



SALTO NO ESCURO
práticas artísticas de mapeamento cognitivo

LUIZ ARTHUR LEITÃO VIEIRA

São Paulo, 2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

SALTO NO ESCURO:
Práticas artísticas de mapeamento cognitivo

Luiz Arthur Leitão Vieira

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik
Área de concentração: História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo

São Paulo
Março de 2018

VIEIRA, Luiz Arthur Leitão

Salto no escuro – Práticas artísticas de mapeamento cognitivo

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Vieira, Luiz Arthur Leitão
Salto no escuro: práticas artísticas de mapeamento
cognitivo / Luiz Arthur Leitão Vieira; orientador
Guilherme Teixeira Wisnik. - São Paulo, 2018.
221.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura
e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de
concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e
do Urbanismo

1. Arte. 2. Arquitetura. 3. Cartografia. 4.
Fotografia. 5. mapeamento. 6. Cidade. 7. São Paulo.
I. Wisnik, Guilherme Teixeira, orient. II. Título.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP pela bolsa concedida – fundamental para esta pesquisa – e pelo apoio à participação em evento científico;

Ao meu orientador Guilherme Wisnik, pela confiança e generosidade. A curiosidade nos une. Obrigado;

Aos professores Agnaldo Farias e Nelson Brissac, pelas sugestões preciosas;

Às professoras Giselle Beiguelman e Marta Bogéa, pelas indicações de leitura e pelo acolhimento na Rua Maranhão;

Agradeço a Fernando Barros e Silva (Revista Piauí); e a Henrique Siqueira e Monica Caldiron (Casa da Imagem), que mostraram o *Atlas Fotográfico* pela primeira vez. Vocês foram corajosos;

Agradeço a Juliana Jardim, por me ajudar a transformar uma ideia num projeto de pesquisa; a Berta Oliveira, pelas sugestões; a Luiz Gustavo Leitão Vieira, pelo auxílio nas versões e traduções; e a Ana Claudia Leite, pelo primeiro passo;

Agradeço a Anete Colacioppo, Dante Busquets e Pamela Puchalski, amigos que me receberam com carinho em importantes viagens;

Ao fotógrafo Cristiano Mascaro, ao artista Alex Flemming, ao curador Eder Chiodetto e ao poeta Rubens Jardim, por serem quem são;

A Helena Cavalheiro. *How long is now.*

Agradeço à museóloga Ana Maria Leitão, que me mostrou o mundo da arte; e ao professor Luiz Ernesto Anselmo Vieira, que me guiou pelos labirintos das bibliotecas.

Obrigado

Resumo

Segundo importantes pensadores contemporâneos, diante da velocidade das transformações do mundo atual, estamos perdendo a capacidade de situarmo-nos corretamente no espaço. Fatores como o domínio das empresas transnacionais, a descentralização e a “financeirização” da economia, as novas tecnologias de comunicação, o transporte de mercadorias, a urbanização descontrolada e a virtualidade digital aceleraram exponencialmente a experiência humana de uma forma jamais vista.

Nesse sentido, a pergunta existencial mais premente do mundo contemporâneo talvez seja “onde estamos?” Trata-se não apenas de um problema de localização espacial, mas também da possibilidade de ação política. Se não somos capazes de “ler” ou mapear mentalmente o ambiente onde vivemos, não podemos agir sobre ele; se não podemos agir sobre ele, estamos construindo uma experiência alienada e alienante, contrária a qualquer noção responsável de cidadania.

Além de apresentar o problema teórico, a pesquisa busca tratar do assunto tendo como eixos centrais o universo criativo das artes e o ambiente das grandes cidades contemporâneas. A pergunta que norteia a pesquisa pode ser assim resumida: de que forma a arte pode contribuir para aprimorar a legibilidade do novo espaço contemporâneo, sobretudo nas cidades? Para tentar respondê-la, analiso diversas obras que se utilizaram do potencial poético e descritivo do mapeamento como prática artística, apontando caminhos originais que as ciências humanas tradicionais não podem percorrer.

Se a imaginação é responsável pelo alargamento dos horizontes e pela exploração de novas possibilidades, é também uma forma de conhecimento, que pode contribuir decisivamente para solucionar os problemas atuais. E um dos suportes da imaginação é a arte.

Palavras-chave

Arte; contemporâneo; mapeamento; mapa; arquitetura; cartografia; fotografia; mapeamento cognitivo; pós-modernismo; imagem; cidade; São Paulo; capitalismo.

Abstract

According to important contemporary scholars, faced with the speed of the changes in today's world, we are losing the capacity to properly place ourselves in space. Factors such as the dominance of transnational enterprises, economic decentralization and financialization, new communication technologies, the transport of goods, unchecked urbanization and digital virtuality, have exponentially sped up human experience in an unprecedented manner.

In this regard, the most pressing question in the contemporary world may be "where are we?" This refers to not only a spatial location issue, but also a possibility for political action. If we are not able to mentally "read" or map the setting where we live, we cannot act upon it; if we cannot act upon it, we are building an alienated and alienating experience, counter to any responsible concept of citizenship.

In addition to forwarding the theoretical problem, the research seeks to approach the subject under the central axes of the arts' creative universe and the environment of the great contemporary cities. The question that drives the research may be thus summarized: in what ways can art contribute to improve the reading of the new contemporary space? In order to answer it, I analyze several works which resorted to the poetic and descriptive potential of mapping as an artistic practice, signaling original paths that the traditional human sciences cannot follow.

If imagination is responsible for widening horizons and exploring new possibilities, it is also a form of knowledge, which can decisively contribute for the solution of current problems. And one of the foundations of imagination is art.

Keywords

Art; contemporary; mapping; map; architecture; cartography; photography; cognitive mapping; postmodernism; image; city; São Paulo; capitalism.

O ESPECIALISTA: Você não poderia ser mais breve?
O CANTOR: Não.

Bertolt Brecht, *O círculo de giz caucasiano* (1948)

Sumário

Novos espaços

Los Angeles, 2019	10
Um salto no escuro	18
Justa medida	25
O rato no labirinto	31

Mapas, territórios

Você está aqui	38
<i>Atlante</i> (1973), de Luigi Ghirri	47
Mapeamento como aventura	50
Pré-cartografias	56
<i>Costruzione leggitima</i>	62
Canaletto e Velázquez	66
A imagem estilhaçada	72
O “olho que tudo vê”	78
Navegar é preciso	83

Práticas artísticas de mapeamento

Arte como pergunta	91
Práticas artísticas de mapeamento	94
Labirintos	101
Toda Paris	110
Objetos	120
<i>Elefante</i> , de Gus Van Sant (2003)	128
<i>Spin out, for Robert Smithson</i> (1973), de Richard Serra	133
Land Art e a fotografia	140
Mapeamento conceitual	145
O corpo como lápis	149

A cidade como laboratório

<i>Cidade/city/cité</i> (1963), de Augusto de Campos	159
<i>As cidades invisíveis</i> (1972), de Italo Calvino	162
A tribuna da vida moderna	166
Cidade-tudo	175
A cidade da imagem	185
<i>Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores</i>	194

Referências bibliográficas

208

NOVOS ESPAÇOS

Los Angeles, 2019

Em 1984, no já clássico *Neuromancer*, de William Gibson, surgia a primeira definição de *ciberespaço*¹. O livro se passa num futuro próximo e trata das agruras de um ex-hacker que, tendo perdido seu acesso à rede de computadores, perambula à deriva pelo submundo de uma metrópole gigantesca em busca de uma forma de retornar ao mundo virtual:

Ciberespaço. Uma alucinação consensual vivenciada diariamente por bilhões de operadores autorizados, em todas as nações, por crianças que estão aprendendo conceitos matemáticos... uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano. Uma complexidade impensável. Linhas de luz alinhadas no não-espaço da mente, aglomerados e constelações de dados. Como luzes da cidade, se afastando... (GIBSON, 2016, p. 77).

O romance é considerado a obra fundadora do *cyberpunk*, um subgênero de ficção científica surgido no início dos anos 1980. O *cyberpunk* procurava contrapor-se ao universo luminoso de uma tecnologia triunfante presente em outras obras de ficção científica da época. Se na série televisiva *Jornada nas estrelas* (1966), a tecnologia e a ciência estavam a serviço do homem e do Estado para a conquista do espaço, no *cyberpunk* o homem é subjugado por uma tecnologia opressora dominada por grandes corporações às quais não tem acesso². Enquanto os personagens da série descobrem

¹ O termo propriamente dito surgiu pela primeira vez no conto *Burning chrome* (1982), do mesmo William Gibson, para designar uma máquina simuladora de realidade chamada "Cyberspace Seven".

² *Jornada nas Estrelas* retrata as aventuras espaciais dos personagens a bordo da "USS Enterprise", a principal nave da "Frota Estelar", uma armada diplomática a serviço da "Federação Unida dos Planetas".

novos planetas e mundos distantes, o cenário do *cyberpunk* é o submundo das grandes cidades do próprio planeta Terra. É a representação de um futuro próximo que fracassa, uma distopia caracterizada por uma "high tech, low life" (alta tecnologia, baixa qualidade de vida). Seus personagens marginalizados vivem em cidades futuristas decadentes, num mundo desprovido da regulação do Estado, e não podem fazer muito mais do que lutar pela própria sobrevivência.

Apesar do limitado alcance filosófico como gênero literário, o *cyberpunk* contém uma proposta bastante original apoiada sobretudo numa potente estética visual. Os personagens com próteses mecânicas, os robôs, as cidades sob o céu noturno de cores apocalípticas, a chuva incessante, as luzes neon em meio à fumaça saída dos bueiros, os poderosos edifícios das corporações, as referências à cultura oriental, tudo isso é mais significativo no *cyberpunk* do que uma proposta propriamente teórica.



Dan O'Bannon e Moebius. *The long tomorrow* (1976).

