonora. O “*grunge*” é estilo de rock alternativo oriundo de Seattle (EUA). Apesar de ter influências do punk e do heavy metal, os grunges possuem outras formas de se apresentar em público (outros tipos de roupas, acessórios, cortes de cabelo, etc.), assim como a sonoridade de suas músicas também é diferente desses outros dois estilos.

¹⁰ Podemos dar vários exemplos de shows de bandas de fora do Rio de Janeiro que aconteceram no Garage e nas calçadas da Rua Ceará nesse período. Bandas internacionais como Exodus (EUA), D.R.I. (EUA), Madball (EUA), Hellnation (EUA), Agnostic Front (EUA), Varukers (Inglaterra), Vivisick (Japão), Força Macabra (banda finlandesa que canta em português) e bandas brasileiras como Sextrash (Minas Gerais), Unholy Flames (Minas Gerais), Malefactor (Bahia), Genocídio (São Paulo), Oligarquia (São Paulo), Korzus (São Paulo), Dark Avenger (Brasília), Murder Rape (Paraná) são alguns exemplos.

¹¹ O heavy metal é um gênero que pode ser dividido em vários sub-estilos, a saber: thrash metal, death metal, black metal, gore metal, gothic metal, melodic heavy metal, entre outros. Cada um desses sub-estilos possui uma temática lírica e visual. Por exemplo, o black metal valoriza temáticas líricas relacionadas ao satanismo, enquanto o death e o gore metal tratam de assuntos associados à morte (corpos em decomposição, doenças, genocídios, etc.). De uma forma ou de outra, as temáticas de heavy metal em geral enaltecem cenários de caos, destruição e violência que beiram o absurdo e o bizarro.

¹² Destaque nosso.

Visões Cariocas e Bogotanas sobre o Espaço Público: uma Análise Comparada da Representação sobre Espaço Público dos Prefeitos de Bogotá e do Rio de Janeiro na Década de 1990

Carioca and Bogotana Views of Public Space: a Comparative Analysis of Representing Municipal Public Space in Bogotá and Rio de Janeiro in the 1990s

Ana Marcela Ardilaⁱ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O propósito de nosso trabalho é compreender algumas continuidades e descontinuidades nas formas de representação do conceito de espaço público construídas pelos agentes locais de Bogotá e do Rio de Janeiro. Especificamente, procuramos salientar as visões dos prefeitos cariocas e bogotanos que promoveram, a partir da década de 1990, o espaço público nas agendas públicas locais. Na visão desses agentes políticos especializados, o espaço público atingiu um papel central na definição da problemática e das soluções para essas cidades. Porém, existem diferenças importantes em relação às ideias de ordem e desordem nesse espaço, atribuindo um caráter e uma identidade própria às visões urbanas.

Palavras-chaves: espaço público, representações urbanas, pesquisa comparada, política pública urbana, Bogotá, Rio de Janeiro.

Abstract: The main objective of this paper is to understand continuities and discontinuities in urban representations concerning public space employed by the mayors of Bogotá and Rio de Janeiro. The focus is on the view that these agents held in the 1990s when public space was promoted as an important issue in local political agendas when public space came to occupy a central position in the definition of the problems and solutions for both cities. However, there are important differences in relation to ideas about urban order, which gives a local character to the specific representations used.

Keywords: public space, urban representation, comparative research, urban policy, Bogotá, Rio de Janeiro.

Introdução

A partir de uma pesquisa comparada,¹ este trabalho visa salientar as formas de interpretação da cidade de um tipo particular de agente político especializado, os prefeitos e seu papel no processo de produção de projetos de espaços públicos urbanos. Especificamente, tentamos compreender as semelhanças e diferenças nas formas de representação

ⁱ Doutora do Programa de Pós-Graduação em Geografia, marardila@gmail.com

da categoria de espaço público construídas por um grupo de prefeitos que, durante a década de 1990 procurou introduzir, com bastante sucesso, o conceito de espaço público nas agendas públicas locais de Bogotá e do Rio de Janeiro. No caso de Bogotá, destacamos os discursos dos prefeitos Antanas Mockus (1995-1997 e 2001-2004) e Enrique Peñalosa (1998-2000); no Rio de Janeiro, Cesar Maia (1992-1996, 2000-2004 e 2005-2008) e Luiz Conde (1997-1999).²

Baseamos nosso trabalho nas contribuições de James Duncan (2004) e Rob Shields (1996), para quem os agentes urbanos constroem formas de representação da cidade que configuram marcos de interpretação que permitem ou limitam os processos de definição da situação das cidades e dos possíveis percursos de ação. Essas representações produzidas pelos acadêmicos, os planejadores e demais agentes urbanos não são simplesmente ficções, são metáforas que sintetizam a complexidade da cidade, dado que não só ordenam o discurso ou são estratégias retóricas, mas contribuem também na construção de sistemas de classificação, organização e interpretação da realidade. De acordo com Shields (*idem*, p.245):

Representações urbanas caracterizam não apenas teorias acadêmicas, mas também a compreensão das cidades que fazem parte da política, do planejamento e dos investimentos privados. Representações não são simplesmente ficções. Expostas como poéticas, elas são poesia escrita com as interações das pessoas, os eventos sociais e as trocas econômicas. A medida do sucesso de um estudo das representações urbanas residirá na sua fecundidade para integrar a teoria com a prática cotidiana, gerar novos conhecimentos e transcender velhos impasses, como o dualismo erguido entre as representações urbanas e “a cidade real”. Ao invés de descartar o urbano por causa de seu hibridismo espacial, ou reprovar as representações por causa da sua visão traiçoeira e seletiva da cidade, precisamos construir uma análise multidimensional que, em vez de impor coerência monológica e fechada, permita representações que coexistam de forma paralela e conflitante na análise.³

A partir da análise de suas representações, cremos que esses prefeitos conseguiram construir interpretações possíveis nos âmbitos de suas próprias cidades e colocá-las na cena pública local. Propomos que as leituras desses agentes constituíram ideologias entendidas como sistemas de representação, que expressaram diferentes formas de conhecimento ou acervos de informação, valorizações estéticas e éticas sobre a ordem social e espacial (DUNCAN e DUNCAN, 2004).

Para interpretar as semelhanças e diferenças dos discursos expressados pelos prefeitos de Bogotá e do Rio de Janeiro, empregamos uma metodologia baseada na proposta de análise de informação qualitativa de Matthew Miles e A. Huberman (1994). Essa metodologia oferece um conjunto de processos que permitem trabalhar com fontes discursivas que não necessariamente correspondem a narrações estruturadas de um mesmo agente, como, por exemplo, uma entrevista ou um diário. Essa proposta valoriza elementos de caráter qualitativo, sem chegar aos clássicos métodos de análise de conteúdo, de cunho mais quantitativo, ou de análise de discurso, que precisa de um amplo conhecimento das formas sintáticas, gramaticais e lexicográficas.

Dado o objetivo mais restrito de comparar as representações sobre o espaço público nas visões desses agentes, realizamos os seguintes processos. Em primeiro lugar, coletamos as declarações dos prefeitos sobre o tema do espaço público, realizadas diretamente nos meios de comunicação, em artigos publicados pelos prefeitos, especialmente aqueles divulgados durante os momentos de concorrência eleitoral. Em segundo lugar, sistematizamos e organizamos esses discursos segundo a fonte, o lugar e a data de publicação e os registramos em uma matriz descritiva. Em terceiro lugar, realizamos um processo de redução de dados, em uma matriz analítica, que consiste na simplificação ou abstração dos principais conteúdos e vinculações com outros conjuntos temáticos, mediante a categorização.⁴ Por último, baseados na perspectiva de Duncan (1996) de análise das representações urbanas e nos processos de categorização, agrupamos os textos em termos da significação que os diferentes conteúdos têm na construção de imagens de cidade.

O Espaço Público (Re)Significado

Os prefeitos cariocas e bogotanos orientaram grande parte de seus discursos para salientar o papel do espaço público na construção de cenários de sociabilidade e convívio dos cidadãos e a promover uma forma de gestão urbana centrada na valorização desses espaços urbanos. Os prefeitos valorizaram positivamente o espaço público como lugar de encontro entre desconhecidos e como cenário por excelência da liberdade democrática, da comunicabilidade e do convívio entre cidadãos.

O desenvolvimento dessa visão não foi exclusivamente local; pelo contrário, as grandes continuidades nas formas de construção do conceito em Bogotá e no Rio expressam a emergência de um fenômeno de escala mais ampla. Tanto para cariocas como para bogotanos, uma das experiências que vai atingir um maior grau de representatividade é a de Barcelona a partir dos anos 1980. Nos diferentes discursos encontramos múltiplas referências a respeito dos conceitos e estratégias que orientaram a renovação urbana da cidade catalã.⁵ Contudo, se observamos com mais detalhe as visões sobre a cidade e interpretações sobre o conceito de espaço público, podemos dizer que, embora exista um acervo de conhecimento comum que é apropriado de forma similar com respeito aos “modelos” de gestão de escala global, há também diferenças que falam das singularidades espaciais de cada cidade. Assim, os discursos foram (re)contextualizados em cada uma das cidades, de tal modo que se configurou um diálogo fluido entre as experiências de abrangência global e as representações e práticas locais.

O Espaço Público ou a Sinédoque da Vida Urbana

O conceito de espaço público será entendido pelos prefeitos cariocas e bogotanos no mesmo sentido atribuído pelos promotores da experiência barcelonesa (BORJA, 1998), como o cenário que estrutura a totalidade do sentido da cidade. Assim, o espaço público é representado como uma grande sinédoque da vida urbana.⁶ Essa construção discursiva vai estar presente na definição mesma do conceito de espaço público, como na análise dos problemas das duas cidades e na formulação de propostas de intervenção.

Mesmo que eles tenham falado de segregação, pobreza, competitividade internacional, integração regional, abastecimento de serviços públicos e sociais ou habitação, entre outros, o espaço público foi concebido como o cenário onde esses problemas atingiram maior representatividade. Não queremos dizer que os problemas das cidades foram compreendidos somente a partir desse conceito ou reduzidos a ele, mas que lhe foi concedido o papel de articular as agendas políticas das duas cidades. Esse caráter metonímico vai se manifestar nos valores, funções e qualidades atribuídas aos cenários públicos do convívio, especialmente pela sua relação com o exercício da democracia.

Para os prefeitos cariocas Cesar Maia e Luiz Conde e para os bogotanos Antanas Mockus e Enrique Peñalosa, a categoria de espaço público está atrelada aos ideais modernos de igualdade, integração, cidadania e diversidade social. Baseado nas propostas de Richard Sennett (1978) e Jordi Borja (1998), esse espaço foi definido como um lugar que permite o encontro entre indivíduos estranhos, que na sua condição de cidadãos livres usam e se apropriam desse cenário urbano. O espaço público é visto então como o lugar onde de forma fundamental é possível o convívio pacífico de diferentes estilos de vida como resultado do anonimato.

De acordo com o prefeito bogotano Antanas Mockus, as grandes cidades se caracterizam pelo encontro de desconhecidos nos espaços públicos. Esses espaços são para ele o cenário compartilhado onde ao mesmo tempo se constroem relações igualitárias e se recriam referentes que permitem a identificação dos cidadãos com a cidade. Para ele, “Parques, calçadas e outros locais públicos deverão continuar a representar para os cidadãos um lugar compartilhado onde se constroem relações igualitárias onde se cria o sentido de pertença à cidade” (*El Tiempo*, 2000).⁷

Para Peñalosa, sucessor de Mockus, a construção de parques, centros esportivos, ciclovias ou praças é considerada como um elemento essencial da qualidade da vida urbana, um fim social, e não um luxo desnecessário ou um tema marginal das agendas políticas. Defende como justificativa o valor da saúde física e espiritual, seu impacto na segurança urbana, mas, sobretudo, o fato de fornecer cenários onde se realizam os ideais igualitários e de integração social dos cidadãos. Segundo ele:

Os parques públicos e instalações desportivas não são um luxo. Eles são tão necessários para a saúde, física e emocional, tais como a água potável ou os hospitais. Eles são importantes para a igualdade porque, dada sua condição de espaços públicos, são os únicos lugares na nossa sociedade hierárquica onde todos se reúnem como iguais. (PEÑALOSA, 2002)⁸

No mesmo sentido expressado por Peñalosa, o prefeito carioca Cesar Maia considera que o espaço público contribui na compensação das desigualdades sociais próprias de outros cenários de interação social. Esferas como a vida íntima ou o mercado são geradoras de desigualdades, de diversas formas de exclusão; é então o espaço público na cidade moderna o lugar que tem a função de compensar as diferenças. O espaço público é, dessa forma, o protetor e a garantia da individualidade e, portanto, da liberdade.

A articulação entre os espaços públicos e privados passou a ser, no mundo contemporâneo, fator de equilíbrio psicossocial: coletivo e individual.

Ao contrário do que possa indicar o senso comum, as pessoas se protegem, se preservam e se ocultam nos espaços públicos: especialmente na multidão. Nos espaços privados elas se expõem. Daí a articulação (compensação) entre os espaços. [...] A ideia de movimento de massas e mesmo a ideia de povo, como a que temos no século XX, é indissociável da oferta e existência de espaços públicos. (MAIA, 1992, p.27)

Existe então uma forte continuidade na construção discursiva do espaço público, entendido como um lugar que sintetiza a vida urbana. Para esses agentes, nesse cenário se realizam conjuntamente os ideais do que para eles configura uma sociedade democrática de indivíduos. Mas não só a ideia do espaço como sinédoque vai ser um elemento comum entre as duas cidades. Também o espaço público representa para os prefeitos o lugar onde se expressam as ideias da ordem e a crise da sociedade urbana. A compreensão da realidade e as formas de classificação e conhecimento desses agentes nas duas cidades caracterizam-se pelo emprego de estratégias discursivas baseadas na oposição entre noções de ordem e caos, visando à construção de uma visão dicotômica do mundo urbano.