O *cyberpunk* surgiu na literatura, mas encontrou sua tradução no cinema, notadamente com o filme *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott³. Tanto Gibson quanto Scott afirmam terem se inspirado na revista francesa de história em quadrinhos de ficção científica *Metal Hurlant*⁴, sobretudo nos desenhos de Moebius (GIBSON, 2011). Tanto nos quadrinhos quanto nos filmes, a arquitetura das cidades futuristas e os avanços da tecnologia são descritos com detalhe e, não raro, têm mais importância do que a biografia dos personagens. Quando se lembram de *Blade Runner* (cujo parentesco com *Metrópolis* [1927], de Fritz Lang é evidente) as pessoas em geral se referem mais ao cenário que à trama⁵. A cidade futurista de Los Angeles em 2019 (é inquietante estarmos chegando nessa data) é uma cidade de edifícios altíssimos, criando verdadeiros abismos urbanos, cujo fundo é habitado pelos seres humanos, que rastejam pelas ruas insalubres sem nunca ver a luz do sol. Dominando a cidade, o gigantesco complexo da Tyrell Corporation, com sua forma piramidal lembrando um templo asteca. Este é um mundo onde se venera o poder decadente do capital, com suas propagandas luminosas gigantes a prometer um mundo de felicidade. As empresas submetem o Estado à sua vontade e ocupam o lugar da religião, literalmente “criando” seres – os “replicantes” – quase perfeitos, com o intuito de substituir o homem na produção da riqueza.



Ridley Scott. *Blade Runner* (1982).

Um cenário inquietante e belo, como um pesadelo. Exerce uma estranha atração na medida em que é e não é o nosso mundo ao mesmo tempo; diferentemente dos mundos distantes e alienígenas, é possível encontrar alguma humanidade escondida nas entranhas da cidade. O mérito de

³ Adaptado a partir do romance *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* (1968), de Philip K. Dick.

⁴ Publicada nos Estados Unidos como *Heavy Metal*.

⁵ Embora a análise de David Harvey (2014, p. 277-289) seja uma grata exceção.

um filme como esse é o elo de semelhança que mantém com o mundo de hoje, onde é possível reconhecer o funcionamento da sociedade e a configuração das cidades. Não é por acaso que tantas vezes nos vemos diante de algo ou de uma situação que “parece Blade Runner”.

À sua maneira, o *cyberpunk* é uma representação estetizada e atualizada de um mundo essencialmente kafkiano⁶, onde o homem não tem acesso às verdadeiras instâncias do poder e cujo funcionamento não entende perfeitamente. Daí sua atualidade: das muitas obras e subgêneros de ficção científica produzidas no século XX que procuraram prever um futuro para a humanidade, o *cyberpunk*, com seu “realismo sujo”, parece ser o que mais próximo chegou da realidade que experimentamos no século XXI⁷. Na opinião de importantes pensadores, estamos caminhando muito mais para um mundo onde o domínio da tecnologia é usado para o controle da vida cotidiana do que para um ambiente de prosperidade tecnológica a serviço da humanidade. Basta pensarmos no poder de informação centrado em apenas quatro empresas de tecnologia e informação (Google, Apple, Facebook e Amazon), na inédita concentração de renda, no esgotamento dos recursos naturais, na subserviência da política ao capital, nas tecnologias predatórias de agricultura e alimentação, na poluição ambiental das grandes cidades, entre tantos outros cenários “apocalípticos”, para percebermos que o universo imaginado por Gibson era mais do que um simples delírio de um autor marginal.

O pensador marxista norte-americano Fredric Jameson, no seu influente *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1991), chega a referir-se ao *cyberpunk* como a expressão literária suprema do próprio capitalismo tardio (2000, p. 414), definindo-o como “tanto uma expressão das realidades das corporações multinacionais como da própria paranoia global” (2000, p. 64). Pierre Lévy (1999, p. 92) também encontrou no ciberespaço de Gibson uma imagem poderosa na medida em que “torna sensível a geografia móvel da informação, normalmente invisível”. Se Jameson e Lévy atribuem tanta importância a esse subgênero literário, é porque encontram nele, apesar de sua superficialidade, uma valiosa proposta estética de representação do mundo pós-moderno, que não encontram noutras manifestações culturais ou artísticas.

⁶ Penso aqui nas distâncias intransponíveis que regem as estruturas hierárquicas na obra de Kafka, onde o sujeito jamais tem acesso às instâncias superiores do poder. Na definição de Jorge Luis Borges: “duas ideias – ou melhor – duas obsessões regem a obra de Frank Kafka. A subordinação é a primeira das duas; o infinito, a segunda. Em quase todas suas ficções há hierarquias e essas hierarquias são infinitas” (BORGES, 2007, v. IV, p. 117).

⁷ Duas obras são particularmente importantes nesse contexto: as distopias autoritárias propostas por George Orwell no romance *1984* (1948) e por Aldous Huxley em *Admirável Mundo Novo* (1932).

Além de identificar essa fratura entre a experiência vivida e os verdadeiros controladores dessa experiência, Gibson prevê a importância do mundo virtual como palco de grandes embates culturais. No livro, o ciberespaço é a *Matrix*, uma espécie de mundo paralelo, um espaço virtual computadorizado, cujo controle é disputado por grandes corporações e cenário de eventuais aventuras dos personagens. Mas a partir da popularização da internet nos anos 1990, o termo passou a designar o “espaço” de interconexão de informações e dados compartilhadas pelos computadores, confundindo-se com a própria internet. Mais recentemente, ganhou a atenção de importantes pensadores contemporâneos. Na definição mais precisa de Pierre Lévy (1999, p. 17), o termo especifica “não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo”.

A importância do ciberespaço como um novo espaço cultural não pode ser subestimada, pois não se trata apenas de um sistema de troca de informações, mas de um espaço cultural desterritorializado que muitas vezes une as pessoas de forma mais forte do que laços geográficos. Grande parte da produção cultural, seja ela artística, intelectual ou de entretenimento (como todo o imenso universo dos *videogames*, por exemplo) acontece dentro desse universo, e foi desenvolvida para ele, criando novas potencialidades de conexão, mobilidade e circulação de ideias. No livro que dedica ao assunto, intitulado justamente *Cibercultura*, Lévy (1999, p. 113) prevê que “a emergência do ciberespaço, de fato, provavelmente terá – ou já tem hoje – um efeito tão radical sobre a pragmática das comunicações quanto teve, em seu tempo, a invenção da escrita”. Além de permitir um fluxo extraordinário de informações, o ciberespaço caracteriza-se também pela igualmente extraordinária capacidade de armazenamento de informações: “a perspectiva da digitalização geral das informações provavelmente tornará o ciberespaço o principal canal de comunicação e suporte de memória da humanidade a partir do início do próximo século” (1999, p.93).

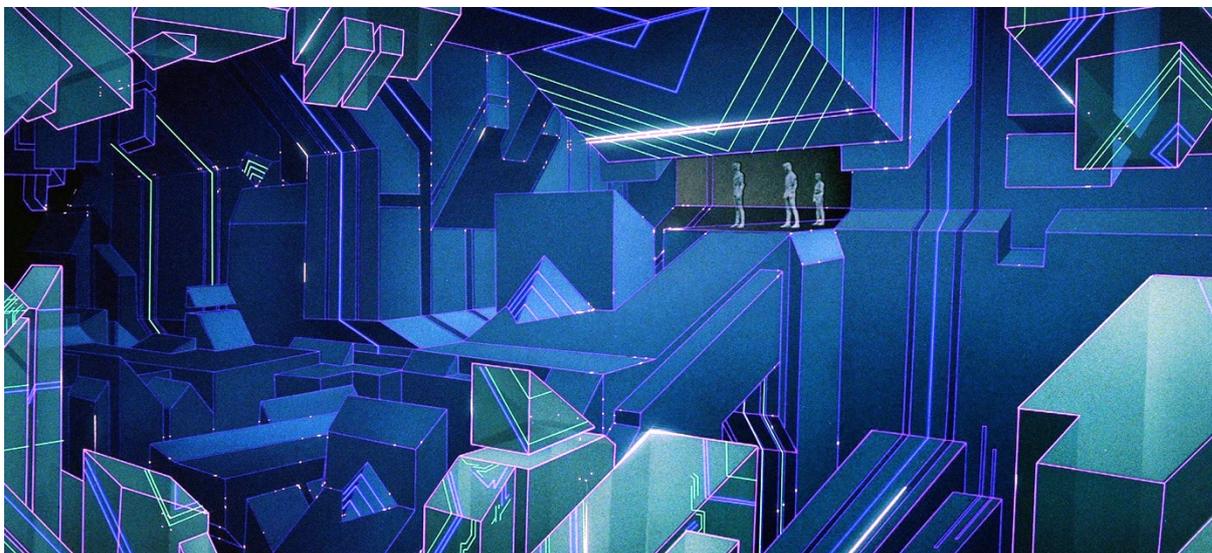
Há quem enxergue nesse novo espaço sem fronteiras – onde todos falam a mesma língua e são “iguais” atrás de uma tela de computador, onde o fluxo de informações viaja livremente, onde as coisas não se deterioram, onde tudo parece conectar as pessoas – um universo utópico e ideal, quase uma religião, que vai nos salvar do mundo material:

Assim como os primeiros cristãos imaginavam o paraíso como um reino idealizado para além do caos e da decadência do mundo material – uma desintegração bastante palpável enquanto o império ruía ao redor – assim também, nestes tempos de desintegração social e ambiental, os prosélitos atuais do ciberespaço pregam seu domínio como um ideal “acima” e “além” dos problemas do mundo material. Assim como os primeiros cristãos proclamavam o paraíso como um reino no qual a

alma humana seria libertada das fraquezas e fragilidades da carne, hoje os campeões do ciberespaço saúdam-no como um lugar onde o sujeito será libertado das limitações da encarnação física (WERTHEIM, 1997, p. 296, trad. nossa).

No entanto, essa promessa de integração comunicativa entre os seres humanos – uma espécie de torre de Babel informática – tem outro lado: é a dificuldade de compreendermos seu mecanismo e funcionamento. O ciberespaço nos chega através de uma tela luminosa, atraente e colorida, mas não conseguimos enxergar suas peças e suas entranhas; sua face visível nos promete “acesso” às informações distantes ao mesmo tempo em que esconde sua própria estrutura, espalhada pelo planeta e controlada por grandes empresas. Daí nossa imensa dificuldade de *mapearmos* satisfatoriamente esse espaço imaterial:

O ciberespaço se constrói em sistemas de sistemas, mas, por esse mesmo fato, é também o sistema do caos. Encarnação máxima da transparência técnica, acolhe, por seu crescimento incontido, todas as opacidades do sentido. Desenha e redesenha várias vezes a figura de um labirinto móvel, em expansão, sem plano possível, universal, um labirinto com qual o próprio Dédalo não teria sonhado. (LÉVY, 1999, p. 111).