Ordem e Caos ou a Crise no Espaço Público

De forma reiterada, os prefeitos empregam as noções de ordem e caos para compreender a vida urbana a partir de uma perspectiva social e espacial. Essas figuras dicotômicas organizam sua visão da cidade e permitem atribuir significação ao papel deles como agentes políticos. Em princípio, tanto os gestores catalães como os cariocas e os bogotanos associam a ideia de ordem e caos às categorias de público e privado. Enquanto o público faz referência ao interesse geral, às regras, à civildade, ao encontro de indivíduos diversos, à solidariedade e à democracia, o privado é considerado caótico quando as regras dessa esfera alcançam a dimensão pública. Isso se refere, por exemplo, à apropriação ou reivindicação de grupos exclusivos no uso dos cenários públicos, onde os limites entre o que é público e o que é privado são difusos ou praticamente inexistentes.

Tanto para Borja como para cariocas e bogotanos, a realização do ideal democrático moderno da vida urbana só é possível porque existem marcos institucionais com regras que organizam as relações entre os cidadãos. Essas regras dizem respeito à separação entre as esferas públicas e privadas e à regulação mesma da vida pública. A importância das regras aparece nos discursos tanto em termos ideais na forma de um dever ser, como nos diagnósticos que esses agentes fazem da problemática urbana. A visão ideal da cidade e de seu espaço urbano passa necessariamente pelo cumprimento legítimo das regras em público, e como consequência direta, a desordem da vida social se expressa na fratura das leis, normas e regras. Desse modo, as regras da vida pública dizem respeito à ordem da sociedade como um todo (BORJA e MUXI, 2003).

No caso do Rio de Janeiro, observamos a continuidade dessa transferência de significado entre público e privado e ordem e desordem. Essa dicotomia aparece com maior força nos discursos da primeira campanha para a prefeitura de Cesar Maia, em 1992, e vai perdendo relevância nas campanhas e gestões seguintes. Para ele, a desordem é representada como a perda de limites claros entre os âmbitos privados e os públicos, assim:

A desconfiança das pessoas em relação às outras – nos ônibus, nos sinais de trânsito, nas praças, nas ruas – de fato as diferencia e as expõe em relação às demais (quem?, onde?). Sendo assim, os espaços urbanos abertos deixam de ser públicos e passam a ser privados. Ou melhor, são privatizados pela ação política. [...] Rompe-se o equilíbrio público-privado, com todas as suas consequências psicossociais deformadoras, sejam coletivas ou individuais. A impunidade passa a ser o padrão de referência. A cidade se neurotiza e se corrompe. (MAIA, 1992, p.28-9)

Em Bogotá, para Enrique Peñalosa, a ideia de privatização do espaço público pelos grupos mais abastados atinge grande importância como símbolo da exclusão social com indivíduos considerados vulneráveis. Por exemplo, o estacionamento nas calçadas e a carência de áreas verdes e parques representam um desrespeito aos ideais da democracia. Nas palavras do prefeito:

Ocupar o espaço público com vagas de estacionamento e veículos é um ato de arrogância e falta de respeito para com os mais fracos. Em nossa sociedade, os proprietários de automóveis são uma minoria privilegiada. Quando tomam o espaço destinado aos pedestres com vagas de estacionamento, ou simplesmente com carros nas calçadas, aqueles que têm mais riqueza e poder desrespeitam aos pobres, fracos e vulneráveis. [??...] Desconsidera-se não só aos mais pobres, que evidentemente se mobilizam a pé. Mas também, desrespeita-se aos fracos e vulneráveis que não dirigem veículos, tais como as crianças, os idosos ou os deficientes. As vagas de estacionamento ou os carros nas calçadas são a prova evidente que a nossa democracia é formal, mas não real. (PEÑALOSA, 2006)⁹

Porém, ordem e caos não são somente abstrações ou expressões das relações sociais na visão desses agentes. Seguindo a tradição catalã, os prefeitos consideram que essas categorias se expressam e se produzem no espaço da cidade. A forma da cidade, sua configuração física, tem um papel ativo na geração de estados de anomia social, de tal forma que a ordem não é só produto da vontade, do desejo ou da capacidade de controle e regulação dos agentes sociais. Como consequência lógica, a transformação da cidade precisa necessariamente de um ordenamento dos espaços físicos urbanos. Essa visão é compartilhada principalmente pelos prefeitos Cesar Maia e Luiz Paulo Conde, no Rio de Janeiro, e por Enrique Peñalosa, em Bogotá, enquanto que Antanas Mockus está próximo de uma visão mais voluntarista da ordem.

Por exemplo, o carioca Cesar Maia interpreta como indicadores da privatização do espaço público pelos grupos mais abastados da cidade o incremento dos condomínios, as ruas fechadas, as cabines de segurança, os *shopping centers* e as trancas nas portas; enquanto as marquises ocupadas com moradores de ruas, as barracas dos camelôs, as praças sujas aparecem como expressões dos grupos mais pobres. Assim, “[...] Acabam as vitrines nas ruas, estranguladas pela alternativa camelô/shopping center. Num caso, a rua privatizada; no outro, a rua reconstruída por ação privada” (MAIA, 1992, : 29).

No mesmo sentido, o prefeito carioca Luiz Paulo Conde considera que o processo de transformação da imagem da cidade e a recuperação da qualidade ambiental desta são

possíveis mediante a produção de espaços públicos e o desenvolvimento de projetos de revitalização urbana. A luta contra a desordem precisa da mudança dos cenários de encontro dos cidadãos. Assim, para Conde:

Preocupada com esse quadro de degradação ambiental, a Prefeitura do Rio de Janeiro concebeu o projeto RIO CIDADE, cujo objetivo principal é a reestruturação da imagem da cidade, a partir da requalificação de trechos significativos em diferentes bairros, ordenando-os em função do bem-estar coletivo. (Prefeitura do Rio de Janeiro, [s. d.], p.6)

Também o prefeito bogotano Enrique Peñalosa considera que a ordem é interdependente do cenário onde acontece o encontro dos habitantes da cidade; e como consequência, a criminalidade, a violência e a delinquência são fenômenos produzidos em ambientes caóticos, sujos, desordenados. Segundo o prefeito:

A criminalidade prospera em ambientes de sujeira, desordem e desrespeito pela observância das normas elementares do convívio. [...] Devemos criar uma cultura que condene os “espertinhos” e os criminosos que ganham benefícios violando as regras. A educação é fundamental para entender que o respeito pelas regras produz um maior bem-estar coletivo. (*El Tiempo*, 1997)¹⁰

Ainda que exista uma forte coincidência entre os assessores catalães e os prefeitos latino-americanos no uso de categorias dicotômicas para compreender o papel do espaço público, há fortes discontinuidades em termos da leitura das causas da desordem urbana. Os prefeitos cariocas identificam como responsável do caos urbano a ação política de um grupo da elite que promoveu práticas populistas para se legitimar no poder local, dirigido desde a década de 1980 pelo governador Leonel Brizola. Especialmente durante sua campanha eleitoral em 1992, Maia atribui ao governador o papel de promotor do que ele denomina a *lumpem política*.

Dói ver o Rio transformado num mostruário de miséria, violência e incompetência político administrativa, retratado nas praças gradeadas – como prisões – para protegê-las daqueles que são o alvo eleitoreiro dos criadores dessa política. Até mesmo aqueles que têm a responsabilidade de governar assumem, por vezes cinicamente, que parte substancial de nosso povo vive à margem dos fatores mínimos, que de tão primários sequer deveriam constituir demandas, como a alimentação, o atendimento médico imediato, a saúde mental, a moradia e o emprego. Se tivermos que identificar o núcleo dessa constelação de equívocos e problemas, não teríamos dúvidas em dizer a questão do Trabalho foi atingida de forma fatal em nossa cidade. O direito ao emprego é o direito humano número um. (MAIA, 1992, p.9)

Para Maia, esse tipo de política representa a perda do monopólio do Estado no estabelecimento de regras, no uso da força e na primazia de uma ordem que ele denomina natural sobre a ordem legal. O caos urbano vai ser apontado pelo prefeito como um estado de anomia, onde existe uma divisão entre os fortes, que seduzem a quem está em situação vulnerável pela pobreza e impõem sua visão de mundo pela força; e os frágeis,

vítimas do crime, submetidos à anarquia dos mais fortes. A quebra desse monopólio se torna significativa e adquire visibilidade no espaço público. Se expressa em fenômenos como a favelização dos morros cariocas, o crescimento do transporte informal, o aumento da população de moradores de rua, a insegurança, a desconfiança entre os cidadãos, o esvaziamento das praças, parques e alamedas, a fuga dos grandes investidores por medo de sequestros e roubos, entre outros. O que estaria por trás da política populista de Brizola de defesa dos mais pobres é o traslado ao espaço público, e por extensão aos cidadãos, dos custos de uma política social de omissão dos conflitos sociais e dos direitos das pessoas mais vulneráveis. Para Maia, baseado nas propostas do sociólogo Werneck Viana:

O sociólogo e politólogo Werneck Vianna, em análise recente, chamou a atenção para aquilo que caracterizaria – independentemente de intenções ou consciência – a política social básica do governo liderada pelo governador do Rio de Janeiro: a “oferta de rua”, para todos os que queiram ocupá-la, da forma que entenderem. Ocupá-la, para vender (camelôs), para viver (mendigos), para constranger (“flanelões”), para estorvar (pivetes), para defecar ou urinar, para assassinar ou sequestrar. (ibidem, 26)

Maia vai recriar então uma imagem de uma sociedade dividida, na qual assimila o legal à ordem e, de forma linear, o ilegal à desordem. Ele formula então um encadeamento causal, onde a privatização do público é produto da ocupação da rua por um grupo a quem ele caracteriza indistintamente como criminoso. Esse grupo consegue institucionalizar um conjunto de práticas de valores, que Maia denomina cultura da rua, com uma clara conotação de um estado de caos público. O prefeito emprega então uma forma de classificação entre os cidadãos que cumprem as leis e aqueles denominados criminosos e delinquentes. Estabelece em seus discursos uma analogia entre as categorias de espaço público – ordem, regras, cidadania, benefício comum – e, por oposição, espaço público – desordem, discriminação, desigualdade, ilegalidade, privatização. Essa noção da desordem vai ser um elemento típico da análise do prefeito carioca, que vai ter um desenvolvimento bem diferente no caso Bogotano.

Tanto para Antanas Mockus como para Enrique Peñalosa, o Estado populista não é o único responsável pelo estado de anomia e a desregulação que enfrenta a cidade, e menos ainda o encarregado direto da restituição dos direitos dos cidadãos mediante a recuperação do espaço público. A partir de uma perspectiva mais liberal, eles consideram que os indivíduos são eles mesmos responsáveis pela construção de um estado de desordem urbano. Por exemplo, Peñalosa, após a campanha eleitoral de 1994, quando corre pelo cargo com Antanas Mockus, salienta o papel da responsabilidade individual e a necessidade de superar a histórica dependência com o Estado, gerada pela tradição política colombiana caracterizada pela demagogia e o populismo:

A grande maioria dos cidadãos trabalha, se esforça e não conhece outro caminho para progredir. No entanto, durante anos, os políticos demagogos têm oferecido progresso sem esforço. Prometem que o governo todo poderoso não dará apenas obras e serviços sem impostos, mas em geral, uma vida melhor, sem nenhuma disciplina individual. [...] Sem ignorar as obrigações do governo, é hora de reconhecer suas limitações. E atribuir a

responsabilidade dos indivíduos pelas suas vidas e pelo bem-estar de seu lar e comunidade. (PEÑALOSA, 1994)¹¹

E é precisamente Antanas Mockus quem vai aprofundar ainda mais essa visão de responsabilidade individual na configuração da ordem urbana. A partir de uma visão voluntarista, Antanas Mockus vai indicar que o cumprimento das regras não deve ser um comportamento exterior aos indivíduos, resultado da coação ou da imposição de um poder externo, ou da modificação do espaço urbano. A ordem está ligada assim à ideia de cumprimento voluntário e consciente e interiorizado das regras, enquanto a desordem supõe o relaxamento dos comportamentos individuais, especialmente nos espaços públicos. Assim, por exemplo, durante um debate com Peñalosa na campanha de 1994, ele propõe que:

“Há um código de tráfego escrito e outro na prática. Existem regras institucionais que, mesmo para mim, é difícil obedecer, mas um candidato a prefeito não pode se expor a passar num sinal fechado” [...] Antanas Mockus acrescentou que: “Em Curitiba túneis foram construídos para aumentar a velocidade de tráfego. Eu gostaria de construir coisa parecida em Bogotá, mas túneis de cultura, para as pessoas aprenderem a se comportar; além disso, e se alguém apresentar uma reclamação a um cidadão que passa um sinal de trânsito, quando perguntado sobre a questão: Quem é você?, ele responde que é um cidadão em processo de educação”. (TIBANÁ, 1994)¹²

Para ele, as práticas dos bogotanos se caracterizam pelo divórcio entre a regulação jurídica relativa à lei, a cultural referente aos contextos e a regulação moral que diz respeito aos valores do indivíduo (MOCKUS, 1994). Esse divórcio, entendido como desordem e caos, gera, de um lado, comportamentos depredadores, violentos e agressivos; de outro, corrupção e a cultura dos “jeitinhos”, do menor esforço. Segundo Mockus:

A falta de congruência entre a regulação cultural do comportamento e a regulação moral e legal de comportamento se expressa na Colômbia no aumento da violência, do crime e da corrupção, na ilegitimidade das instituições, no enfraquecimento do poder de muitas tradições culturais e na crise e enfraquecimento da moral individual (ibidem, p.43)¹³

A ordem é considerada como a construção de uma cultura pública onde os indivíduos respeitem as regras de jogo de forma racional, consciente e voluntária, tenham confiança nas instituições, criem acordos, desenvolvam competências para resolver seus conflitos mediante o diálogo, rejeitem qualquer forma de violência, aceitem a diversidade e consigam conviver em paz juntos. Nas palavras de Mockus (2002, p.20):

Conviver é conseguir viver juntos entre diferentes sem os riscos da violência, com a expectativa de aproveitar fértilmente nossas diferenças. O desafio da convivência é basicamente o desafio da tolerância à diversidade e esta encontra sua manifestação mais clara na ausência da violência.¹⁴

Assim, o restabelecimento da ordem no caso dos prefeitos bogotanos não se refere unicamente à restituição do monopólio do Estado da justiça e o controle de um grupo particular de agentes ilegais, como é sugerido pelos prefeitos cariocas. Implica também, sobretudo, a transformação da sociedade no âmbito da cultura e da moral individual, de forma tal que a ideia de ordem aparece atrelada à noção de civilidade. A ordem está vinculada com a ideia de democracia-legalidade, mas, sobretudo, de civilidade.

Os prefeitos bogotanos promoveram uma política pública, denominada *Cultura Ciudadana*, orientada para aumentar o cumprimento de normas em diferentes contextos públicos. Essa proposta baseia-se na construção de uma ordem urbana na qual os indivíduos não precisam de agentes externos para cumprir as regras, onde seja superado o divórcio entre a lei, a moral e a cultura. Segundo Antanas, a formação cívica tem uma função fundamental:

O programa *Cultura Ciudadana* foi concebido em 1995 pelo Plano de Desenvolvimento de Bogotá *Formar Ciudad*. Foi definido como um conjunto de regras mínimas e ações para gerar um sentimento comum de pertencimento, facilitar a vida urbana e promover o respeito pelo patrimônio comum e o reconhecimento dos direitos e deveres do cidadão. [...] A estratégia da cultura cívica procurou coordenar e promover ações públicas e privadas que mudassem diretamente a forma como os cidadãos percebem, reconhecem e usam os ambientes sociais e urbanos. [...] A nova fase tem como objetivo promover uma autotransformação cultural voluntária e participativa (basicamente a consolidação ou mudança de hábitos). Ela também procura criar uma relação harmoniosa das pessoas com as leis e regras de convivência cultural. Procura incentivar uma obediência voluntária às regras, uma obediência por convicção. Procura que todos possam assumir que as regras são acordos, e não imposições. (*El tiempo*, 2000)¹⁵

Tanto as continuidades quanto as discontinuidades das visões dos prefeitos sobre o espaço público tiveram consequências bem diferenciadas nos dois contextos urbanos. Nas duas cidades se realizaram projetos de requalificação de áreas degradadas e produção de novos espaços de encontro. Em Bogotá, entre 1995 e 2000 a prefeitura aumentou seus investimentos na construção de parques, ciclovias, praças, jardins, calçadas; criou instituições para o desenho, controle e regulamentação desse tipo de espaços. De forma similar, no Rio de Janeiro, desde os primeiros anos da década de 1990, a prefeitura desenvolveu projetos como o Rio Orla, Rio Mar, a revitalização, restauração, requalificação da área compreendida entre o Leblon e o Aeroporto Santos Dumont (KNIERBEIN, 2007). A partir de 1993, a prefeitura de César Maia formulou o projeto Rio-Cidade e definiu um marco institucional para regular as condições de acessibilidade, os usos de praças, parques, jardins, a publicidade exterior e o controle dos comerciantes informais. Entretanto, as importantes discontinuidades no desenvolvimento de programas de educação cívica expressam a grande importância das visões locais de ordem urbana. Enquanto no Rio de Janeiro se criaram poucos programas de formação cidadã, cultura urbana ou civismo, os programas pedagógicos dos prefeitos tiveram continuidade durante três períodos de governo.

Essas similitudes e diferenças locais na visão do espaço público e seus desdobramentos em seu papel no ordenamento urbano evidenciam a dificuldade de homogeneizar

e criar um modelo único de análise sobre a construção de visões e formas de gestão sobre a cidade. Ainda que o espaço público tivesse um papel fundamental nas formas de representação dos prefeitos de Bogotá e do Rio de Janeiro, em contraste com outros problemas, como a habitação ou o ordenamento de usos urbanos, existem diferenças significativas que evidenciam o papel da escala local na construção de visões da cidade. Mas que reprodutores, os agentes locais leem, aprendem, criticam e criam seus próprios marcos de interpretação a partir de sua própria leitura do espaço e das expectativas e demandas locais.

Referências Bibliográficas

ARDILA, A. M. *A construção de projetos de espaços públicos em Bogotá e no Rio de Janeiro: uma análise comparada*. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal de Rio de Janeiro.

BORJA, J. Ciudadanía y Espacio Público. *Ambiente y Desarrollo*, XVI (3), 1998, p.13-22.
_____; MUXI, Z. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa, 2003.

DOMINGUES, L. C. *Projeto urbano e planejamento: o caso do Rio Cidade*. Rio de Janeiro, 1999. Tese (Doutorado) – IPPUR-UFRJ.

DUNCAN, J. Me(trope)olis: Or Hayden White Among the Urbanists. In: KING, A. P. *Re-presenting the City. Ethnicity, Capital and Culture in the 21st Century Metropolis*. New York: New York University Press, 1996, p.253-68.

_____; DUNCAN, N. *Landscapes of Privilege: The Politics of the Aesthetic in an American Suburb*. New York: Routledge, 2004.

MILES, M.; HUBERMAN, M. *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook*. Beverly Hills: Sage Publications, 1994.

SÁNCHEZ, M. Precisiones conceptuales en la definición de la sinécdoque como tropo metonímico. *Pragmalingüística*, 2007, p.200-15.

SENNETT, R. *El declive del hombre público*. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

SHIELDS, R. A Guide to Urban Representation and What to do About it. Alternative Traditions of Urban Theory. In: KING, A. P. *Re-presenting de City. Ethnicity, Capital and Culture in the 21st Century Metropolis*. New York: New York University Press, 1996, p.227-52.

Fontes

AJUNTAMENT DE BARCELONA, PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. *Declaração Rio-Barcelona 1992*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1993.

Ardila, A. M.

CIDEU. *10 Años de planificación estratégica en Iberoamerica*. Barcelona: Centro Iberoamericano de Desarrollo Estratégico urbano, 2004.

ELTIEMPO. (5 de 9 de 1997). *Educación y seguridad*. Disponível em: <www.eltiempo.com/seccion_archivo/index.php>. Acesso em: 15 jan. 2010

_____. (22 de 10 de 2000). *La cultura local y la nacional*. Disponível em: <www.eltiempo.com/seccion_archivo/index.php>. Acesso em: 16 jan. 2010.

_____. (22 de 10 de 2000). *La cultura local y la nacional*. Disponível em: <www.eltiempo.com/seccion_archivo/index.php>. Acesso em: 10 jan. 2010

O GLOBO. (27 de 9 de 2004). Campanha eleitoral. *O GLOBO*: 5.

MAIA, C. *Uma vocação carioca*. Rio de Janeiro: Texto e Arte, 1992.

MOCKUS, A. Anfíbios culturais y divorcio entre ley, moral y cultura. *Análisis Político*, (21), 1994, p.37-48.

_____. Convivencia como armonización de ley, moral y cultura. (Unesco, Ed.) *Perspectivas*. *Revista trimestral de educación comparada*, XXXII (1), 2002, p.19-38.

PEÑALOSA, E. (2006). Disponível em: <www.porelpaisquequeremos.com>. Acesso em: 10 out. 2007.

_____. (25 de 6 de 2002). *El cuidado de los parques*. Disponível em: <http://www.eltiempo.com/seccion_archivo/index.php>. Acesso em: 10 jan. 2010.

_____. (20 de 12 de 1994). *Progreso sin esfuerzo no es posible*. Disponível em: <www.eltiempo.com/seccion_archivo/index.php>. Acesso em: 14 set. 2010.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. (s/d). *Rio Cidade: o urbanismo de volta à rua*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, [s. d.].

TIBANÁ, D. (25 de 03 de 1994). *Debate con agua... limpia*. Disponível em: <http://www.eltiempo.com/seccion_archivo/index.php>. Acesso em: 12 jan. 2010.

Recebido em 23/06/2011

Aceito em 24/09/2011

¹ Este trabalho faz parte de uma pesquisa de doutorado mais abrangente que procura comparar as políticas de produção de espaço público em Bogotá e no Rio de Janeiro. Foi desenvolvida com apoio de uma bolsa de Capes (ARDILA, 2011).

² A partir das reformas constitucionais no Brasil, em 1988, e na Colômbia, em 1991, os prefeitos ganharam um papel central no planejamento e gestão urbana, por meio de processos de democratização, descentralização e desconcentração de funções, que resultaram na transformação dos municípios em termos políticos, administrativos e fiscais (CARVALHO, 2001).

³ Tradução livre da autora a partir do original em inglês: *"Urban representations characterize not only academic theories but also the understandings of cities used in politics, planning and business investment. Representations are not simple fictions. If they are exposed as poetics, they are poetry written with people's interactions, social events and economic exchanges. The measure of success of a study of urban representations will lie in its fecundity to integrate theory with everyday practice and to generate new understandings and to transcend old dead-ends, such as the dualism erected between urban representations and the 'real city'. Rather than discard the urban because of its spatial hybridity; rather than disapprove of representations because of their treacherous selective vision of the city, we need to construct multi-dimensional analysis which, rather than imposing monological coherence and closure, allow parallel and conflicting representations to coexist in analysis"* (SHIELDS, 1996, p.245).

⁴ Para a sistematização empregamos as seguintes dimensões: Tempo: representação do passado, visão da problemática atual da cidade, e visão ideal ou futura; Espaço: diferenciação entre espaços públicos e privados, visões de ordem urbana; Social: classificações dos agentes responsáveis pela ordem e desordem urbana, papel dos planejadores e dos gestores urbanos.

⁵ De fato, é bem reconhecida a participação de Jordi Borja e do arquiteto Oriol Bohigas como consultores no desenho do plano estratégico do Rio de Janeiro, do programa Rio-Cidade, na revitalização urbana da praça XV e no programa Favela Bairro (DOMINGUES, 1999). Também é preciso mencionar a formulação de acordos de cooperação tais como a Declaração de Barcelona, subscrita entre as prefeituras das duas cidades para fortalecer os processos democráticos, o universalismo, o civismo e a revitalização urbana nas duas cidades (Ajuntament de Barcelona, Prefeitura do Rio de Janeiro, 1993). E no caso bogotano, Jordi Borja, reconhecido promotor de projetos de espaço público, participou ativamente no desenho do plano estratégico de Bogotá, em 1993, e foi assessor dos processos de planejamento e descentralização urbana da prefeitura (CIDEU, 2004).

⁶ Definimos sinédoque para efeitos deste trabalho como uma figura de linguagem, uma figura retórica de tipo metonímico, que implica tomar a parte pelo todo, ou do todo pela parte. Implica a existência de uma relação de dependência ou conexão entre objetos, na forma de uma dependência hierárquica (SÁNCHEZ, 2007).

⁷ Tradução livre da autora a partir do original em espanhol: *"Los parques, andenes y demás espacios públicos deben continuar representando para los ciudadanos y ciudadanas un lugar compartido donde se construyen relaciones igualitarias y donde se crea pertenencia a la ciudad"* (ElTiempo, 2000).

⁸ Tradução livre da autora a partir do original em espanhol: *"Los parques y centros deportivos públicos no son un lujo. Son tan necesarios para la salud, física y emocional, como el agua potable o los hospitales. Son importantes para la igualdad, puesto que en los espacios públicos es el único lugar, en nuestra sociedad jerarquizada, donde todos nos encontramos como iguales"* (PEÑALOSA, 2002).

⁹ Tradução livre da autora a partir do original em espanhol: *"Ocupar el espacio público peatonal con bahías de estacionamiento y vehículos es un acto de arrogancia y falta de respeto para con los más débiles. En nuestra sociedad, los propietarios de vehículos son una minoría privilegiada. Cuando le roban espacio al peatón con bahías de estacionamiento, o simplemente estacionando sobre el andén, quienes detentan mayor riqueza y poder irrespetan a los más pobres, débiles y vulnerables... Se irrespetan no sólo a los más pobres, que por su puesto se movilizan más a pie. También se irrespetan a los más débiles y vulnerables, que no conducen vehículos, como los niños, los ancianos, los discapacitados. Las bahías de estacionamiento, o los carros en los andenes, son evidencia flagrante de que nuestra democracia es formal, pero no real"* (PEÑALOSA, 2006).

¹⁰ Tradução livre da autora a partir do original em espanhol: *"La criminalidad prospera en ambientes de suciedad, desorden, irrespeto por las normas de convivencia elementales... Debemos crear una cultura que condene a los adivatos y matones que obtienen beneficios egoístas, violando las reglas. La educación es fundamental para entender que el respeto de las normas produce un mayor bienestar colectivo"* (El Tiempo, 1997).

¹¹ Tradução livre da autora a partir do original em espanhol: “La enorme mayoría ciudadana trabaja y se esfuerza y sabe que no hay otra manera de progresar. Sin embargo, por años los políticos entregados a la demagogia han ofrecido progreso sin esfuerzo. Prometen que el todopoderoso gobierno dará no sólo obras y servicios sin impuestos; sino en general, una vida mejor, sin disciplina individual... Sin desconocer las obligaciones del gobierno, es hora de reconocer sus limitaciones. Y de asignar al individuo la inescapable responsabilidad por su vida y por el bienestar de su hogar y su comunidad” (PEÑALOSA, 1994).

¹² Tradução livre da autora a partir do original em espanhol: “Existe un código de tránsito escrito y otro en la práctica. Hay reglas institucionales que incluso a mí me cuesta trabajo obedecer, pero un candidato a la alcaldía no puede exponerse a pasar un semáforo en rojo... Agregó que en Curitiba se construyeron túneles para agilizar el tráfico. Yo construiría unos así en Bogotá, pero túneles de cultura para que la gente aprenda a comportarse y que si alguien hace un reclamo a un ciudadano que se pasa un semáforo a la pregunta de ¿y usted quién es? le responda un ciudadano en formación” (TIBANÁ, 1994).