Steven Lisberger. *Tron* (1982).

Uma das primeiras representações do ciberespaço pode ser encontrada no filme *Tron* (1982), produzido pela Disney e dirigido por Steven Lisberger (e lançado no mesmo ano de *Blade Runner*). O enredo trata de uma disputa entre programadores que desenvolvem *softwares* para *videogames*. O personagem principal busca uma forma de resolver a disputa invadindo literalmente o

sistema, onde é submetido a uma série de desafios, sobretudo tendo que participar de jogos mortais contra os adversários.

Tron retrata o ciberespaço como um lugar onde se pode entrar, onde podemos ter uma espécie de vida paralela – uma concepção que antecipa as interações virtuais em rede do mundo contemporâneo, sobretudo os jogos eletrônicos e as redes sociais. O filme não foi muito bem compreendido na época (a trama era extremamente confusa e poucas pessoas possuíam computadores em casa), mas foi pioneiro na busca de uma estética própria para o universo dos computadores⁸. O ciberespaço de *Tron* é luminoso, colorido, e labiríntico, como o universo dos *videogames* Atari dos anos 1980. As superfícies são lisas, desprovidas de texturas e qualquer coisa que lembre formas da natureza. Há raios de luzes fluorescentes e sons eletrônicos, sugerindo uma trama em rede de comunicação imediata. É um universo alucinante regido pela velocidade. A batalha principal se dá numa imensa superfície quadriculada, como num tabuleiro infinito onde motos futuristas deslizam em altíssima velocidade, lembrando as “grades brilhantes de lógica se desdobrando sobre aquele vácuo sem cor” da *Matrix* no livro de Gibson (2016, p. 25).

Visto de um ponto de vista cultural, o ciberespaço seria, portanto, uma espécie de metáfora precária de um problema que se estende por toda parte. Os conflitos sociais, políticos e econômicos de nossa época também são caracterizados por essa “desterritorialização” do espaço, onde uma decisão tomada num ponto do planeta afeta imediatamente a vida de cidadãos situados a milhares de quilômetros dali, sem nenhum contato entre as partes. Essa distância já tão grande que chegou ao ponto de ruptura – já não sabemos quem de fato toma as decisões que regem o funcionamento da sociedade. Apesar das promessas de democracia e liberdade, o mundo do capitalismo globalizado não se caracteriza exatamente pela transparência, mas, ao contrário, por um sistema que nega acesso ao entendimento de seu mecanismo. Segundo Jameson:

(...) nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital. (JAMESON, 2000, pp. 63-64).

⁸ Depois aperfeiçoada em *Matrix* (1999), dos irmãos Wachowski.

Portanto, apesar da metáfora sedutora de um universo tecnológico interconectado, o complexo mundo em que vivemos caracteriza-se, entre outros aspectos, justamente pela maneira esquiva com que escapa a qualquer proposta de representação. A internet é apenas uma camada, uma película que esconde um universo complexo que precisa ser decifrado. Precisamos urgentemente desenvolver uma consciência crítica que vá além da abordagem condescendente e tecnológica, e que possa revelar as estruturas de poder escondidas sob o manto da neutralidade e da hipocrisia. Até quando vamos fingir aceitar que a verdadeira “missão” de uma empresa gigantesca de comunicação é “dar às pessoas o poder de construir a comunidade e aproximar o mundo” (Facebook) ou “desenvolver serviços que melhorem significativamente a vida das pessoas” (Google)?

E é claro que um gênero literário marginal como o *cyberpunk*, apesar de seu mérito, não é capaz de dar conta de tal complexidade. Uma das principais características estéticas do pós-modernismo é justamente sua superficialidade, sua “falta de profundidade”, desdobrada ainda mais nos conceitos de pastiche e simulacro (daí também o interesse pelo *cyberpunk*). Desta forma, encontrar uma forma eficiente de representação estética do funcionamento do mundo deve ser um projeto urgente para compreendermos melhor o complexo ambiente em que vivemos. Mais ainda, seria o pré-requisito incontornável para atuarmos sobre esse mundo a fim de transformá-lo.



Fritz Lang. *Metrópolis* (1927).

Um salto no escuro

Sabemos que, se por um lado o conceito de pós-modernismo parece já antiquado do ponto de vista da análise cultural mais ampla, ele, por outro lado, mantém sua atualidade quando analisamos a problemática de representação do espaço. Na verdade, não só o problema estético apontado por Jameson a respeito dessa dificuldade permanece bastante atual nos dias de hoje como, de certa forma, a aceleração exponencial da velocidade de transformação do mundo contemporâneo parece apenas radicalizar a percepção de que estamos cada vez mais distantes de uma imagem mental que dê conta das complexidades desse espaço. Contamos basicamente com duas ferramentas para a visualização do espaço e de nosso lugar dentro dele: o saber científico (totalizante e objetivo, cujo principal instrumento é o mapa) e o saber da experiência (pessoal e subjetivo, resultado do deslocamento corporal), mas nenhuma delas isoladamente é capaz de dar conta dessa nova espacialidade pós-moderna.

Em algum momento no final do século passado deu-se uma grande mudança cultural, decorrente de profundas transformações político-econômicas. Ao analisarmos as teorias históricas, culturais e sociológicas produzidas nos anos 1980 e 1990, percebemos que alguns pensadores identificaram no início dos anos 1970 o momento crucial dessa mudança – que vai acarretar numa nova relação do homem com seu entorno espacial. O geógrafo inglês David Harvey, por exemplo, no igualmente influente *Condição pós-moderna* (1989) identifica esse momento por volta de 1972, com a mudança do paradigma econômico: do regime fordista de produção para um sistema de acumulação flexível, seguido por uma impressionante revolução tecnológica. É também nessa época que o historiador Eric Hobsbawm situa a passagem da "era de ouro" do capitalismo para o que chamou de "era do desmoronamento", caracterizada por instabilidades e crises causadas sobretudo pela "transnacionalidade" da nova economia mundial (2003, p. 402).

O que afinal se percebeu foi uma mudança interna na própria estrutura do capitalismo, acompanhada por uma inovação tecnológica que deu ainda mais impulso a essa mudança. Fatores como o domínio das empresas transnacionais sobre o Estado, a descentralização e a "financeirização" da economia, a expansão das tecnologias de comunicação, a facilidade e a velocidade das transferências de capital especulativo, as novas formas de transporte de mercadorias, a verticalização das cidades, a urbanização exponencial da população mundial, a fuga da produção para regiões da Ásia, a virtualidade digital, a "imagificação" do cotidiano, a facilidade do deslocamento humano e o turismo de massa aceleraram exponencialmente a experiência humana de uma forma jamais vista.



Edward Burtynsky. *Manufacturing #2*, Mudança de turno, Fábrica Yuyuan Shoe, Gaobu, China (2004).



Tuca Vieira. *Porto de Suape*, Brasil (2013).



Michael Wolf. *Architecture of density #116*, Hong Kong (2009).



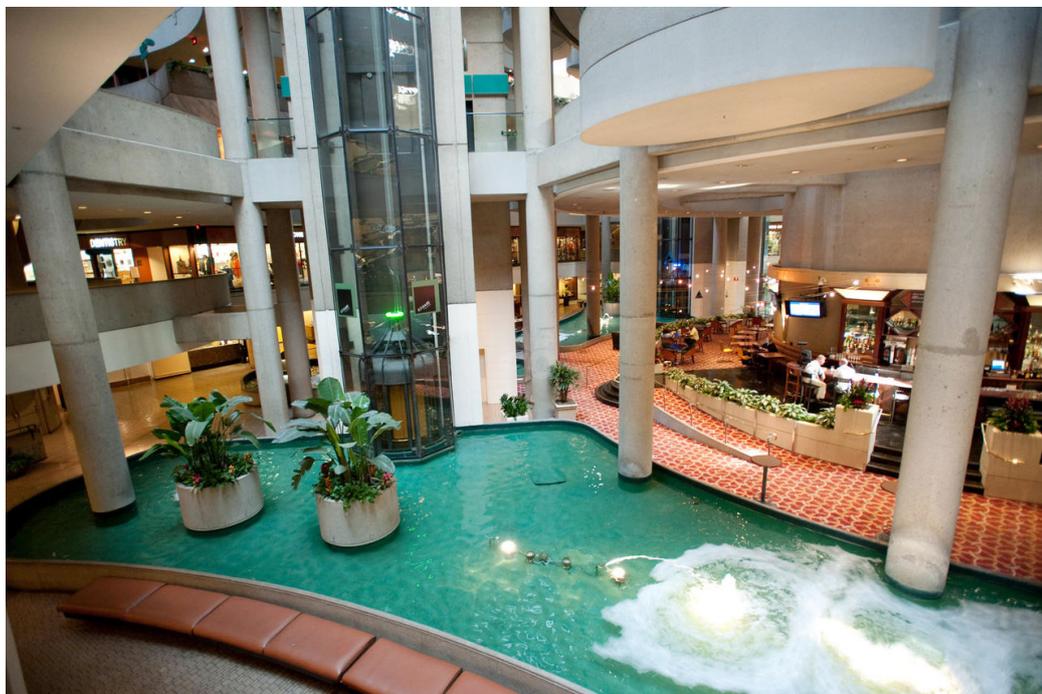
Thomas Struth, *Hanjin Gamman Port*, Busan, Coréia do Sul (2007).