¹³ Tradução livre da autora a partir do original em espanhol: “La falta de congruencia entre la regulación cultural del comportamiento y las regulaciones morales y jurídicas del comportamiento se expresa en Colombia como auge de la violencia, de la delincuencia y de la corrupción; como ilegitimidad de las instituciones, como debilitamiento del poder de muchas tradiciones culturales y como crisis y debilidad de la moral individual” (MOCKUS, 1994, p.43).

¹⁴ Tradução livre da autora a partir do original em espanhol: “Convivir es llegar a vivir juntos entre distintos sin los riesgos de la violencia, con la expectativa de aprovechar fértilmente nuestras diferencias. El reto de la convivencia es básicamente el reto de la tolerancia a la diversidad y esta encuentra su manifestación más clara en la ausencia de violencia”.

¹⁵ Tradução livre da autora a partir do original em espanhol: “Cultura ciudadana fue definida en 1995 por el plan de desarrollo de Bogotá Formar Ciudad como el conjunto de acciones y reglas mínimas compartidas que generan sentido de pertenencia, facilitan la convivencia urbana y conducen al respeto del patrimonio común y al reconocimiento de los derechos y deberes ciudadano... La estrategia de cultura ciudadana buscó coordinar y desencadenar acciones públicas y privadas que incidieran directamente sobre la manera como los ciudadanos y ciudadanas perciben, reconocen y usan los entornos sociales y urbanos... La nueva fase de cultura ciudadana pretende impulsar una autotransformación cultural voluntaria y participativa (básicamente consolidar o cambiar hábitos). Pretende también generar una relación armónica de las personas con las leyes y con las reglas culturales de convivencia. Busca una obediencia voluntaria a la normas, una obediencia por convicción. Busca que todos comprendamos y asumamos que las reglas son acuerdos y no imposiciones” (El Tiempo, 2000).

O Muro é a Notícia: o Discurso da Ordem e o Ecolimite do Santa Marta

The Wall is the News: Discourse of Order and Eco-limits in the Santa Marta Favela

Ana Brasil Machadoⁱ

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Os ecolimites foram significados de diferentes maneiras em um intenso debate público, onde o discurso da ordem apareceu com relativo destaque. No Morro de Santa Marta, localizado no bairro de Botafogo, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, o muro ganhou visibilidade e se coadunou com outras ações do poder público no intuito de modificar a morfologia da favela. Esses empreendimentos, baseados em imagens da favela, da cidade, da floresta e do muro, projetam uma reordenação espacial, ressignificando as relações entre as diferentes ordens espaciais colocadas em jogo pela construção dos ecolimites. O objetivo aqui é discutir esse novo cenário, considerando a ideia de ordem como elemento estruturante, a partir de notícias veiculadas no jornal *O Globo*.

Palavras-chave: ecolimite, muro, ordem, Santa Marta.

Abstract: In public policy concerning the Santa Marta favela, located in the southern Rio de Janeiro, eco-limits have different meanings to different actors resulting in intense debate. A limiting wall designating the eco-limits to expansion of the favela gained visibility and joined other state actions attempting to change the slum's morphology. These actions are based on images of the favela, the city, the forest and the wall which project spatial reordering. The relations between different spatial orders are re-signified as they are put into play by the construction of eco-limits. The purpose of this paper is to discuss this new scenario, suggesting that the idea of order as a structural element is a key concept at work in journalistic accounts published in the *O Globo* newspaper.

Keywords: eco-limits, wall, order, Santa Marta.

Introdução

Em dezembro de 2008, e mais marcadamente a partir de janeiro de 2009, foi divulgado um projeto para a cidade do Rio de Janeiro intitulado ecolimites. Tratavam-se de muros com altura de aproximadamente três metros que deveriam ser instalados nos limites de algumas favelas selecionadas pelo poder público, notadamente, o governo do

ⁱ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Geografia, anabrgeo@gmail.com.

estado e a prefeitura. Esses limites teriam como função declarada a contenção da expansão das favelas por sobre as áreas verdes da cidade. Com o projeto, deveriam ser substituídas as antigas demarcações descontínuas também chamadas ecolimites, instaladas em 2001. A primeira favela a receber o muro foi a do Morro de Santa Marta, localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro, no bairro de Botafogo, com um muro de cerca de seiscentos metros finalizado em 2009.

O ecolimite do Santa Marta foi construído antes mesmo da publicação de uma legislação específica. Mais precisamente, o erguimento desse limite funcionou mesmo como justificativa para o Projeto de Lei 245/2009 da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, publicado em 1º de julho de 2009. Além de prever uma série de exigências à implementação desses marcos, como aprovação da Secretaria de Meio Ambiente e elaboração de Estudo de Impacto Ambiental e Relatório de Impacto Ambiental, propôs um plebiscito para impedir a forma muro como limite entre as reservas florestais escolhidas e o centro urbano, sugerindo, como alternativa, placas, ciclovias e áreas de lazer (RIO DE JANEIRO, 2009).

O instrumento legal em questão aludiu à intensa discussão acerca dos ecolimites, destacando os muitos desacordos:

A notícia de que muros seriam erguidos em volta das favelas cariocas não demorou a ser criticada pela sociedade e por grandes nomes de defensores de direitos humanos. O debate se estendeu e ganhou destaque internacional, inclusive na ONU. Vários jornais noticiaram o debate instalado no âmbito da sociedade civil em função dessas polêmicas. A diferença entre as opiniões justifica uma regulamentação mais detalhada e cuidadosa da questão. Ao que tudo indica, a população carioca encontra-se indecisa quanto à construção dos ecolimites, de modo que uma legislação específica sobre assunto contribuirá para a solução desse tema. (ibidem)

Mesmo nos periódicos, considerados muitas vezes como pregadores de uma verdade única, o tema dos ecolimites foi divulgado de uma forma tal que diferentes opiniões tiveram lugar, que os debates puderam aparecer, que uma trama pode se dar, sem, todavia, compreender todos os dizeres acerca dos muros (e seria possível fazê-lo?). Muitos são os significados colocados em jogo no dizer e fazer ecolimite, muro, favela, floresta, cidade. São diversos os valores e juízos que se justapõem, se contrapõem, reforçam, criticam, ridicularizam, contestam para a construção de imagens da cidade. Quais são as ações e comportamentos, significados e lógicas, colocados em disputa na construção do ecolimite da favela Morro de Santa Marta? Como essa favela, a cidade formal e os fragmentos florestais são requalificados, reordenados, revalorizados pela introdução de um novo objeto espacial, ações e significados imbricados?

O presente artigo tem como objetivo a discussão de um dos possíveis significados atribuídos ao muro ou ecolimite do Santa Marta. Esta discussão parte da classificação dos significados identificados a partir de artigos de jornal em eixos discursivos, o que foi realizado em um trabalho anterior (MACHADO, 2009). Foram três os tipos discursivos construídos por figurarem constantemente no embate em torno do muro em questão.

O primeiro eixo pode ser definido como o da relação entre cidade e natureza ou floresta. O projeto dos Ecolimites foi divulgado com o intuito de conter a expansão das favelas sobre as áreas verdes. Nesse caso, é a presença humana o que pressiona a floresta, impõe perigo, inspira cuidados. Esse discurso é constantemente mobilizado para justificar,

dar sentido à construção dos ecolimites. O segundo trata dos debates acerca da segregação, incluindo aqueles que afirmam que o muro é discriminatório e aqueles que não veem qualquer intenção segregadora na construção do ecolimite. O embate sobre esse tipo de enunciado foi bastante divulgado na mídia, tendo como participantes personagens das mais diversas áreas, como José Saramago, escritor português, Anthony Garotinho, político fluminense, além de representantes das associações de moradores envolvidas com a construção dos ecolimites. Algumas vozes afirmam que a decisão de construir muros para limitar o crescimento das favelas sobre as áreas verdes tem uma falsa justificativa. O discurso ambiental é questionado como forma de “encobrir” uma política que não é interessada em tratar da questão da pobreza e da desigualdade. O terceiro e último eixo discursivo abarca os discursos que tratam da ordem e do ordenamento público associado ao espaço urbano. Este último eixo é o foco das próximas páginas.

A partir da explicitação do objetivo, tomamos o conceito de *cenário* proposto por Gomes (2008a e 2008b). Esse conceito nos é útil porque opera com três esferas indissociáveis no entendimento do espaço, ou arranjo espacial: a esfera material, do arranjo físico dos objetos; a esfera das ações; e a esfera dos significados. De acordo com Gomes (2008b, p.200), “[...] queremos a partir da palavra *cenário* reconectar a dimensão física às ações, ou, em outras palavras, queremos associar os arranjos espaciais aos comportamentos e, a partir daí, poder interpretar suas possíveis significações”. O *cenário* se constitui, portanto, como principal instrumento teórico-metodológico desta investigação. Isso porque nos permite trabalhar sistematicamente com essas três esferas, entrelaçando-as para a análise conjunta em direção ao entendimento da organização espacial que se configura com a construção do muro na favela em questão.

O Debate Público: o Muro do Santa Marta é Notícia

No intuito de recolher alguns significados acerca do muro, optou-se pela utilização das notícias veiculadas pelo jornal *O Globo*. Esse periódico é divulgado também em formato digital em um portal eletrônico que integra outros veículos associados, como o jornal *O Extra* e blogs de diversos colonistas. Assim, julgamos que a consulta na internet pode nos oferecer uma maior quantidade de notícias, além de apresentar viabilidade, considerando os custos para a pesquisa.

Mas por que escolher *O Globo*? Trata-se de um jornal de grande circulação em todo o país e, notadamente, na cidade do Rio de Janeiro, onde se localiza nosso objeto de estudo. Mas não é apenas sua grande divulgação que nos motiva a tomá-lo como fonte para o trabalho. Esse veículo de comunicação vem dedicando bastante espaço a questões relacionadas à reestruturação da cidade e ao binômio ordem/desordem urbana. Desse modo, o jornal ressaltou a discussão acerca dos ecolimites com manchetes, publicação da opinião de leitores e diversas reportagens.

Contrariamente ao que se supõe, o jornal escolhido não apresentou uma versão monolítica dos ecolimites. Não cantou em unísono sua opinião coerente e acabada, mas abriu espaço a diferentes interpretações dos muros. Evidentemente, não convidou todos os significados e também não centralizou o debate. No entanto, foi capaz de mostrar que há um embate de significados, de juízos sobre a construção dos ecolimites. Dessa forma, o jornal

aparece não como um transmissor de notícias, mas como lugar de uma discussão pública (HABERMAS, 1986, p.128), uma arena de interação discursiva¹ (FRASER, 1992, p.110).

A pesquisa foi realizada no site de *O Globo*² e foram utilizadas duas palavras-chave no mecanismo de busca, com o intuito de identificar as notícias relativas ao nosso objeto de estudo: “ecolimite” e “muro”. Como esperado, muitos outros artigos que continham a palavra “muro” foram encontrados. Contudo, muitos não estavam relacionados aos ecolimites. Isso pode ser reconhecido com a leitura da manchete ou do primeiro parágrafo do artigo. Assim, as primeiras notícias consideradas datam de dezembro de 2008, e as últimas tomadas em conta foram publicadas no mês de novembro de 2010.

A partir de uma análise qualitativa do conteúdo de cada um dos artigos foi possível destacar alguns trechos considerados importantes, os quais permitiram a investigação acerca das três esferas do conceito de cenário. As notícias selecionadas forneceram informações sobre a forma material do ecolimite e sobre sua localização, de uma primeira identificação das ações realizadas no Morro de Santa Marta, bem como das ações relacionadas e do apontamento de eixos discursivos ou grandes tipos de significação relativos ao ecolimite, à favela, às áreas verdes, ao asfalto.

Dessa forma, acreditamos poder reconstruir parcialmente as discussões publicizadas acerca de nosso objeto. E dizemos *reconstruir* porque não se trata de reproduzir fielmente a discussão, mas de constituí-la em um outro momento, o da pesquisa. Há, evidentemente, a impossibilidade de acessar todo e qualquer discurso colocado no mundo, mas esse não é mesmo o objetivo. A partir do material recolhido, pretendemos criar uma disputa, colocar em embate significados do muro do Santa Marta, tramar esse objeto aos seus significados e ações relacionados.

Santa Marta ou Quanto Mais Ordem Melhor

O Projeto dos Ecolimites não corresponde à única intervenção do poder público realizada no Santa Marta recentemente. Não pretendemos discurrir detalhadamente sobre cada uma das iniciativas do poder público na favela, mas apenas apontá-las no intuito de demonstrar que a edificação do ecolimite se apresenta como uma parte dos esforços para mudanças na favela, se constitui como uma das ações gerenciadas pela prefeitura municipal e pelos governos estadual e federal para a reordenação espacial no morro.

Em novembro de 2008, teve início no Santa Marta um processo conhecido como “pacificação”, que tencionou expulsar os traficantes da favela e permitiu a entrada do policiamento militar. Foi criada então uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), a primeira experiência desse tipo na cidade. Esse programa de pacificação já se encontra em operação em outras favelas, tornando o Santa Marta uma espécie de exemplo a ser seguido na reconquista pelo estado de territórios comandados por facções criminosas ligadas às atividades do narcotráfico.

O Santa Marta, ou Dona Marta,³ é alvo do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) promovido pelo governo federal, tendo o governo estadual como colaborador. Esse projeto viabilizou, por exemplo, o plano inclinado que liga a parte baixa da favela ao alto do morro e a pintura externa de algumas casas. Projetos de urbanização e iluminação também lá tiveram lugar e foram realizados pela Empresa de Obras Públicas do Estado do

Rio de Janeiro (EMOP). A partir daí, empresas como a Light puderam passar a operar como no “asfalto”, cobrando tarifas e regularizando os serviços.

Essas práticas espaciais parecem revelar uma grande preocupação reconhecida pelo poder público acerca da ordem. O ordenamento público deve ser realizado, e para isso é preciso ordenar o espaço urbano. Essa qualidade da ordem está intimamente ligada então à reorganização do espaço, neste caso, o da favela. Mas qual é o papel do ecolimite nesse contexto de “ocupação” da favela pelo estado? Parece-nos que esse muro, enquanto objeto espacial, participa da organização do espaço do Santa Marta, produzindo um rearranjo na forma da favela, mas também nos comportamentos e, principalmente, nos significados associados diretamente ao muro, à floresta, à cidade formal e à favela.