Algumas consequências dessa mudança de paradigma são particularmente interessantes para o estudo da arquitetura e do urbanismo à medida em que transforma nossa noção de espaço. Pensadores como Fredric Jameson, Paul Virilio e Zygmunt Bauman, detectaram nesse momento um ponto de ruptura sem precedentes na história da humanidade. Eles perceberam que a aceleração da experiência e o crescimento das instituições que regulam nossa vida colocaram as estruturas de poder para além da nossa capacidade de apreendê-las de forma sensível. Perceberam o surgimento de uma "lacuna entre a percepção fenomenológica e a realidade que transcende todo pensamento ou experiência individuais" (JAMESON, 2000, p. 411), um "desequilíbrio perigoso entre o sensível e o inteligível" (VIRILIO, 1993, P. 23), uma "disjunção alarmante entre o corpo e o ambiente construído" (JAMESON, 2000, P. 70), um "desequilíbrio entre a informação direta de nossos sentidos e a informação mediatizada das tecnologias avançadas" (VIRILIO, 1993, p. 40), uma "nova assimetria entre a natureza extraterritorial do poder e a contínua territorialidade da 'vida como um todo'" (BAUMAN, 1999, p. 16), uma "contradição crescente entre a experiência do vivido e a estrutura" (JAMESON, 2000, p. 406). Essa nova condição onde "a verdade da experiência não mais coincide com o lugar onde ela se dá" (JAMESON, 2000, p. 406) vai transformar definitivamente nossa percepção do espaço. É como se o mundo tivesse dado um impulso a si mesmo sem que o homem pudesse acompanhar as mudanças decorrentes desse salto. Em outras palavras, fomos *ultrapassados* por nossas próprias criações e corremos o risco de perder o controle sobre elas.

Segundo Jameson, o produto desse descompasso seria o novo "hiperespaço pós-moderno", caracterizado pela supressão da distância e pela saturação dos espaços que "finalmente conseguiu ultrapassar a capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável" (2000, p. 70). O termo surge a partir da análise que o autor faz dos espaços internos do Hotel Bonaventure, em Los Angeles⁹. Nessa análise, Jameson mostra como o hotel aspira ser um "espaço total", autônomo, dissociado da cidade. Os acesos em níveis distintos, o exterior envidraçado refletindo e repelindo a cidade distorcida, a confusão entre *shopping* e recepção, as escadas rolantes, os bares giratórios, os elevadores panorâmicos, o lago em miniatura, tudo isso contribui para a criação de um mundo próprio que suga o sujeito cada vez mais para dentro como num redemoinho. Quanto mais ele se movimenta, mais se aprofunda na própria imersão espacial. O Bonaventure é como um labirinto

⁹ Um ícone da arquitetura pós-modernista projetado por John Portman e inaugurado em 1976.

onde as paredes são substituídas pelo excesso de imagens num ambiente saturado. Mas, se no labirinto clássico a configuração espacial ainda é possível de ser decifrada através da visão aérea ou do mapa, aqui isso não é mais possível e a desorientação é total¹⁰.



John Portman. *Hotel Bonaventure* (1976).

O antropólogo Marc Augé provavelmente qualificaria o Bonaventure como um *não-lugar*. Segundo Augé (1994, p. 73), esses espaços transitórios, de circulação e de consumo como os hotéis, aeroportos e *shoppings* (e também os virtuais, como o ciberespaço e a televisão) caracterizam-se por uma série de ausências: de significado, de identidade, de relação, de profundidade histórica. O *não-lugar* se opõe ao *lugar*, caracterizado como o espaço antropológico, da memória, criador de identidade e incentivador das relações interpessoais:

se os lugares são espaços onde é possível decifrar relações sociais e formas de pertencimento, os não-lugares, ao contrário, são desprovidos de história e de relações com quem os frequenta só de passagem. São lugares sem alma e sem identidade, espaços neutros e indistintos que repetem as suas características formais e arquitetônicas nos quatro cantos do planeta, independentemente do contexto. (AUGÉ, 2016).

¹⁰ Esta é uma das situações tipicamente *kafkianas*. A angústia dos ambientes de Kafka não reside no bloqueio das passagens, mas na promessa de saída, sempre postergada.

E não podemos ser inocentes. Há uma série de interesses envolvidos nessa desorientação espacial. Se não sabemos onde estamos, há quem queira saber. Se perdemos grande parte de nossa capacidade de localização, isso também se deve a uma série de estratégias deliberadas de “deslocalização” cujas consequências contribuirão para a atrofia de nossa capacidade de mapeamento. Basta pensarmos nos *shoppings centers* brasileiros. O *shopping* é a quintessência do hiperespaço jamesoniano acrescido de elementos de crueldade. No *shopping* (que os norte-americanos chamam de *mall*), tudo é feito para potencializar o consumo. O projeto de iluminação elimina consciência do dia e da noite – uma supressão do tempo (como nos cassinos); as escadas rolantes e elevadores são distribuídos propositalmente para a circulação infinita a fim de provocar a passagem do sujeito pelo maior número de lojas; há toda uma área de entretenimento e “praças de alimentação” para que o sujeito prescindia da cidade, entre toda uma série de sofisticadas técnicas de arquitetura. O *shopping* é um labirinto ardiloso, cheio de estratégias para que o próprio sujeito nem queira achar a saída.

Se na relação com o universo das instâncias que regulam nossa vida estabeleceu-se uma distância intransponível, no interior do hiperespaço pós-moderno dá-se uma espécie de abolição da distância, que apenas coloca o indivíduo “em contato com uma outra imagem de si mesmo” (AUGÉ, 1994, p. 73). É como se estivéssemos submersos num mundo sem a possibilidade de enxergá-lo com a distância crítica suficiente e, portanto, expostos a um imediatismo paralisante.

O filósofo francês Paul Virilio, que entende a problemática contemporânea pelo viés da velocidade¹¹, é bastante enfático ao apontar a gravidade de tal condição. Discordando frontalmente da noção de “fim da história”¹², proposta pelo cientista político norte-americano Francis Fukuyama, Virilio vaticina um “fim da geografia”, causado pela compressão temporal, ou “aceleração da realidade”:

A instantaneidade da ubiquidade resulta na atopia de uma interface única. Depois das distâncias de espaço e de tempo, a *distância-velocidade* abole a noção de dimensão física. A velocidade torna-se subitamente uma *grandeza primitiva* aquém de toda medida, tanto de tempo como de lugar. (VIRILIO, 1993, p. 13, destaques do autor).

¹¹ O autor chega a propor a “dromologia”, uma ciência própria para o estudo da velocidade. Ver VIRILIO, Paul. **Velocidade e política**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

¹² Publicado em 1992, o livro *O fim da história e o último homem* (uma expansão de uma artigo publicado em 1989) identificava no fim da batalha ideológica entre o leste e o oeste a vitória definitiva da democracia liberal sobre os demais sistemas político-econômicos.

Podemos então perceber que o ciberespaço e o hiperespaço, esses dois novos ambientes contemporâneos, comportam-se de maneiras distintas, mas complementares. Por analogia, também é possível compreendermos esses ambientes à luz da distinção conceitual proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari entre *espaço liso* e *espaço estriado*.

Uma aproximação geográfica poderia definir o ciberespaço como “espaço sem fronteiras, não cercado”, um lugar sem “perspectiva nem contorno” onde “qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro”. De ponto de vista do deslocamento, a navegação pela rede se daria através da “variação contínua de suas orientações, referências e junções” deixando pelo caminho apenas “traços’ que se apagam e se deslocam com o trajeto”. O ciberespaço, difícil de compreender visualmente, é espaço das “multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas”, onde tudo é trajeto, vetor, direção e nada é mensurável. Pois essas são justamente as definições *de espaço liso* colocadas por Deleuze e Guattari. A interpretação otimista dessas definições leva o sujeito incauto a enxergar na rede de computadores o espaço utópico da conexão entre os povos, um mundo “ao alcance dos dedos” onde todos falam a mesma língua. Mas os próprios autores, embora enxerguem no *espaço liso* justamente a possibilidade de transformação positiva da sociedade, tratam de advertir:

Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 228)

Portanto, é preciso ter cuidado. O *espaço liso*, apesar da vocação revolucionária, não garante a ocupação positiva do território, podendo ser *estriado* pelo Estado ou “traçado e ocupado por potências de *organização* diabólicas” (2012, p. 200), exatamente como nas novelas *cyberpunk*.

Por outro lado, o ambiente de sufocamento imersivo do hiperespaço jamesoniano sugere delimitações e repartições “segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados”. O Hotel Bonaventure, um shopping center, uma novela de Kafka, podem ser considerados espaços *estriados*, “por muros, cercados e caminhos entre os cercados”, onde os homens são distribuídos em espaços fechados, onde a percepção é feita de “medidas e propriedades”. Aqui é preciso “constância da orientação, invariância da distância por troca de referenciais de inércia”¹³.

¹³ DELEUZE; GUATTARI, 2012, *passim*.

Essas duas situações espaciais apontam para uma mesma conclusão preocupante. O deslocamento espacial do corpo não significa necessariamente acesso aos lugares distantes e diferentes, da mesma forma que o simples acesso a esses lugares não garante o deslocamento do sujeito. “Ubiquidade e imediaticidade são nada mais do que imobilismo”, diria Virilio (2012, p. 65). No ciberespaço o sujeito tem a ilusão de acesso a todos os lugares instantaneamente e simultaneamente, mas na realidade está imóvel diante do computador ou imerso na tela do *smartphone*, alheio ao mundo ao redor, No hiperespaço claustrofóbico, quanto mais esse mesmo sujeito se desloca em redundância espacial, mais roda em falso no mesmo lugar. Nos dois casos, um falso movimento.

Justa medida

O problema da distância crítica entre o homem e o objeto observado por ele vem sendo diagnosticado pelo menos desde os anos 30 do século XX, quando Walter Benjamin escreve o célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Segundo ele (1985, p. 167), com a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte proporcionada pela fotografia e pelo cinema, a obra passa de uma existência única para uma existência em série, colocando em xeque as noções de autenticidade e originalidade. Isso elimina o “aqui e agora” da obra de arte e encurta a distância entre o espectador e o objeto. Benjamin chama isso de “destruição da aura”, um fenômeno que, ao reduzir esse “valor de culto” do objeto artístico, direciona sua função para um sentido mais social. Essa popularização da arte, no entanto, traz perigos. O cinema, diz Benjamin, pode mobilizar as massas mas também, justamente por isso, pode abrir caminho para o fascismo, que soube utilizar com eficácia a reprodução técnica como propaganda¹⁴. Em suma, Benjamin enxerga com entusiasmo essa nova proximidade entre o observador e o objeto observado pelo seu potencial revolucionário, mas também percebe que, ao reduzir-se a distância conceitual, a distância crítica também é prejudicada. E crítica é, para Benjamin (1987, p. 54), justamente “uma questão de correto distanciamento”.