Esses programas, projetos ou ações do estado podem ser pensados enquanto *práticas espaciais* nos termos propostos por Corrêa (2003, p.35), ou seja, como um “[...] conjunto de ações espacialmente localizadas que impactam diretamente sobre o espaço, alterando-o no todo ou em parte ou preservando-o em suas formas e interações espaciais” (CORRÊA, 2003: 35). O autor continua, afirmando que essas práticas decorrem das percepções que cada grupo tem da diferenciação espacial e das técnicas disponíveis em seu tempo. Isso parece bastante importante no caso do muro, já que ele é parte do entendimento de diferenças entre organizações espaciais no Rio de Janeiro: um primeiro par que opõe natureza e cidade, e um segundo que diferencia cidade formal ou asfalto e cidade informal ou favela.

Se as práticas espaciais resultam da consciência da diferenciação espacial, de outro lado são ingredientes através dos quais a diferenciação espacial é valorizada, parcial ou totalmente desfeita e refeita ou permanece em sua essência por um período mais ou menos longo. (ibidem).

É importante ressaltar a mobilização do discurso da ordem pela prefeitura e também pelo governo do estado. Nesse sentido, ações como o “choque de ordem” que intervêm nos espaços públicos da cidade, a pacificação nas favelas, os intentos urbanizadores sobre algumas favelas e a criação de uma Secretaria da Ordem Pública indicam a importância da reorganização espacial do tecido urbano para o ordenamento público. E é nesse discurso de ordenação, na significação da cidade enquanto espaço a ser reconquistado e reordenado que vamos nos deter. O combate à desordem pública parece ser uma questão crucial na cidade do Rio de Janeiro antes mesmo das atuais gestões municipal e estadual. Castro e Teixeira (2008, p.96) se referem à CPI da Desordem Urbana e definem os termos do debate:

A ideia de desordem está contida nas críticas à expansão das favelas, à invasão das calçadas e de outros logradouros públicos pelo comércio ambulante, pelas mesas e cadeiras de bares e restaurantes, à circulação de vans não licenciadas para transporte de passageiros, além da população de rua, que ocupa calçadas, praças e jardins.

Nas notícias e artigos considerados sobre os ecolimites foi possível perceber a recorrência de um tipo de discurso que foi generalizado como “discurso da ordem”. Esse eixo foi constituído por enunciados que afirmam a importância do ordenamento e da regularização do espaço urbano. É bastante perceptível a utilização de verbos que indicam uma ideia de ordem e um valor positivo para as ações de ordenamento público, tais

como impedir, fiscalizar, combater, conter, demarcar, controlar, organizar, urbanizar, regularizar, monitorar, limitar e legalizar, quase sempre relacionados à atuação do estado sobre as favelas. Essas ações devem se opor à invasão, à desordem, à irregularidade, à ilegalidade e à expansão.

O discurso da ordem não está ligado somente à construção do ecolimite no Santa Marta. Isso porque as diversas ações empreendidas nessa favela parecem estar orientadas para o ordenamento. A favela e seus moradores devem, para esse tipo de discurso, obedecer às leis, transformar comportamentos, regularizar seu funcionamento, operar como no asfalto. A favela precisa, sobretudo, estar contida, limitada, para que não se expanda rumo à mata, não infringindo as leis de proteção ambiental e não levando sua desordem a outras áreas.

Com isso, podemos dizer que o ecolimite atua na fundação da ordem no Santa Marta em pelo menos dois sentidos. Em primeiro lugar, o muro impede o crescimento horizontal da favela, procura limitá-la, fazê-la cumprir normas, leis. Nesse sentido, a ordenação estaria ligada à ideia de legalização. Em segundo lugar, o ecolimite ordena porque distingue, limita claramente ou cria duas ordens espaciais: a floresta (mata, áreas verdes, natureza) e a cidade (mesmo que se trate dessa cidade ainda não tão legal, mas que se pretende integrar à cidade formal).

Um Cenário para o Muro

A partir da descrição da dimensão material do muro, das ações a ele associadas e de alguns dos significados que foram colocados em disputa por meio das notícias do portal *O Globo*, apresentamos uma narrativa que tenta responder à imbricação desses três elementos, o cenário. É proposto a seguir um conjunto de fases, desde um momento anterior à construção do ecolimite até o prognóstico de um momento posterior, produzido pelas imagens da cidade, do muro, da favela e das áreas verdes trazidas à baila.

Partimos da ideia de que existe uma diferenciação entre a cidade e a floresta. Essa diferença é expressa quando se diz que o Rio de Janeiro é fruto de uma combinação de cidade grande com a exuberância da Mata Atlântica. Trata-se de uma espécie de marca, de identidade, de imagem forte do Rio. Portanto, deve haver contato entre essas duas ordens espaciais distintas (Figura 1). Ou seja, o contato entre a cidade e a floresta tem um significado positivo, é valorizado.



Figura 1 – O limite entre a floresta e a cidade

No entanto, existe outra diferenciação ou outro limite que compõe esse cenário. É aquele que separa a cidade formal da informal, ou o “asfalto” da favela (Figura 2). Esse limite relaciona-se a morfologias, ações, significados e imaginários diferentes relativos a essas duas ordens espaciais.



Figura 2 – O limite floresta-cidade e o limite cidade-favela

As ações já realizadas ou que são julgadas necessárias no Santa Marta ou em outras favelas têm por base o reconhecimento dessas diferenças na forma física, nas ações e valores. Portanto, as ações devem ser diferentes, a polícia deve agir de outra forma, certas obras devem ser feitas. A favela tem outro significado, não apresenta o mesmo valor que a cidade formal. Inspira medo, insegurança, repúdio; pode ser considerada como um espaço da marginalidade, da ilegalidade, mas que se trama ao espaço dos trabalhadores, da honestidade. De acordo com alguns discursos, a favela se expande rumo à floresta, leva sua desordem a novas áreas. Nesse sentido é que esse espaço deve ser controlado, limitado, impedido de crescer, sendo a construção do ecolimite a estratégia para solucionar esse problema urbano (Figura 3). O ecolimite é um limite entre a favela e a floresta, ou seja, entre uma parte específica da cidade e as áreas verdes. Dessa forma, a diferença entre a favela e a cidade formal se faz presente e é reforçada.



Figura 3 – O ecolimite no contato entre a favela e a floresta

Entretanto, as ações promovidas pelo poder público parecem ter o intuito de diluir esse limite. As obras do PAC, as obras de iluminação e urbanização, a entrada da polícia no Santa Marta, a oferta de internet sem fio no morro; essas iniciativas parecem objetivar uma certa integração desse espaço favelado à cidade formal a partir da atenuação das diferenças entre suas morfologias. Tendo êxito, essas ações, hipoteticamente, levariam à extinção do nosso segundo limite (favela-cidade).

A construção do muro tem, por sua vez, a proposta de preservar a floresta. De certa forma, objetiva a preservação da imbricação entre cidade e floresta e, portanto, a preservação da própria identidade da cidade. Em última instância, idealmente, o muro seria capaz de dissolver o limite entre a cidade e a floresta porque garantiria a imagem do Rio enquanto essa mistura, tornando a cidade uma espécie de unidade harmoniosa e sem limites, como ilustra a Figura 4.



Figura 4 – A dissolução dos limites

Algumas Considerações sobre o que Vemos Quando Olhamos o Muro do Santa Marta

São muitas as ações já executadas ou em curso na favela em questão: pacificação, implantação de serviço de internet sem fio, obras de iluminação, urbanização e construção do ecolimite. Essas práticas espaciais acham-se imbricadas, tanto por se concentrarem no Santa Marta como por fazerem parte de uma proposta de governo que vem sendo implementada na cidade do Rio de Janeiro, principalmente pela prefeitura municipal, mas que parece contar com a participação dos governos estadual e federal. Essa proposta foi identificada como “ordenamento da cidade”. Mais precisamente, as práticas que vêm sendo adotadas estão voltadas para a implementação da ordem no espaço urbano com vistas a atingir a ordem pública. As ações no Santa Marta, bem como em outras favelas, se coadunam com outros empreendimentos, como o “choque de ordem” nas ruas e praias e a criação de uma Secretaria Especial de Ordem Pública.

Segundo Romm (1992), para os gregos antigos, a falta de limites e a não diferenciação ligavam-se à desordem, ao caos, ao imundo. Assim, entendemos que a criação de limites e, mais especificamente, a construção de muros e muralhas participam da tentativa de ordenamento, de organização do espaço. No caso do ecolimite do Santa Marta, o reforço

ou criação de duas ordens distintas está ligado a esse par “sociedade e natureza” ou “cidade e floresta”. Pelo entendimento de que se tratam de duas organizações espaciais diferentes, com funcionamentos e lógicas distintos, é que se pode separar essas duas unidades ou mesmo criá-las enquanto elementos distintos entre si, gerando um cenário de maior estabilidade, clareza, ordem.

O discurso da ordem mostrou-se bastante recorrente e possuidor de um valor positivo, já que um muro seria capaz de dar segurança, tornar mais estável a instabilidade advinda do contato não controlado. O caos, a desordem urbana, o movimento, a expansão, o incontrolável, o espontâneo, a informalidade, a favela, segundo esses discursos, precisam ser contidos. É nesse sentido que percebemos uma convergência na materialidade construída, nas ações ordenadoras e nos significados que valorizam positivamente o ecolimite. Os muros, objetos espaciais tão presentes na história das cidades e dotados dos mais diversos significados, erguidos pelos mais diversos valores, são retomados no Rio de Janeiro e concorrem para uma reorganização das relações entre a favela, a cidade formal e a floresta, ou seja, para a organização de um novo cenário.

O Morro de Santa Marta parece ser um alvo preferencial dessas ações do poder público, talvez pela posição de destaque na Zona Sul do Rio de Janeiro, talvez por seu tamanho reduzido ou ainda pela mobilização histórica de seus moradores. O Santa Marta se transformou em uma espécie de favela-modelo, comunidade-padrão, laboratório social, um molde a ser seguido em outras favelas, um lugar paradigmático. A conjunção das ações possibilitou um aumento na visibilidade do morro, fazendo com que este se tornasse assunto de interesse comum, objeto do debate público, manchete de jornal. Ao mesmo tempo, o Santa Marta foi capaz de conceder visibilidade àquilo que lá se instalava. Teria um muro tanta repercussão se fosse construído em outro lugar? O ecolimite precisava ser visto (muito embora já tenha que se esconder em outras favelas): tem quase três metros de altura, é um paredão de concreto, localizado na Zona Sul, na favela-modelo. Estar no Santa Marta atribui significado, qualifica, confere notoriedade, visibilidade, sua localização faz virar notícia.

Referências Bibliográficas

CASTRO, I. E.; TEIXEIRA, A. Imagens públicas da desordem no Rio de Janeiro: uma nova ordem ou o “ridículo de Pascal”? *Revista Cidades*, v.5, n.7, 2008a, p.93-107.

CORRÊA, R. Espaço: um conceito-chave da Geografia. In: CASTRO, I.; GOMES, P.; CORRÊA, R. (orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

FRASER, N. Rethinking the Public Sphere: a Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: CALHOUN, C. *Habermas and the Public Sphere*. London: MIT Press, 1992, p.109-42.

GOMES, P. C. Cenários da vida urbana: imagens, espaços e representações. *Revista Cidades*, v.5, n.7, 2008a, p. 9-14.

Machado, A. B.

_____. Cenários para a Geografia: sobre a espacialidade das imagens e suas significações. *In*: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. *Espaço e cultura: pluralidade temática*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008b, p.187-209.

HABERMAS, J. La esfera de lo público. *In*: HERRERO, F.X. [et al.], compilación de Francisco Galván Díaz. *Touraine y Habermas: ensayos de teoría social*. México: Universidad Autónoma de Puebla; Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapzalco, 1986, p.123-30.

MACHADO, A. B. *Em cima do muro: um cenário para o ecolimite do Santa Marta*. Rio de Janeiro, 2009. Monografia (Bacharelado em Geografia) – Departamento de Geografia/IGEO/UFRJ.

RIO DE JANEIRO. Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Projeto de Lei 245/2009, 1º de julho de 2009. Disponível em: <http://www.camara.rj.gov.br/controle.php?m1=ativ_parlamentar&m2=mtram&m3=prolei&url=http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro0711.nsf/Internet/LeiInt?OpenForm>. Acesso em: 9 jun. 2011

ROMM, J. *The Edges of the Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration and Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Recebido em 01/07/2011

Aceito em 24/09/2011

¹ Nancy Fraser discute a ideia de esfera pública em Habermas, identificando esse caráter da interação discursiva, fazendo, porém, críticas às condições de acesso à essa esfera, de participação paritária, de unidade/unicidade da esfera, à definição de preocupações comuns, à possibilidade de afastamento dos interesses particulares dentre outras.

² www.oglobo.globo.com

³ A favela Santa Marta também é conhecida como Dona Marta. Oficialmente, o morro é denominado Dona Marta, e a favela (considerada atualmente como uma ex-favela pela prefeitura do Rio de Janeiro), Morro de Santa Marta.

A Invisibilidade como Estratégia Espacial das Populações de Rua na Cidade do Rio de Janeiro

Invisibility as a Spatial Strategy of the Homeless in the City of Rio de Janeiro

Igor Martins Medeiros Robainaⁱ

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O presente trabalho procura compreender como as populações de rua enfrentam as adversidades cotidianas por meio da produção de lógicas espaciais específicas. Assim, optamos mais especificamente por analisar a invisibilidade como uma estratégia espacial de sobrevivência destes indivíduos quando presentes nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro. A partir da identificação dessa estratégia propomos um diálogo com um conjunto de fatores ligados a um cenário que envolve elementos como ordem pública, violência, privacidade, luz e sombra, mimetismo e segurança, enfatizando a produção, por parte das populações de rua localizadas na cidade do Rio de Janeiro, de modos de ver e viver a cidade como um possível e importante objeto de análise geográfica.