Distanciamento crítico e suas implicações políticas são também uma questão central no teatro de Bertolt Brecht. Através de diversos recursos cênicos o autor buscava sempre lembrar ao

¹⁴ O texto de Benjamin é contemporâneo dos filmes de propaganda nazista dirigidos por Leni Riefenstahl como *Triunfo da Vontade* (1934) e *Olympia* (1938), cujas inovações técnicas são inegáveis.

público que ele não estava diante de uma imitação da realidade, mas de uma obra teatral, de uma representação artificial da realidade. Música, humor, placas, comentários em cena, olhares direcionados à platéia ignorando a “quarta parede” impediam a identificação do público com os personagens e a contemplação passiva do espetáculo. Brecht chamava isso de *verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento), cujo resultado seria o “correto distanciamento” crítico. O chamado teatro épico de Brecht no fundo estava ligado a um projeto político socialista que tinha como objetivo dotar o homem de consciência de sua própria capacidade de transformação da sociedade.

Assim como Benjamin, é também através da observação dos avanços tecnológicos que Martin Heidegger, já em 1947, percebe a supressão relativa das distâncias. Para o filósofo alemão, o avião, o rádio, o cinema e, sobretudo, a televisão, relativizaram de maneira dramática as noções de perto e longe. O homem agora é capaz de colocar diante de si, a uma distância mínima, a totalidade das coisas. Heidegger (1994, p. 144) identifica o problema que os pensadores do pós-modernismo vão desenvolver décadas depois¹⁵: “o que acontece quando, suprimindo as grandes distâncias, tudo se torna igualmente próximo e igualmente longe? Em que consiste essa uniformidade em que nada está nem perto nem longe, como se não houvesse distância?”

O que se percebe é que, se a relação homem-espaço se manteve relativamente estável historicamente, agora a humanidade se vê diante de um problema que não existia. Essa espécie de falha em nossa percepção do entorno, que nos anos 1990 chega a ponto dramático, é, na verdade, o resultado de um processo que se inicia anteriormente, segundo os próprios pensadores do pós-modernismo:

Em sociedades mais antigas, e talvez até nos primeiros estágios do capitalismo de mercado, a experiência limitada e imediata dos indivíduos ainda é capaz de abranger e coincidir com a verdadeira forma social e econômica que regula essa experiência, no momento seguinte os dois níveis se afastam e começam a se constituir naquela oposição que a dialética clássica descreve como *Wesen e Erscheinung*, essência e aparência, estrutura e experiência do vivido. (JAMESON, 2000, p. 406).

De forma semelhante, mas com sua prosa bastante particular, Virilio aponta na mesma direção. Para ele, até o século XIX o espaço ainda era "semelhante a si próprio". Agora assistimos

¹⁵ Hal Foster (1993) enxerga três momentos nesse processo de supressão do distanciamento crítico causado pelo impacto da tecnologia ao longo do século XX: a era benjaminiana da reprodução mecânica dos anos 1930, a era da revolução cibernética dos anos 1960 (descrita por Guy Debord e Marshall McLuhan) e a era da tecnocultura dos anos 1990 (ilustrada justamente pelo *cyberpunk*).

com a fragmentação, a desintegração das dimensões e o indeterminismo quântico, às premissas de uma *fusão* em que o espaço-tempo relativista, o CONTINUUM de quatro dimensões, desaparece diante da emergência de um *espaço-velocidade* sem dimensão, a aparição de uma espécie de DISCONTINUUM em que a grandeza da velocidade surge como espaço primitivo, padrão de todo dimensionamento. (VIRILIO, 1993, p. 76, destaques do autor).

Ainda na mesma linha, para David Harvey, as revoluções, políticas, sociais e técnicas do século XIX, proporcionaram uma integração espacial da realidade europeia sem precedentes. O poder do dinheiro e o novo internacionalismo criaram uma situação onde “a certeza do espaço e do lugar absolutos foi substituída pelas inseguranças de um espaço relativo em mudança, em que os eventos de um lugar podiam ter efeitos imediatos e ramificadores sobre vários outros (2014, p. 238). Some-se a isso a evolução das velocidades de transporte e comunicação, temos o que Harvey chamou de “compressão do tempo-espaço”, ou seja, um encurtamento relativo das distâncias decorrente do aumento das velocidades de deslocamento e da informação. Nessa nova condição de “aldeia global”¹⁶, um evento acontecido num lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância desse lugar. Nesse contexto, a distância deixa de ser um dado físico, objetivo ou impessoal para ser um “produto social” cuja extensão varia dependendo da velocidade com a qual pode ser vencida¹⁷, do custo envolvido na produção dessa velocidade (BAUMAN, 1999, p. 19) e da classe social a que pertence o indivíduo¹⁸.

Segundo Harvey, essa revolução acontecida no século XIX teve um novo impulso no final do século XX. O geógrafo defende que, se o modernismo foi uma resposta à nova condição espacial surgida no século XIX, o pós-modernismo seria uma resposta à uma nova rodada da compressão do tempo-espaço decorrente da passagem do regime fordista de produção para um sistema de acumulação flexível, ocorrido a partir dos anos 1970. Nesse novo contexto geopolítico, os conflitos globais muitas vezes serão disputas por espaço, não mais como território físico a ser conquistado

¹⁶ Famoso termo cunhado nos anos 1960 pelo filósofo canadense Marshall McLuhan para referir-se aos efeitos da comunicação de massa sobre a sociedade contemporânea, antevendo a globalização generalizada dos anos 1990.

¹⁷ Ver PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 1999, p. 406.

¹⁸ “Para os habitantes do Primeiro Mundo — o mundo cada vez mais cosmopolita e extraterritorial dos homens de negócio globais, dos controladores globais da cultura e dos acadêmicos globais — as fronteiras dos Estados foram derrubadas, como o foram para as mercadorias, o capital e as finanças. Para os habitantes do Segundo Mundo, os muros constituídos pelos controles de imigração, as leis de residência, a política de “ruas limpas” e “tolerância zero” ficaram mais altos; os fossos que os separam dos locais de desejo e da sonhada redenção ficaram mais profundos”. Ver BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p.97.

por um exército, mas como arena de atuação do poder gerado pelo capital que muitas vezes vai se confundir com as redes virtuais:

O domínio das redes e espaços de mercado permanece sendo um alvo corporativo fundamental, e muitas batalhas amargas por uma parcela de mercado são lutadas com a precisão de uma campanha militar para ocupar território e espaço. A informação geográfica precisa (...) se torna uma mercadoria vital nessas batalhas. (HARVEY, 2014, p. 213).



Reuters. Trens de alta velocidade, Wuhan, China (2012).

Estamos, portanto, diante de um problema de ordem espacial. Se a indagação quintessencial da modernidade, resumida por Paul Gauguin, era “de onde viemos? o que somos? para onde vamos?”¹⁹, a pergunta existencial mais premente da pós-modernidade e, por extensão, do mundo contemporâneo, talvez seja “onde estamos?”. E, se nossa noção de espaço se expandiu e passou a abranger esses novos espaços de atuação humana, essa pergunta não se responde mais com nossas coordenadas geográficas sobre a superfície do planeta. De fato, vivemos uma contradição bastante

¹⁹ *De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?* é literalmente o título de uma enigmática tela de Gauguin pintada no Taiti em 1897, que pode ser interpretada como uma alegoria de um “paraíso perdido” existencial. O pintor considerava a tela como sua melhor obra e escreveu que pensava em cometer suicídio enquanto pintava.

espantosa em que o mundo nunca foi tão bem mapeado (penso nas plataformas digitais cartográficas como o *Google Maps*) ao mesmo tempo em que o homem vai perdendo cada vez mais sua capacidade de localização. Nossa situação espacial não é apenas um dado objetivo, mensurável, e vai nos exigir uma nova postura em relação ao mundo:

'Onde estamos?' significa duas coisas ao mesmo tempo: 'como podemos caracterizar a situação em que vivemos, pensamos e agimos hoje', mas também, da mesma forma: 'como a percepção dessa situação nos obriga a reconsiderar o enquadramento que usamos para 'ver' as coisas e mapear situações, para movermos dentro desta estrutura ou escapar dela?'; ou, em outras palavras, 'como nos obriga a mudar nossa própria maneira de determinar as coordenadas do 'aqui e agora'? (RANCIÈRE, 2009, p.115, trad. nossa).

Essa pergunta, diferentemente das outras grandes perguntas existenciais é a que sofreu maior abalo nas últimas décadas. Se antes tínhamos um problema de identidade, agora temos um problema de ordem espacial. Se antes o problema estava no *eu*, agora foi deslocado para o mundo²⁰. Michel Foucault é um dos pensadores que atestam essa primazia do espaço no mundo contemporâneo. Na famosa conferência *De outros espaços* (1967)²¹, refere-se claramente a essa mudança:

A nossa época talvez seja sobretudo a época do espaço. Nós estamos na época da simultaneidade, nós estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado-a-lado, do disperso. Acredito que estamos num momento no qual a nossa experiência do mundo se assemelha menos com uma longa via que se desenvolve através do tempo do que com uma rede que conecta os pontos e se intersecta em sua própria trama. (FOUCAULT, 1994, p. 752, trad. nossa).

Vivemos, portanto, num mundo muito mais regido pela sincronia do que pela diacronia. Jameson aponta que "nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais, são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como eram no período anterior do alto modernismo" (2000, p.43).

De fato, nos últimos anos houve uma mudança de rota nos estudos de humanidades, com uma ênfase maior no estudo do espaço, tornando-se agora uma categoria analítica tão importante

²⁰ O sociólogo jamaicano Stuart Hall (2006) aborda o tema da "morte do sujeito" na pós-modernidade. Para ele, o "indivíduo soberano", centrado e indivisível, nascido entre o Renascimento e o Iluminismo foi "descentrado" ao longo dos séculos XIX e XX, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas do sujeito pós-moderno. Hall identifica cinco "descentramentos" fundamentais: o marxismo, a descoberta do inconsciente por Freud, a linguística moderna de Saussure, o "poder disciplinar" descrito por Foucault e o feminismo.

²¹ Conferência pronunciada no Círculo de Estudos Arquitetônicos, em Túnis, no dia 14 de março de 1967. Foi publicada primeiramente na revista *Architecture, Mouvement, Continuité* n°5, em outubro de 1984.

quanto o tempo. Das distinções de Michel de Certeau acerca dos conceitos de *espaço* e *lugar* aos delírios enciclopédicos de Georges Perec; dos espaços lisos e estriados de Deleuze e Guattari ao *não-lugar* de Marc Augé, esse campo de interesse trará uma série de novidades para o universo da filosofia e das artes, ampliando seus escopos de atuação. Será preciso compreender o mundo

não mais como um percurso a refazer sem parar, não como uma corrida sem fim, um desafio a enfrentar sempre, não como o único pretexto de uma acumulação desesperada, nem como a ilusão de uma conquista, mas como redescoberta de um sentido, percepção de uma escrita terrestre, de uma *geografia* que nos esquecemos de que somos os autores. (PEREC, 2006, p. 156, trad. nossa).

É claro que as noções de espaço, tempo e mundo são bastante abstratas e sofrem transformações conforme a época, a cultura e o local. As definições de hoje podem não ter valor amanhã; as de ontem muitas vezes já não fazem sentido. Não obstante, à medida em que essas palavras aparecem com frequência nos pensamentos aqui mencionados, me parecem bastante oportunas e esclarecedoras as definições propostas pelo geógrafo Milton Santos (1997, p. 41), para quem o tempo é a “a sucessão dos eventos e sua trama”, o espaço é “o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos”, e o mundo é “a soma, que é também síntese, de eventos e lugares”.

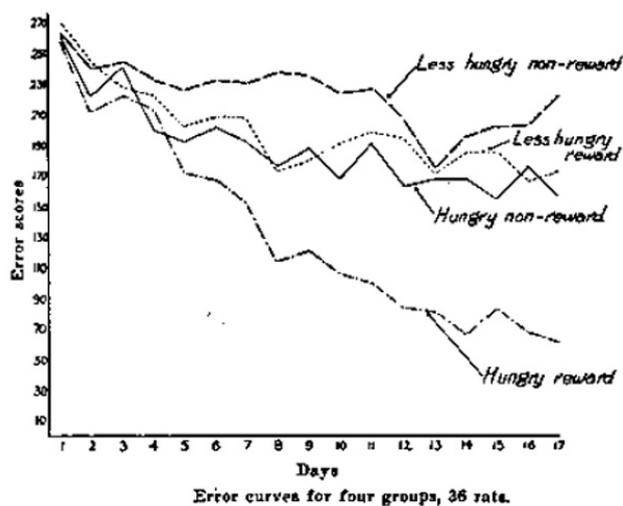
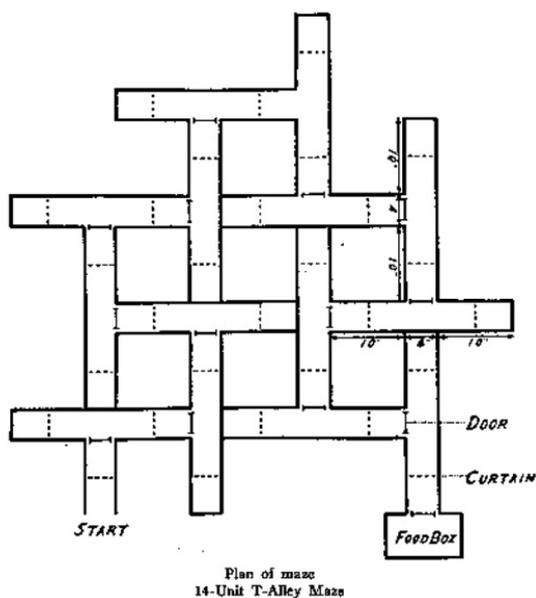


Tuca Vieira. *Tachelles*, Berlim (2015)

O rato no labirinto

Diagnosticado o problema da lacuna entre o homem e o espaço contemporâneo, um dos projetos mais ambiciosos da contemporaneidade seria o de recuperar a capacidade de situarmo-nos relacionalmente nesse espaço. Trata-se de uma capacidade que parece ter sido perdida em algum momento da história. É por isso que Marc Augé ao perceber que "o mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver" alerta simplesmente sobre a necessidade de "reaprender a pensar o espaço" (AUGÉ, 1994, p. 37).

Aqui chegamos a um ponto chave desse trabalho. Trata-se do conceito de "mapeamento cognitivo", conforme proposto por Fredric Jameson.



O labirinto de Tolman e o gráfico que mostra a curva de erros dos ratos.

O termo propriamente dito²² provém do universo da neurociência, e foi primeiramente usado pelo psicólogo Edward Tolman no estudo *Cognitive maps in rats and men*, publicado em 1948²³. O experimento envolvia o estudo do comportamento de ratos de laboratório em busca de alimento dentro de labirintos artificiais. Tolman percebeu que os animais cometiam cada vez menos erros quanto mais repetiam os caminhos e se familiarizavam com o labirinto. O experimento sugeria

²² Jameson utiliza pela primeira vez o termo no ensaio *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, publicado originalmente em 1984 na revista *New Left*. O ensaio foi posteriormente publicado como o primeiro capítulo do livro de mesmo nome, em 1991.

²³ Publicado revista *The Psychological Review*, 55(4), 1948, p. 189-208.

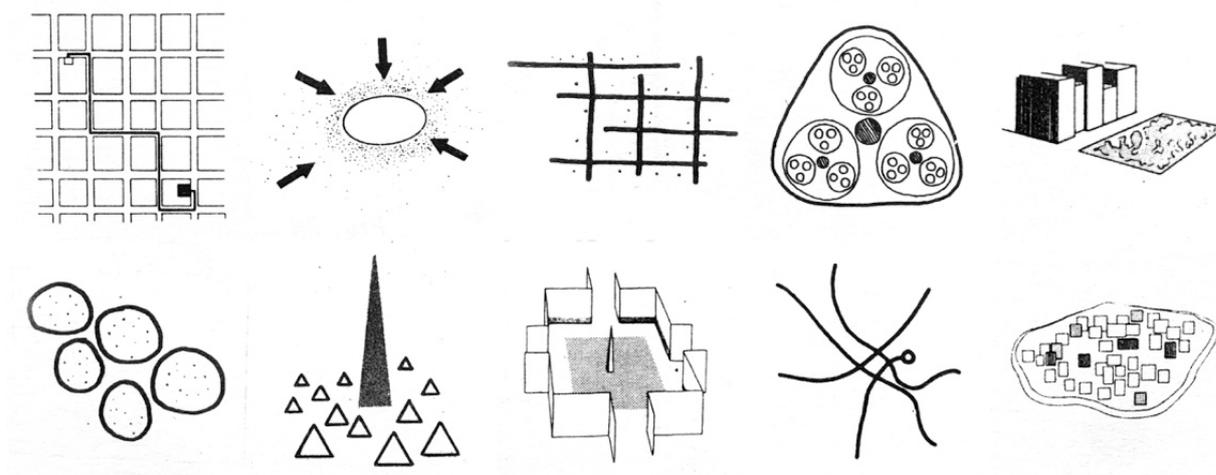
que os ratos eram capazes de "memorizar" o espaço, criando uma espécie de "mapa mental". Trata-se, portanto, de um processo de estruturar e armazenar informações espaciais (O'ROURKE, 2016), que os cientistas acreditam acontecer numa área do cérebro conhecida como hipocampo. Essa estrutura cerebral presente nos humanos e em outros mamíferos é considerada a maior responsável pela nossa capacidade de espacialização. Dessa forma, essa não seria uma capacidade exclusiva dos seres humanos. Para os animais, inclusive, o mapeamento cognitivo estaria diretamente ligado à própria sobrevivência, podendo ser questão de vida ou morte²⁴.

Na origem, esse tipo de mapeamento pode ser definido como "representações de indícios visuais, táteis, auditivos, que configuram o ambiente e permitem a localização do sujeito no espaço" (BASTOS, 2002). Para o filósofo brasileiro Nelson Brissac Peixoto (1996, p. 408), o mapeamento é um modo de percepção não-ocular que se configura através da fusão do real e do abstrato, sendo "a primeira imagem de uma paisagem que não pode ser apreendida diretamente pelo olho".

Jameson desenvolve o conceito identificando a convergência de duas fontes aparentemente distintas, sendo uma prática e outra teórica: os estudos de campo do urbanista Kevin Lynch, por um lado, e o conceito de ideologia conforme proposto por Louis Althusser, por outro.

A pesquisa que Lynch realizou nos anos 50 resultou num livro clássico dos estudos urbanos: *A imagem da cidade* (1960). Partindo de pesquisas de campo em três cidades norte-americanas (Boston, Jersey City e Los Angeles), o autor estabeleceu critérios de qualidade urbana com base na "legibilidade" e na "imaginabilidade" da cidade, ou seja, na capacidade de a cidade criar uma imagem mental de seus espaços que pudesse ser retida com vigor na memória de seus habitantes. Para ele, uma cidade "legível" é aquela que gera uma estrutura de símbolos urbanos reconhecíveis, facilmente identificáveis e passíveis de agrupamento. Quanto mais "legível" for essa cidade, mais conforto, segurança e prazer ela oferece, intensificando a profundidade e a intensidade da experiência urbana de seus habitantes. A novidade do livro era sua concepção de cidade eminentemente fenomenológica, com base na percepção individual e subjetiva dos cidadãos, diferentemente dos estudos da época, que percebiam a cidade sobretudo pelo prisma de sua configuração geométrica.