Palavras-chaves: populações de rua, invisibilidade, estratégias espaciais, espaços públicos

Abstract: The aim of the present work is to understand the spatial strategies of the homeless inhabitants of Rio de Janeiro's public spaces in their struggle with the adversities of everyday life on the street. Invisibility is one of the strategies, which is related to a series of elements that are directly linked to urban public scenarios, such as public order, violence, privacy, light and shadow, mimicry and security. The production of ways of seeing and living in the city emerges as an important object of geographical inquiry.

Palavras-chaves: homeless, invisibility, spatial strategies, public spaces

*Eu me transformei num camaleão
Pra você me ver e pensar que não
Pra me confundir com a própria confusão
(Paulinho Moska)*

Introdução

As cidades são espaços complexos. De fato, as múltiplas formas e os diferentes grupos que coexistem no espaço urbano dão vida às cidades, produzindo imagens e

ⁱ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Geografia, igorobaina@gmail.com

ações variadas que resultam em interações muito dinâmicas. Este conjunto complexo de interação e coexistência cria um verdadeiro mosaico de quadros espaciais. Estas produções, resultantes dos contatos, das práticas e das inter-relações em cada rua, esquina, praça ou outros logradouros demarcam limites e formam territórios específicos nos espaços públicos. Assim, ao lado da fascinante multiplicidade, da beleza e heterogeneidade das formas, desenhos, movimentos, cores e vidas, há também graves problemas sócio-espaciais que marginalizam determinados grupos ao mesmo tempo em que criam novas dinâmicas do ver, do habitar e do viver as cidades. Esse é o caso das populações de rua.

A presença dessas populações se materializa nas paisagens das grandes cidades de variadas formas. A imagem de degradação e miséria associada a este grupo está registrada historicamente em diferentes veículos – por exemplo, em inúmeras obras cinematográficas, literárias, em pinturas¹ e principalmente no imaginário dos cidadãos.

A presente proposta busca lançar algumas considerações sobre a presença das populações de rua nos espaços urbanos das grandes cidades e suas representações associadas à construção de um sentido de ordem-desordem pública. Pretendemos através da noção de invisibilidade analisar uma estratégia espacial de sobrevivência que estes indivíduos adotam frente a um conjunto de adversidades sofridas nos espaços públicos na cidade do Rio de Janeiro.

As Populações de Rua: Imagens e Adversidades Cotidianas

As populações de rua como uma presença específica nos espaços públicos e parte constituinte na paisagem das grandes metrópoles² são muitas vezes descritas a partir do julgamento de valor que as classifica como uma “mazela social”, mas bem podem ser compreendidas como populações que possuem um diferente estatuto, uma outra condição, a de *outsiders* (BECKER, 2008). Esta importante noção de análise social pode ser entendida como resultado de uma ruptura ou transgressão em algum nível, por parte de um sujeito ou grupo social, frente as regras estabelecidas em uma determinada ordem sócio-espacial em relação a específicos comportamentos.

“Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um *outsider*” (BECKER, 2008:15).

Desta forma, as populações de rua caracterizadas como *outsiders* possuem alguns elementos específicos considerados como impróprios, ou seja, elas exprimem a contrariedade daquilo que se espera dos comportamentos sociais e dos modos de vida de um cidadão “padrão” nas grandes cidades. Um importante elemento na construção de uma noção de desvio das populações de rua se constitui em torno da imagem de inexistência da casa como um espaço físico e simbólico na vida dessas pessoas. A casa como sinônimo do habitar passou a ser associada a uma série de adjetivações positivas em comparação aos espaços externos. Neste sentido, ela passa a ter sua imagem associada a alguns sentimentos como *confiança, intimidade, privacidade, proteção, refúgio, repouso, sossego e tranquilidade*.

“Nossa casa, compreendida em seu poder onírico, é um ninho no mundo. Viveremos dentro dela com uma confiança inata, tão verdadeiramente participamos em nossos sonhos, na segurança de nossa morada” (BACHELARD, 1998: 176).

Contudo, o que significa não ter casa em uma sociedade na qual é regra possuir uma? De fato, a ausência, falta ou negação deste espaço habitacional, como é o caso das populações de rua, remete aos próprios sujeitos desta ausência todos os aspectos antonímicos desta *não-casa*, ou seja, define-se uma fronteira, por exemplo, entre as dualidades da proteção e o abandono, a segurança e o risco, o sossego e a perturbação.

Esta configuração se manifesta de tal modo que “a falta da casa é uma perda dramática de poder sobre a maneira como a identidade é construída, pois, para o sem-teto, não há mais casa para protegê-lo do olhar público” (SMITH, 200: 148) e a falta deste objeto espacial como elemento normativo e constituinte do sujeito cidadão redefine inclusive toda a dimensão de sociabilidade no espaço urbano.

Outro importante ponto na configuração do desvio das populações de rua se manifesta a partir da dimensão estética do seu corpo e de sua exposição sobre um espaço no qual isso se transforma em objeto da observação, os espaços públicos. É muito comum observar moradores de rua com as roupas sujas e rasgadas, sem dentes, barbudos, com unhas grandes e negras e com um forte odor que desagrade os transeuntes, fugindo assim, dos padrões esperados de um cidadão.

Esta condição e características são muitas vezes agravadas pela própria rotina dessas populações, confrontadas à inexistência de ou indisponibilidade de alguns equipamentos e bens. A precariedade ou inexistência de banheiros públicos, associados à falta de recursos para obtenção de bens materiais como roupas e produtos de higiene, acabam de alguma maneira intensificando e degradando ainda mais a imagem e a vida dessas pessoas nos espaços públicos.

Assim, acaba ocorrendo um efeito direto sobre as próprias populações de rua uma vez que elas estão situadas em espaços públicos de grande visibilidade e, sobretudo, tendo em vista que estes espaços se configuram como um território da ordem, na medida em que o poder estabelecido através das relações entre os diferentes grupos imprime uma lógica particular ao espaço, criando um universo próprio, delimitado através de negociações, conflitos e limites mais ou menos claros do uso, acesso e permanência espacial para fins específicos.

Sobre esta questão, elucida Delgado Ruiz:

“Nos espaços públicos, a territorialização resulta principalmente pelas negociações que as pessoas estabelecem a propósito de qual seria o seu território e quais os limites deste território. Este espaço pessoal ou informal acompanha todo indivíduo aonde ele vá, se expandindo ou contraindo em função dos tipos de encontro e em função de um equilíbrio entre aproximação e evitação” (Delgado Ruiz, 2002: 2)³.

As populações de rua, em meio a este complexo jogo de relações e poderes, necessitam de se apropriar dos espaços públicos como lugar de moradia, alimentação e trabalho, tendo em vista, a perda de vínculos familiares e proteções anteriores, e a ineficácia das

políticas sociais para a resolução do problema. Todavia, suas presenças estão extremamente associadas, por conta do desvio, a uma imagem de miséria, criminalidade e ingovernabilidade dos próprios poderes públicos, passando inclusive a ser alvo direto de políticas de ordem urbana, na tentativa de produzir, mesmo que de maneira aparente, imagens de equilíbrio e estabilidade dos espaços públicos.

A Invisibilidade como Estratégia Espacial de Sobrevivência

As populações de rua reconhecem as imagens que são produzidas sobre eles, assim como os riscos e suas condições na assimetria das relações de força e poder nos espaços públicos das grandes cidades. Deste modo, estes sujeitos acabam produzindo estratégias espaciais de sobrevivência diante das possibilidades e principalmente frente aos elementos hostis que se apresentam cotidianamente. Estas ações ganham uma “importância cada vez maior e explícita das imagens nas estratégias espaciais dos atores sociais” (THOMAS, 1994:218) e, no caso específico das populações de ruas, esta estratégia está associada a uma imagem e ação de defesa e adaptação.

De fato, esta relação dual entre visibilidade e invisibilidade, fixação e mobilidade espacial se constrói a partir da utilização dos próprios elementos que compõem a paisagem dos espaços públicos. Emerge aqui a noção de mimetismo⁴ social, entendido como uma das estratégias espaciais de sobrevivência dessas populações de rua.

Este recurso estratégico utilizado pelas populações de rua se configura como um elemento de subterfúgio, tendo em vista a incapacidade de defesa e proteção do próprio corpo em determinada configuração político-espacial, ao mesmo tempo em que reconhecem a impossibilidade de estar expostos, pois sua visibilidade aumentaria ainda mais os riscos da permanência sobre os espaços públicos.

Esta condição de (in)visibilidade se apresenta como um verdadeiro jogo daquele que busca produzir uma imagem específica de não-revelação da sua própria presença, mas, ao mesmo tempo, defendendo a sua permanência no espaço. Assim, passar despercebido ou indistinguível na paisagem, como parte integrante das cores e formas do espaço, é o objetivo final destes sujeitos.

Sobre este complexo jogo de relações e produção de imagens a partir do mimetismo elucida Marulanda:

“Os falsos códigos emitidos devem ser entendidos desde a esfera das imagens como simulacros que são percebidos como verossímil pelo receptor, em uma relação bilateral, onde se produz entre o indivíduo-entorno, ou entre o predador-vítima relações que estabelecem princípios de comunicação (emissão-sinal-recepção) e retoma signos expressados ou são significados em um significante falso, isto ocorre quando o sinal emitido pretende enganar com falsas recordações o próprio receptor” (MARULANDA, 2005: 49)⁵.

Desta maneira, as populações de rua buscam impedir a visibilidade espacial a partir de movimentos, comportamentos e ações que disfarçam e camuflam as suas presenças e suas existências aos olhos da normatização (Figura 1), minimizando assim os riscos de conflito em sua vida cotidiana.



Figura 1 – Morador de rua dormindo envolvido com papelão na Rua Sete de Setembro

Um destes riscos associados à visibilidade das populações de rua se caracteriza pelas freqüentes operações realizadas por diversas prefeituras⁶ na retirada de seus corpos e pertences dos lugares de grande circulação. Essas ações de remoção possuem forte carga de representação simbólica, estética e de poder. (BACHILLER, 2009; ESCOREL, 1999; FRANGELLA, 2010 e MITCHELL, 2003). Comumente, elas ocorrem inclusive com a presença de força policial e de maneira compulsória na tentativa de garantir a aparente imagem de ordem nos espaços públicos, conforme relata o trecho da reportagem a seguir:

“A Secretaria Municipal de Assistência Social (SMAS) realizou na noite da última quinta-feira (16) uma operação para a retirada de moradores de rua em bairros da zona sul do Rio de Janeiro. (...) Do dia 31 de março de 2011 até hoje, a Secretaria Municipal de Assistência Social (SMAS) realizou 14 operações em diferentes pontos da cidade e já retirou das ruas 953 pessoas: 762 adultos e 191 crianças e adolescentes. Esta foi a 5ª ação após a adoção do novo modelo de Abordagem Social, implantado pela SMAS em 30 de maio. Na noite de ontem participaram 30 policiais e 15 funcionários da secretaria” (SMAS – Secretaria Municipal de Assistência Social do Rio de Janeiro – 17-06-2011).

Todavia, estas ações de recolhimentos não têm como objetivo garantir a estes indivíduos uma habitação formal e o ingresso no mercado de trabalho, como condições mínimas de recomeço, conforme um padrão exigido socialmente. Ao contrário, como procedimento de rotina, essas pessoas são levadas para as delegacias policiais com o intuito único de averiguar possíveis antecedentes criminais, revelando claramente o estigma do desvio. Posteriormente, elas são dirigidas para os espaços de “acolhimento” que permitem somente a sua permanência por curto período de tempo e, em alguns casos, somente um dia. Acabam tendo de retornar obrigatoriamente para a vida das ruas e renovando as mesmas práticas de sobrevivência sobre o espaço urbano.

Ainda sobre as ações de retiradas e o complexo jogo na busca pela invisibilidade, uma das grandes queixas das populações de rua diz respeito à tomada de seus pertences. Sacolas com objetos pessoais, mesmo que precários, como panelas velhas, peças de roupas, cobertores e até mesmo os “carrinhos” empregados como instrumentos que realizam algum tipo de trabalho não são devolvidos na maioria das vezes nestas operações.

Além disto, as populações alegam também que a maior parte dos abrigos para onde são deslocados encontram-se muito afastados de seus espaços de origem e, quando não podem mais permanecer no local por conta das normas do estabelecimento de

acolhimento, é extremamente difícil retornar aos antigos lugares, por não possuírem o dinheiro para pegarem um transporte público.

Temos, então, o seguinte quadro: ao mesmo tempo em que os espaços públicos, principalmente os de grande visibilidade como praças, passeios públicos e grandes vias de circulação⁷ são de extrema importância na garantia e prática de mendicância e na obtenção de doações e solidariedades, eles também representam espaços de risco para esta população de rua. Este perigo se intensifica principalmente nos períodos noturnos, por conta da menor circulação dos transeuntes e do próprio policiamento, o que os tornam mais suscetíveis a tais ações violentas. Muitos eventos demonstram como eles são afetados diretamente por estas ações. Espancamentos, queimaduras e mortes são frequentes no cotidiano destas populações⁸.

Uma das formas de mimetismo destes indivíduos nos espaços públicos se constrói curiosamente a partir das dimensões morfológicas do espaço. A precariedade de promoverem a higienização acaba encardindo os seus corpos e suas roupas, como dito anteriormente, com a própria sujeira e poeira das ruas. Passam a ter uma cor cinzenta como traço característico, semelhante ao do próprio espaço urbano.

A rua por si é suja, a limpeza pública limita-se a varrer os locais e retirar os sacos de lixo. Raramente as ruas são lavadas e a presença de ratos e baratas é constante. Assim, por mais que os moradores de rua se esforcem em manter o asseio pessoal, dificilmente conseguem ficar limpos (SCOREL, 1999 :228).