²⁴ Mais recentemente o termo tem sido evitado por alguns cientistas no que diz respeito à capacidade animal de leitura do espaço. Embora os animais tenham sem dúvida um sistema de navegação que os orienta, para esses cientistas esse sistema não configura exatamente um mapeamento (BENNET, 1996).



Kevin Lynch. Ilustrações do livro *A imagem da cidade*.

Além de demonstrar a importância da imagem subjetiva da cidade para o planejamento urbano, Lynch sugere que a legibilidade é também um instrumento de ação sobre o ambiente:

No desenvolvimento da imagem, a educação visual será tão importante como o modelar do que é visto. De fato, estes dois aspectos formam um processo circular em espiral: educação visual levando o cidadão a atuar sobre o seu mundo visual e esta ação causando nele a capacidade de ver de modo mais nítido (1980, p. 132).

Localização, posicionamento, individuação, identificação e delimitação são operações que tem um papel chave na formação das subjetividades pessoais e políticas. Aquilo que somos é determinado em larga medida por nossa localização na sociedade e no mundo (HARVEY, 2001). Portanto, uma percepção adequada de nosso entorno e de nosso posicionamento relativo na cidade e no mundo é fundamental tanto para a identidade individual quanto para a noção de coletividade. Fundamentalmente, se não somos capazes de “ler” ou mapear mentalmente a cidade, não podemos agir sobre ela; se não podemos agir sobre ela, estamos construindo uma experiência alienada e alienante, contrária a qualquer noção responsável de cidadania. Segundo Jameson,

a desalienação na cidade tradicional envolve, então, a reconquista prática de um sentido de localização e de reconstrução de um conjunto articulado que pode ser retido na memória e que o sujeito individual pode mapear e remapear, a cada momento das trajetórias variáveis e opcionais. (2000, p. 77).

A um pensador marxista como Jameson interessa muitíssimo o aspecto político da proposta de Lynch, pois enxerga nela um potencial de extrapolação da análise espacial para o domínio da estrutura social. Jameson (1988a,) parte do pressuposto de que a impossibilidade de mapear espacialmente é tão debilitadora para a experiência urbana quanto a incapacidade análoga de mapeamento social para a experiência política. Se, na conhecida definição de Althusser (1970, p. 77), a ideologia “representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência”, então a proposta de legibilidade do meio urbano que Lynch desenvolveu para a cidade poderia (e deveria) ser expandida e aplicada em relação ao mundo como um todo. A dialética entre o “aqui e agora” da percepção imediata da experiência urbana e o sentido imaginário e imaginativo da cidade proposta por Lynch seria uma espécie de “análogo espacial” da definição de Althusser. O objetivo comum seria preencher “a lacuna que separa o posicionamento local do sujeito individual e a totalidade das estruturas de classe nas quais ele está situado” (JAMESON, 2000, p. 411).

Este é o cerne da proposta de mapeamento cognitivo, cuja função seria “permitir a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo” (2000, p. 77). O problema, afirma Jameson (2000, p. 79), não é tanto a *incognoscibilidade* do novo sistema mundial global, mas sua *irrepresentabilidade* – daí o mérito do *cyberpunk* que, embora deficiente, é um tentativa legítima de representar as novas relações de poder.

Antes de podermos agir, devemos criar uma imagem mental dessa totalidade global ou social que todos temos na cabeça de forma truncada (2000, p. 410), um exercício que guarda relação com aquele exigido do rato em busca do alimento no labirinto de Tolman. Imagem mental é a própria definição simplificada de mapeamento cognitivo, cuja função última seria criar uma representação do mundo que pudesse nos orientar, não exatamente com um mapa gráfico limitado às suas duas dimensões, mas de uma forma ainda não sabida, muito mais complexa, para a qual talvez ainda não tenhamos (ou já tenhamos perdido) o “equipamento perceptivo” necessário.

O primeiro passo seria, justamente, descartar a própria ideia de “algo tão simples como um mapa” (2001, p. 405):

O mapeamento cognitivo que deveria ter um valor de oxímoro e transcender de vez os limites do mapeamento, é, como conceito, atraído pela força de gravidade do buraco negro do próprio mapa (um dos mais poderosos de todos os instrumentos conceituais humanos) cancelando assim sua originalidade impossível. (2001, p. 411).

Na mesma linha de raciocínio, para o geógrafo David Harvey (2001, p. 221), “há mapas mentais ou cognitivos (talvez sistemas cartográficos inteiros) embutidos em nossa consciência que desafiam representações simplistas num ‘grid’ cartesiano”. Portanto, a estética do mapeamento cognitivo vai exigir um enorme poder de abstração, uma maneira estratégica de estranhamento e distanciamento dos fenômenos:

Uma estética do mapeamento cognitivo – uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global – terá, necessariamente, que levar em conta essa dialética representacional extremamente complexa e inventar formas radicalmente novas para lhe fazer justiça. Esta não é, então, uma convocação para a volta a um tipo mais antigo de aparelhagem, a um espaço nacional mais antigo e transparente, ou a qualquer enclave de uma perspectiva mimética mais tradicional e tranquilizadora: a nova arte política (se ela for de fato possível) terá que se ater à verdade do pós-modernismo, isto é, a seu objeto fundamental – o espaço mundial do capital multinacional – , ao mesmo tempo que terá que realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade, que ainda não somos capazes de imaginar, de representá-lo, de tal modo que nós possamos começar novamente a entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social. A forma política do pós-modernismo, se houver uma, terá como vocação a invenção e a projeção do mapeamento cognitivo global, em uma escala social e espacial. (JAMESON, 2000, p. 79).

Essa revalorização da experiência não é um chamado regressivo a antigas formas de reconhecimento do território numa chave nostálgica, querendo recuperar uma época em que a escala do mundo e a escala humana ainda se relacionavam de forma harmoniosa. Quanto a isso, não há volta. É, ao contrário, uma proposta crítica e de resistência, um gesto político que não aceita passivamente a condição alienante da cidade e do mundo como ela se apresenta.

Para Jameson, ainda mais do que um projeto político, o mapeamento cognitivo é “parte integral de qualquer projeto político socialista”, uma vez que incrementaria nossa “consciência geopolítica” e nos forneceria elementos para atuarmos no ambiente como forma de defendermos das estruturas de poder. No centro de sua preocupação está a desalienação do indivíduo diante das estruturas opressivas, ilegíveis e irrepresentáveis do mundo contemporâneo, associadas ao capita-

lismo. Mapeamento cognitivo seria, nessa perspectiva, uma espécie de código para uma nova “consciência de classe” (2000, p. 413), um projeto emancipatório diante das injustiças do mundo capitalista, e um modo de superá-lo.

Os teóricos em geral são bastante argutos ao apontar os problemas do mundo contemporâneo, mas poucos deles são capazes de indicar uma saída para as mesmas situações que descrevem. Se o diagnóstico dos males do mundo contemporâneo vem sendo feito com eficiência há algum tempo, falta-lhe a prescrição para o tratamento. O projeto de mapeamento cognitivo pode ser extremamente ambicioso, teórico, e utópico, mas tem o mérito inegável de buscar uma solução onde tudo parece esgotado – uma situação que Zygmunt Bauman chamou de “fim do futuro”:

Vivemos o fim do futuro. Durante toda a era moderna, nossos ancestrais agiram e viveram voltados para a direção do futuro. Eles avaliaram a virtude de suas realizações pela crescente (genuína ou suposta) proximidade de uma linha final, o modelo da sociedade que queriam estabelecer. A visão do futuro guiava o presente. Nossos contemporâneos vivem sem esse futuro (BAUMAN, 2014).

Talvez o primeiro passo seja aceitar o “fracasso representacional” inerente ao mapeamento cognitivo. Essa resignação teria ao menos a virtude de evidenciar a insuficiência da cartografia e dos dispositivos tradicionais de localização (PEIXOTO, 1999), além de expor e delimitar o campo do problema através de seus próprios limites formais e conceituais.

Por outro lado, talvez seja melhor aceitá-lo como uma utopia cuja força vibrante reside – como em toda utopia –, justamente em sua impossibilidade. A utopia tem como função virtuosa manter o futuro vivo, aberto às transformações da história. Projetos utópicos como o mapeamento cognitivo são, em última análise, um gesto de resistência diante do perigo do “fim do futuro”, de que fala Bauman. Esses projetos devem ser perseguidos, mesmo sob o risco do fracasso total, mesmo que no final desapareçam – tal como nas palavras finais do replicante Roy em *Blade Runner* – como “lágrimas na chuva”.

MAPAS, TERRITÓRIOS

It is not down in any map; true places never are

Herman Melville, *Moby Dick* (1851)

Você está aqui

O mapa é um dos mais revolucionários e fascinantes instrumentos científicos já inventados pelo homem. Desde as primeiras representações do território inscritas na pedra até as plataformas digitais como o *Google Earth*, o mapa tem mudado e condicionado nossa compreensão do mundo. O mapa pode nortear um viajante ou ser objeto de intensa disputa política; pode orientar um motorista de uma grande cidade ou servir de inspiração para os artistas.

Além disso, o mapa possui uma beleza própria, sendo um objeto gráfico que estimula a criatividade de quem o produz ao permitir o uso incrivelmente diverso de desenhos, cores, nomes e símbolos. Ao confeccionarmos um mapa, atribuímos valores simbólicos e estéticos ao território, num convite à criatividade e à imaginação, que pode tomar várias formas.

Por outro lado, o mapa pode ser uma representação gráfica bastante autoritária. Propõe um ponto de vista elevado, onisciente e “divino”, mas está sujeito às demandas e às subjetividades de quem o produz. Assim, o mapa, ao tentar reproduzir o mundo, também o constrói conforme os mais diversos interesses.