Assim, seus corpos tonalizados com os resíduos do próprio urbano se confundem em alguma medida com as paredes, calçadas e o asfalto das ruas e praças; cria-se, portanto, um processo de ocultação de seus próprios corpos.

Outro viés do mimetismo dessas populações de rua se constitui através do aspecto de sujeira e do lixo existentes nos espaços públicos. Sabemos que algumas grandes cidades possuem como um grave problema, a questão da limpeza urbana. Estas paisagens com lixos acumulados nas calçadas, esquinas e cantos passam ser imagens comuns e associadas diretamente a alguns pontos das grandes cidades e no Rio de Janeiro não é diferente.

Em meio a esta configuração, as populações de rua acabam, por vezes, sendo confundidas com o lixo jogado de maneira incorreta, ou mesmo com os pontos de coletas, que ocorrem muitas vezes de maneira desorganizada, sendo deixados diariamente nas calçadas para o serviço de recolhimento de limpeza urbana.

Esta invisibilidade na paisagem ocorre principalmente por conta do amontoamento de seus pertences nos períodos noturnos, como sacolas, caixas de papelão, metais, jornais, entre outros materiais recicláveis, que se apresentam como uma das principais fontes de renda e que não podem ser guardados por falta de um lugar específico para tal. Tendo em vista que seriam roubados por outros moradores de rua ou realmente jogados fora pelo serviço de limpeza urbana.

Sobre esta questão Frangella comenta:

A proximidade de papelões, sacos e lonas de plástico e jornais com o corpo do morador de rua gera um efeito mimético, com a cor, a profusão de embrulhos

e materiais misturados desses materiais no espaço urbano. Muitas vezes, o corpo desaparece, torna-se indistinto (FRANGELLA, 1999: 160).

A relação específica entre luz e sombra merece destaque neste cenário. Muitos moradores de rua se utilizam de toda a representação de medo, ilegalidade e imprevisibilidade da sombra para obterem segurança e privacidade. Esta estratégia de segurança nas sombras, como uma imagem de insegurança, é surpreendente, tendo em vista que o medo que essas pessoas desenvolvem faz com que busquem espacialmente o lugar que os outros cidadãos comuns evitariam, sobretudo no período da noite. Todavia, as populações de rua não são os únicos que se utilizam das sombras; outros grupos ou tipos também agem da mesma estratégia, mas com outras finalidades, como alguns assaltantes e criminosos que se utilizam das sombras como um elemento surpresa para conseguir atacar as suas vítimas ou realizarem seus negócios sem serem percebidos publicamente pela maioria dos transeuntes ou pela polícia.

Assim, ao mesmo tempo em que determinados criminosos se utilizam destes espaços de sombra para cometer ações transgressoras e delituosas, as populações de rua não costuma ser percebidas por eles como um alvo específico de suas ações, nem mesmo como uma presença incômoda ou conflitante. Podem assim se justapor em um mesmo espaço, territórios diferentes.

Cabe ressaltar que segundo alguns estudiosos da psicologia social, estas ações de mimetismo social e de invisibilidade estão principalmente vinculadas às dificuldades enfrentadas espacialmente por determinados sujeitos. Assim, esta busca por reproduzir comportamentos e imagens fiéis às formas, aos gestos, aos comportamentos ou às aparências aqui referidas se configura como uma ação em busca de uma maior estabilidade social (JESSICA, 2003: 150).

Por fim, cabe pensar que a estratégia de invisibilidade através do mimetismo se apresenta como uma dentre as várias existentes na vida das populações de rua e todos os enfrentamentos sofridos cotidianamente nos espaços públicos das grandes metrópoles.

Considerações Finais

Sujeitos marginalizados nas cidades, desprotegidos pelas ações sociais do Estado, ao mesmo tempo em que são o alvo de políticas de ordem e controle social nos espaços públicos, as populações de rua acabam sofrendo ainda mais dificuldades para a simples garantia de sua sobrevivência. Os riscos de agressão e morte estão presentes a todo o momento, se intensificando principalmente nos períodos noturnos e sendo parte do duro cotidiano vivido por estes grupos na cidade do Rio de Janeiro.

Como uma forma de não se envolverem permanentemente em conflitos e para evitar todos os riscos neles presentes buscam a despeito das suas fragilidades e vulnerabilidades, uma fuga do controle, da perseguição e da normatização de suas imagens no cenário de uma paisagem “ideal” dos espaços públicos, desenhada pelos poderes municipais.

Deste modo, a invisibilidade se apresenta como uma importante estratégia de sobrevivência das populações de rua na cidade do Rio de Janeiro, mas acreditamos também que em inúmeras outras grandes cidades. Este mecanismo é utilizado para enfrentar os

perigos existentes e demonstra claramente a impossibilidade que tem essa população de abandonar os lugares centrais onde se estabelecem, assim como o desejo de permanência no mesmo, devido à importância desses lugares em suas vidas. De fato, estas ações de enorme carga espacial e imagética têm alguma eficiência uma vez que continuam a ser reproduzidas nos espaços públicos das cidades.

Deste modo, refletir sobre as estratégias de invisibilidade das populações de rua nas grandes metrópoles é compreender uma pequena parcela da problemática em questão, reconhecendo ao mesmo tempo que a luta pela sobrevivência, dignidade e o direito de continuar vivo é certamente inalienável e intocável. Este quadro extremamente complexo de lutas, interesses e poderes, a partir de algumas medidas das políticas públicas nos espaços públicos colocam em xeque a imagem de uma sociedade aparentemente democrática e cidadã.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. O novo espírito científico; A poética do espaço. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BACHILLER, Santiago. Significados del espacio público y exclusión de las personas sin hogar como un proceso de movilidad forzada. Reis (Revista Española de Investigaciones Sociológicas), N.128, pp.125-137 (Octubre-Diciembre) 2009.

BHABHA, Homi. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. October, Vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis, pp.125-132, 1984.

CASTEL, Robert. As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário. Petrópolis, RJ: Vozes.1998.

CASTRO, Iná Elias e TEIXEIRA, Ataíde. Imagens públicas da desordem no Rio de Janeiro: Uma nova ordem ou o "ridículo de pascal"? In: Cidades: revista científica. Vol 5, nº7, 2008.

DELGADO RUIZ, Manuel. Etnografía del espacio público. Revista Experimental de Antropología, nº2, Universidad de Jaen, 2002.

SCOREL, Sarah. Vivendo de teimosos: moradores de rua da cidade do Rio de Janeiro. In: BURSZTYN, Marcel. No meio da rua: nômades, excluídos e viradores. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

_____. Vidas ao léu: trajetórias de exclusão social. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

FELIPPE, Maíra. Casa: uma poética da terceira pele. Psicologia & Sociedade; 22 (2) p.299-308, 2010.

FRANGELLA, Simone. Corpos urbanos errantes: Uma etnografia da corporalidade de moradores de rua em São Paulo. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2010.

GOFFMAN, Erving. Estigma: notas Sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GOMES, Paulo Cesar. A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2006.

_____. "Versalhes não tem banheiros!" as vocações da geografia cultural espaço e cultura, *uerj*, *rj*, n.º 19-20, p.41-49, jan./dez. De 2005

HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 1983.

JESSICA, Lakin *et al.* The chameleon effect as social glue: evidence for the evolutionary significance of nonconscious mimicry. *Journal of Nonverbal Behavior* 27(3), 2003.

JORDAN, Thomas. La Psicología de La Territorialidad en los Conflictos. *Psicología Política*, Valencia, N° 13, 29-62, 1996.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. Edições 70: Lisboa, 1986.

MARULANDA, Walter. Camuflaje: la imagen que seduce. *Revista KEPES*, año 2 No. 1, pp.47-55, 2005.

MITCHELL, Don. The right to the city: social justice and the fight for public space. Nova Iorque: The Guilford Press, 2003.

RODRIGUES, José Carlos. Tabu do corpo. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

SACK, Robert. Human territoriality: its theory and history. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SENNETT, Richard. O declínio do homem público. São Paulo, SP: Cia das Letras, 1988.

SERPA, Angelo. Espaço público e acessibilidade: notas para uma abordagem geográfica. *Geosp – Espaço e Tempo*, São Paulo n° 15, 2004.

SMITH, Neil. Contornos de uma política espacializada: Veículos dos sem-tetos e produção de escala geográfica. In: ARANTES, Antônio (Org.) *O espaço da diferença*. Campinas, Sp: Papirus, 2000.

SNOW, David; ANDERSON, Leon. Desafortunados: um estudo sobre o povo da rua. Petrópolis, RJ: Editora Vozes. 1998.

TOMAS, François. La ciudad y las estrategias socioespaciales. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 56, No. 4. 1994.

¹ No cinema destacamos o filme *Com Honra* (With Honours – 1994) que narra a história de um estudante universitário que perde a cópia de sua tese e esta é encontrada por um morador de rua. No cenário brasileiro, se destaca o filme *Topografia de um desnudo* (2010) no qual narra a investigação de inúmeras mortes de populações de rua na cidade do Rio de Janeiro na década de 1960. Na literatura, obras como *O príncipe e o mendigo* (1881) de Mark Twain; *Os miseráveis* (1862) de Victor Hugo e a obra brasileira *A alma encantadora das ruas* (1908) de João do Rio são alguns exemplos que tocam nesta problemática no espaço urbano. Na pintura destacamos as importantes obras do pintor francês Bartolomé Esteban Murillo e sua obra: *O mendigo* (1650) e do pintor holandês Pieter Brueghel e *Os mendigos* (1568).

² Em grandes metrópoles mundiais, a presença das populações de rua se faz extremamente presente no cotidiano das grandes metrópoles. Segundo a *Coalition For the Homeless*, em recente pesquisa realizada em julho de 2010, na cidade de Nova York existem 39.256 pessoas em situação de rua. A cidade de Londres, de acordo com a pesquisa empreendida pela *Communities and Local Government, Homelessness Statistics*, apresentava em 2007 a presença de 13.650 moradores sem residência fixa. No *Censo de Populações de Rua na cidade São Paulo*, estudo elaborado pela *Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas* - FIPE no ano de 2003, constatou-se a existência de 10.399 em condição de desabrigo na cidade de São Paulo. Na região metropolitana de Sidney, uma pesquisa desenvolvida pela *Law and Justice Foundation* comprovou a existência de 15.456 moradores de rua. Segundo KAKITA (2004), observa-se a sobrevivência nas cidades japonesas de Tóquio e Osaka, respectivamente, de 6361 e 7775 pessoas. Contudo, em relação às populações de rua na cidade do Rio de Janeiro, poucas são as pesquisas existentes e muitas são as desconfianças entre os pesquisadores do tema em relação aos números, principalmente em relação à disparidade dos dados. Em 1991, a *Fundação Leão XIII* iniciou uma análise do perfil das populações de rua na cidade do Rio de Janeiro, registrando 1016 pessoas. Em 2006, segundo pesquisa do *Instituto Pereira Passos*, existiam 1662 moradores de rua e em 2008, a *Secretaria Municipal de Assistência Social*, através do Levantamento da População em situação de Rua registrou 1906 pessoas nesta condição.

³ Tradução livre do autor a partir do original em espanhol: “El los espacios públicos, la territorialización viene dada sobre todo por las negociaciones que las personas establecen a propósito de cuál es su territorio y cuáles los límites de esse território. Esse espacio personal o informal acompaña a todo individuo allá donde va y se expande o contrae em función de los tipos de encuentro y em función de um buscado equilibrio entre aproximación y evitación”.

⁴ Mimetismo se configura como um conceito nas ciências naturais e mais especificamente na ecologia, nas quais determinadas espécies se utilizam estrategicamente dos próprios ambientes para poder confundir sensorialmente sua presa ou predador e garantir a sobrevivência. Assim, a ação mimética pode interagir a partir da utilização das cores, formas, ou até mesmo das aparências de outras espécies para obterem vantagens no ambiente.

⁵ Tradução livre do autor a partir do original em espanhol: “Los falsos códigos emitidos deben entenderse desde la esfera de las imágenes como simulacros que se percibirán vero-símiles por el receptor, una relación bilateral se produce entre individuo-entorno, (...) relación que establece principios de comunicación (emisión-senal-recepción) y retoma signos expresados en ambas direcciones; pero en ocasiones tienen múltiples referencias o son significados en un referente falso, esto se da cuando la señal emitida pretende engañar com falsos recuerdos al receptor.”

⁶ No caso específico da cidade do Rio de Janeiro, as populações de rua são retiradas dos espaços públicos pelas ações da SEOP – Secretaria Especial de Ordem Pública, no qual se inserem em uma política mais ampla intitulada de “Choque de Ordem”. Além das Populações de rua, trabalhadores informais e profissionais do sexo são outros grupos que sofrem com estas ações de maneira periódica.

⁷ No caso da cidade do Rio de Janeiro e mais especificamente na área central, destacamos a *Praça da Cinelândia*, *O largo da Carioca*, *O largo da Candelária*, *O largo da Lapa*, *O Campo de Santana*, *A praça XV*, *A Avenida Presidente Vargas* e a *Avenida Rio Branco*.

⁸ Em 1993 ocorreu um evento que marca historicamente a violência sobre as populações de rua na cidade do Rio de Janeiro, intitulada de “A chacina da Candelária”. Aproximadamente cinquenta moradores de rua, dentre crianças e adultos dormiam nas calçadas próximas à Igreja de Nossa Senhora da Candelária, quando na noite de vinte e três de julho, cinco homens armados atacaram a tiros e mataram oito pessoas.

Maurício de Almeida Abreu (Rio de Janeiro, 1948–2011)

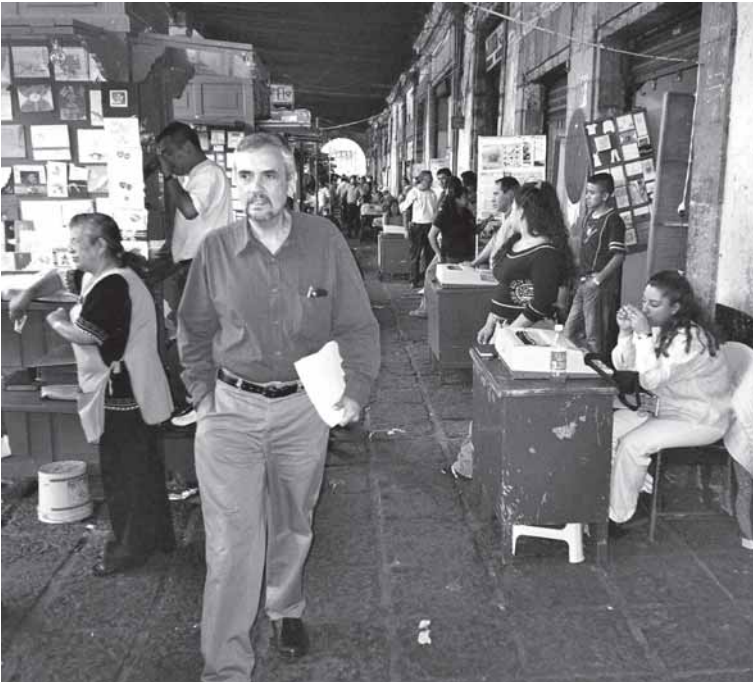


Arquivo particular: álbum de família

Prof. Maurício A. Abreu em noite de autógrafa no lançamento do seu livro *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro 1987



Arquivo particular: álbum de família
Prof. Maurício A. Abreu em encontro informal com o Prof. Milton Santos e a Profª. Bertha K. Becker.



Arquivo particular: álbum de família
Prof. Maurício A. Abreu na cidade do México durante um evento científico, 2006.

Discurso-homenagem por ocasião da concessão da Medalha do Mérito Pedro Ernesto, pela Câmara da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro ao Prof. Dr. Maurício de Almeida Abreu, abril de 2011

Prezados Senhores e Senhoras, meus amigos e amigas e, sobretudo, meu tão querido Maurício – que, mesmo não podendo estar presente, está conosco no pensamento e na emoção:

Quando Laizinha, contatada pela vereadora Sonia Rabello, convidou-me para falar algumas palavras nesta ocasião tão importante para um de meus maiores amigos, confesso que titubeei um pouco. Primeiro, pela emoção e, segundo, pela grande responsabilidade – pois, de alguma forma, falaria em nome de tantos outros amigos que poderiam perfeitamente estar aqui, no meu lugar. Mas, agradecido, resolvi encarar o desafio e aproveitar esta oportunidade ímpar para também me congratular com meu amigo e homenageá-lo, recordando alguns passos de uma bela trajetória que, em boa parte, pude compartilhar com ele.

Essa trajetória começou nos idos anos 70, mais exatamente em 1978, quando, ainda estudante de graduação, desloquei-me de Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul, para Fortaleza, no Ceará, onde pude assistir sua apresentação durante o marcante Congresso Nacional de Geógrafos, símbolo da entrada do país na abertura política que então começava a se desenhar. Maurício, recém-doutor, pós-graduado dois anos antes na Universidade de Ohio, nos Estados Unidos, era então, muito provavelmente, o mais jovem doutor da Geografia brasileira. Ele honrosamente dividiu uma mesa-redonda com Milton Santos, o já reconhecido geógrafo que, na ocasião, aproveitando os primeiros ventos da abertura política, retornava definitivamente da França para o Brasil.

Quatro anos depois, ingressando no mestrado em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tive a satisfação de ser aluno de Maurício, e lembro bem da seriedade com que desenvolvia seu curso – dedicação, organização e, sobretudo, rigor, que foram sempre as marcas maiores de seu percurso acadêmico. À época ele preparava seu livro “A evolução urbana do Rio de Janeiro”, publicado em 1987, e que, com várias reedições, já se tornou um clássico dos estudos urbanos sobre a nossa cidade. Como uma das melhores provas de sua determinação e de seu raro rigor com relação ao trabalho acadêmico, gostaria de lembrar também seu artigo de mais de 100 páginas intitulado “O estudo geográfico da cidade no Brasil: evolução e avaliação (Contribuição à história do pensamento geográfico brasileiro)”, publicado na Revista Brasileira de Geografia em 1997.

Mas aquela que foi a mais esperada e que constitui sua maior obra é sem dúvida “Geografia Histórica do Rio de Janeiro – 1502-1700”, lançada há poucos meses atrás. A dedicação e perseverança com que Maurício desenvolveu a pesquisa que deu origem a este livro é algo incomum no nosso meio acadêmico, marcado pelo imediatismo e pelo utilitarismo dos resultados. Trata-se de um trabalho de praticamente duas décadas, verdadeiramente a obra de uma vida, podemos dizer, e que envolveu um minucioso levantamento de fontes primárias em arquivos do Rio de Janeiro, de Portugal e do Vaticano. Lembro sempre do verdadeiro mito em que havia se transformado este livro, pois a cada final de ano Maurício nos prometia sua finalização, e já estávamos cansados de vê-lo

repetir: “neste ano eu termino”. Mal sabíamos nós o quanto ele estava guardando em termos de informações amplamente inovadoras que só viriam à tona com a publicação desta mega-obra de 2 volumes e mais de 900 páginas.

Como ele próprio afirma em seu generoso agradecimento, “não obstante as inúmeras argumentações em contrário”, como seus amigos mais próximos, “fomos sempre capazes de aceitar suas justificativas de que ‘faltava algo mais a escrever’”, estimulando-o sempre a continuar o trabalho. Nesse sentido, lembro-me com que apreensão ele – e todos nós - recebemos a notícia de sua primeira cirurgia e sua enorme preocupação com a finalização do trabalho. Felizmente, com a ajuda de tantos amigos, dos médicos e, sobretudo, com sua força que, pode-se dizer, foi heróica, ele recobrou a saúde e conseguiu finalizar e, finalmente, ver publicado e reconhecido seu trabalho.

“Geografia Histórica do Rio de Janeiro: 1502-1700” constitui, como disse o historiador Ronaldo Vainfas em uma resenha no jornal O Globo, um vasto trabalho no estilo “braudeliano”, numa perspectiva geo-histórica que busca traçar a totalidade de dimensões da sociedade, através da priorização do olhar sobre o seu espaço. Trata-se de uma obra marcada pelo zelo com a organização meticulosa e a informação a mais fidedigna.

Para além de seus méritos acadêmicos, contudo, é preciso salientar ainda as qualidades pessoais que marcam a trajetória de vida de Maurício. Além da qualidade de seu trabalho, o valor de sua honestidade e imparcialidade, tão raras em um meio competitivo como o ambiente intelectual em que vivemos, levou-o a ser escolhido para representar a área de Geografia Humana junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por dois triênios, quando também ocupou a Coordenação Geral do Comitê de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas. Além disso, entre 2001 e 2004, foi eleito representante da área de Geografia junto à CAPES, onde representou ainda a Grande Área de Ciências Humanas junto ao Conselho Técnico-Científico, órgão máximo deliberativo daquele órgão.

Maurício acabou por se firmar, assim, hoje, como o maior geógrafo histórico brasileiro. Sua contribuição ao resgate da memória de nossa cidade é de valor incalculável. Em um artigo recente o jornalista Elio Gaspari considerou seu mais recente livro como um dos maiores presentes que a cidade do Rio de Janeiro recebeu nesses últimos tempos. A homenagem que ora esta Casa lhe presta é um tributo mais do que justo a este legado, uma merecida homenagem que, para além do caráter institucional e formal que carrega, representa a agregação de tantos amigos que, como eu, tiveram ou têm o privilégio de conviver com ele. Que fique aqui, muito mais do que a formalidade deste momento, o congoçamento e o carinho que, irmanados, enviamos agora para ele, para que continue com sua força e seu desejo firme de superar, seja de que forma for, aquilo que ele próprio, na apresentação de seu livro, identificou como “as muitas peças que a vida nos prega, algumas delas demasiado sérias”. Temos a certeza de que, mesmo impossibilitado fisicamente de estar aqui presente, Maurício está compartilhando conosco, da forma mais intensa possível, este momento de congoçamento e felicidade. Ele tem plena consciência de que a jornada destes últimos anos foi heróica, e de que ele agora, merecidamente, junto com o carinho dos verdadeiros amigos, está colhendo seus melhores frutos.

Rogério Haesbaert da Costa
Professor do Departamento de Geografia
Universidade Federal Fluminense



Arquivo particular: álbum de família
Prof. Maurício A. Abreu em trabalho de campo no centro histórico do Rio de Janeiro com alunos da UFRJ, 2002.



Arquivo particular: álbum de família
Prof. Maurício A. Abreu com alunos de pós-graduação em geografia e de iniciação científica da UFRJ no VII Encontro Nacional da ANPEGE, 2007, Niterói.
Da esquerda para direita: Leonardo R. Oliveira, Thiago Marçon, Renato C. Mendes, Maurício A. Abreu, Marcelo W. Silva, Bruno A. R. Rossato, Carlos F. F. Saldanha, Rafael Straforini.

Mensagem de homenagem ao mestre Maurício de Almeida Abreu

Difícil mensurar a perda do professor Maurício de Almeida Abreu. Não só para a geografia brasileira, da qual foi um dos mais importantes representantes recentes; tão pouco para a Geografia Histórica, de quem foi pioneiro através de um brilhante trabalho. Maurício foi mais do que um homem que nasceu para a pesquisa e mais do que um professor que com maestria aliava conhecimento e didática, belo reflexo do prazer em exercer aquilo que se gosta e se sabe fazer de verdade.

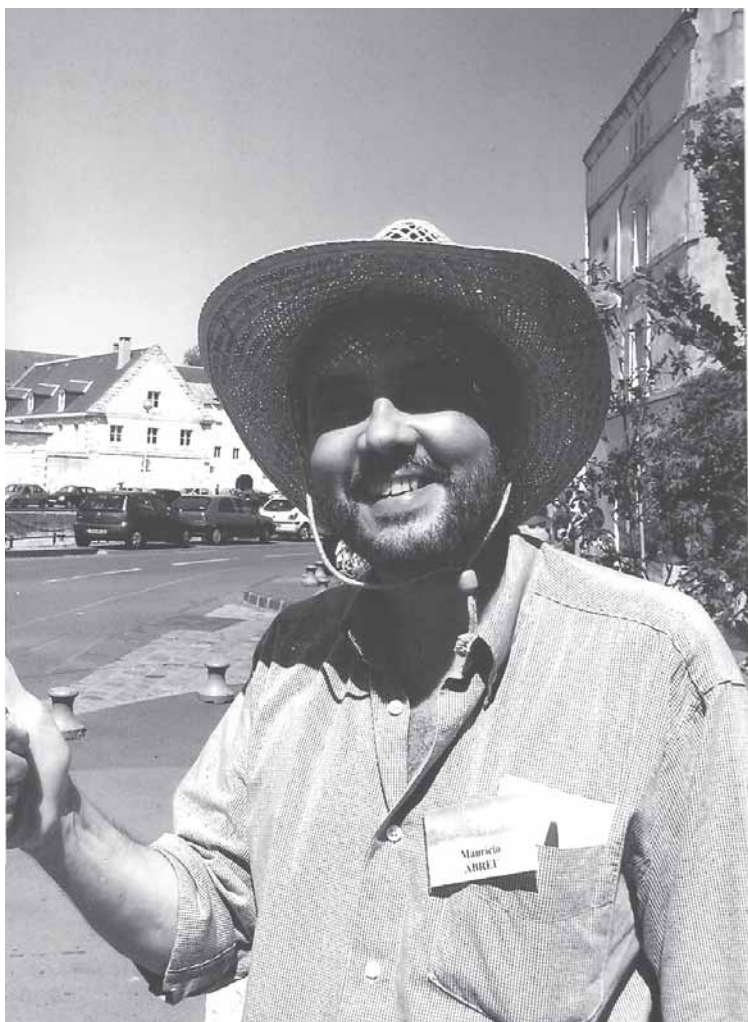
São incontáveis os alunos da graduação e da pós-graduação que puderam, por muitos e longos anos, desfrutar da sabedoria e da ética do professor Abreu. Sem distinções, honrou sempre o compromisso de consolidar uma formação inicial sólida. Nas suas aulas, víamos desaparecer as cisões mais fortes e antigas da Geografia através dos olhos atentos de estudantes com os mais diversos interesses. Fossem aspirantes a geomorfólogos, cartógrafos ou pesquisadores do espaço social, a verdade é que ninguém resistia ao que dizia, e como dizia, aquele homem de cabeça e de humor tão refinados.

Maurício orgulhava-se de ser um dos poucos a lecionar e pesquisar às sextas-feiras na pouco atraente ilha do Fundão e de concluir os seus cursos sem faltar ou chegar atrasado uma vez sequer; convenhamos, isso não é pouco, sobretudo considerando a vida na universidade pública. É também motivo de orgulho a dedicação que ele sempre dispensou aos que gostava, conforme os colegas mais próximos podem atestar.

Para Maurício, também seria impossível receber todos os agradecimentos dos que tanto o admiravam. E o admiravam por qualidades como o labor e a meticulosidade, que o levaram demorar quinze anos para escrever um mesmo trabalho; pela persistência, que mesmo nos últimos e difíceis momentos teimou em exhibir; por acreditar de fato no que fazia, a despeito da marginalização que muitas vezes sofreu devido ao que estudava. Na ciência, debateu e defendeu a Geografia Histórica e sua metodologia com pensadores de peso, como Milton Santos, a quem dedicou um dos seus mais importantes artigos. Na vida, a batalha contra os problemas nas células cerebrais foi ainda muito pior e impiedosa. De positivo, fica a certeza de que agora Mauricio pode se libertar da dor física e da pior das dores para ele: a de não poder fazer aquilo que ama.

Em nome dos alunos do Núcleo de Pesquisa em Geografia Histórica, dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, agradecemos eternamente ao mestre Maurício de Almeida Abreu.

Rio de Janeiro, 9 de junho de 2011
Alunos do Departamento de Geografia da UFRJ



Arquivo particular: álbum de família
Prof. Maurício A. Abreu em um alegre momento de lazer durante evento no
Mexico, 2006