Além de limitado por sua própria natureza, o mapa é também *autoral*. Por mais que pareça um objeto dotado de rigorosa objetividade, todo mapa foi feito por alguém, a mando de alguém, e o resultado vai refletir tanto as motivações e habilidades desse autor²⁵ quanto as necessidades de quem o financiou. Nesse sentido, ao desenhar o mapa, o autor, de certa forma, desenha a si mesmo

²⁵ Diferentemente de hoje, muitos mapas antigos eram assinados. Martin Waldseemüller, Diogo Ribeiro, Gerard Mercator, Joan Blaeu e família Cassini estão entre os grandes cartógrafos da história. Ver Brotton, Jerry. **Uma história do mundo em doze mapas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

e a sua época. Basta percebermos que dois mapas do mesmo lugar, desenhados na mesma época, mas por autores diferentes, serão bem diferentes um do outro. Mapas muitas vezes têm menos a ver com a representação de uma localidade do que com o significado de uma experiência espaço-temporal (COTÉ; BORDELEAU-PAYER 2014, p. 135).



Abrahan Ortelius. *Mapa da Islândia* (séc. XVI).

Mas, ao mesmo tempo em que são autorais, sua existência só é possível graças ao uso de um código – ou códigos – comum, do contrário não seria possível usá-lo como instrumento de comunicação. Informações diferentes, procedentes de instrumentos separados, podem unificar-se em uma só visão, porque suas inscrições possuem todas a mesma “coerência ótica” (LATOUR, 2004, p. 49). O mapa é uma linguagem e, para ser compreendido, precisa fazer uso de um mesmo “idioma visual” entendido pelo autor e pelo receptor. Uma vez que é produzido por alguém distante e dirigido àqueles que não conhecem o território representado, mas têm que acreditar nele, o mapa precisa fazer uso de um grande poder de persuasão – e persuasão é uma propriedade da linguagem.

Se por muitos séculos aceitamos o mapa como simples redução gráfica do mundo, hoje sabemos que sua confecção foi determinada por sistemas dominantes de poder. Longe de ser um simples espelho da natureza, mapas “redescrevem” o mundo – como qualquer documento – em termos de relações de poder e de práticas culturais, preferências e prioridades (HARLEY, 2002, p. 13). O autor escolhe o que vai incluir e o que vai omitir e, nesse processo de decisão, está situado um

complexo jogo de interesses. Dessa forma, não podemos aceitar os mapas pelo seu valor de face e deveríamos considerá-los não apenas como representações do espaço, mas também como espaços de representação (o geógrafo David Harvey alerta para a necessidade de uma “nova consciência cartográfica”). Devemos lembrar que o processo de confecção dos mapas, desde sempre, nunca foi barato, dependendo de instrumentos, pesquisas e deslocamentos dispendiosos. Assim, apenas o Estado ou as grandes empresas puderam e podem criar mapas sofisticados. Nesse sentido, o problema do mapa não é exatamente como ele é feito, mas como é entendido e utilizado. Os mapas não são inocentes.

Os mapas sempre estiveram ligados às disputas pela terra. A cartografia lançou as bases legais para a própria noção de propriedade privada baseada em privilégios de classe (HARVEY, 2001, p. 22). Aquele que desenha o mapa do terreno também desenha as fronteiras, as linhas imaginárias e insere nomes sobre a superfície terrestre que determinam a divisão de posse e os aspectos simbólicos do território – uma questão presente na disputa urbana, em pequena escala, e nas disputas territoriais entre países. Onde traçar a linha do Tratado de Tordesilhas? Como separar a Índia do Paquistão? A quem pertencem as Ilhas Malvinas? (ou seria melhor dizer Falklands?) Como desenhar Israel e a Palestina? Segundo o geógrafo J. B. Harley (1989, p. 13, trad. nossa), uma autoridade no assunto,

Os cartógrafos fabricam poder. Eles criam um panóptico espacial. É um poder incorporado no texto do mapa. Podemos falar do poder do mapa, assim como falamos sobre o poder da palavra ou do livro como força de transformação. Nesse sentido, os mapas são políticos.

É por isso que a disputa pelo controle dos mapas muitas vezes se equivale às disputas pelos territórios e pelo poder. Bruno Latour amplia o entendimento dessa questão. Para ele o mapa é um tipo de “inscrição”²⁶:

O controle intelectual, o domínio erudito, não se exerce diretamente entre os fenômenos – galáxias, vírus, economia, paisagens – mais sim sobre as inscrições que lhe servem de veículo, sob a condição de circular continuamente, e nos dois sentidos, através de redes de transformações – laboratórios, instrumentos, expedições, coleções (LATOURE, 2004, p. 51).

²⁶ Latour (2004, p. 40) resume assim sua nomenclatura: “a informação não é um signo, e sim uma *relação* estabelecida entre dois lugares, o primeiro, que se torna uma periferia, e o segundo, que se torna um *centro*, sob a condição de que entre os dois circule um *veículo* que dominamos muitas vezes forma, mas que, para insistir em seu aspecto material, eu chamo de *inscrição*”.

Podemos dizer, portanto, que o conhecimento que o mapa carrega é determinado por três instâncias: o cartógrafo, detentor do conhecimento científico; a entidade (o Estado ou a empresa), detentora do poder econômico e nós, que recebemos o mapa sem poder questioná-lo.

Num artigo de 1996, o professor irlandês J. H. Andrews (1996) chegou a compilar 321 definições de mapa, sobretudo em língua inglesa. Entre tantas palavras, três se destacam e aparecem com mais frequência: “superfície”, “Terra” e “representação”. Assim, se quisermos arriscar uma definição bastante segura, podemos dizer que mapa é simplesmente a “representação da superfície da Terra”. Mas na prática, há duas definições importantes aceitas pelos estudiosos: para a *International Cartographic Association Mapping* mapa é a “representação gráfica do espaço”; na obra *History of Cartography*, que vem sendo publicada desde 1987, sob a direção de J. B. Harley e David Woodward (1987, p. xvi), “mapas são representações gráficas que facilitam a compreensão espacial de coisas, conceitos, condições, processos ou eventos no mundo humano”. Num sentido ainda mais amplo, podemos recorrer à definição de cartografia proposta por David Harvey (2001, p. 220, trad. nossa), segundo o qual “a cartografia trata de localizar, identificar e delimitar fenômenos e, assim, situar eventos, processos e coisas numa moldura espacial coerente. Ela impõe ordem espacial aos fenômenos”.

Se por um lado essas seriam as definições técnicas do objeto, o significado do mapa e a atração que exerce podem ser melhor compreendidos quando analisamos alguns mapas que tensionam os próprios elementos que o definem. Há dois mapas inverossímeis e “inúteis” propostos por Lewis Carroll que levam ao limite o potencial poético e a limitação formal dos mapas. Um deles é o mapa descrito neste trecho do romance *Silvia e Bruno* (1889):

- Finalmente, tivemos a nossa grande ideia! Construimos o mapa do país na escala de uma milha para uma milha!
- E vocês o utilizaram muito? – eu perguntei.
- Ele nunca foi aberto, até hoje – disse Mein Herr. – Os fazendeiros se opuseram, dizendo que o mapa cobriria todo o nosso território e impediria a recepção da luz do sol! Por isso, atualmente, usamos o nosso próprio território como mapa do país, e eu lhe asseguro que ele funciona muito bem (1997, p. 213).

Ser pequeno e maleável para atingir objetivos práticos de orientação é da própria natureza do mapa e requisito para sua existência. A ideia de um mapa em escala 1:1 (também presente na

célebre parábola *Del rigor en la ciencia* [1946], de Jorge Luis Borges²⁷), que pudesse substituir o próprio território, coloca em crise a relação entre objeto e sua representação provocando uma espécie de colapso do signo linguístico, onde significante e significado se anulam mutuamente²⁸. Se o mapa coincide com o território, vai demandar a existência de um mapa para representá-lo; se esse mapa do mapa for também perfeito e coincidir com ele, cria-se um jogo de espelhos onde as imagens multiplicam-se infinitamente – uma metáfora da loucura.

O trecho alerta, ironicamente, para um perigo muito grande, com o qual temos que conviver no mundo contemporâneo. Os personagens de Carroll substituíram o mapa pelo próprio território e estão satisfeitos com isso, mas o que acontece se substituirmos o território pelo mapa? Com a perplexidade causada diante de um mapa de tal escala, Carroll ilustra com perfeição o importante dilema filosófico condensado na conhecida advertência do cientista e filósofo polonês Alfred Korzybski “o mapa não é o território”. Embora seja claro que não se deva confundir uma coisa com a outra, isso sempre aconteceu e, segundo pensadores contemporâneos, acontece cada vez mais.

No mundo dominado pela tecnologia e pela onipresença das imagens, essa questão se torna cada vez mais relevante. Um exemplo é visto nas salas dos grandes museus espalhados pelo mundo. Muitas vezes o visitante, ao perceber a presença de uma pintura conhecida, empunha a câmera fotográfica e, num ato contínuo, fotografa a obra (muitas vezes com o cuidado de enquadrar perfeitamente) e deixa a sala do museu sem realmente *ver* a obra com os próprios olhos. Ou seja, ele utiliza o único momento que teve para olhar o quadro, com suas cores originais e texturas (a oportunidade para desfrutar de sua “aura” como diria Walter Benjamin), para substituir essa experiência única pelo ato fotográfico. O resultado será uma representação pobre e defeituosa do quadro cuja função seria, ironicamente, provar que o visitante conheceu a obra. Tanto no caso dos ícones religiosos²⁹ quanto aqui, a representação substitui a coisa (ou a experiência) que deveria apenas representar. No limite, não precisaremos mais da coisa.

O sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard enxergou nessa situação uma característica importante da pós-modernidade. Em *Simulacros e simulações* (1981), defende que chegamos a um

²⁷ A parábola de Borges fala de um império onde a arte da cartografia chegou a tal perfeição que “los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él”. Um mapa inútil que as gerações seguintes entregaram às “Inclencias del Sol y los Inviernos” (2007, v. II, p. 265).

²⁸ Refiro-me ao signo bipartido entre significante (a face visível, sensível, sonora – o mapa) e significado (a coisa em si – o território), conforme proposto por Ferdinand de Saussure (1975).

²⁹ Na religião muitas vezes a própria imagem é objeto de veneração, como no caso dos ícones da igreja bizantina. Daí o movimento iconoclasta dos séculos VIII e IX, que tentou proibir o culto desses objetos, acusando seus adoradores de “idolatria”.

ponto onde já é possível substituir a realidade por sua representação. Segundo ele a diferença do mapa para o território desapareceu e com isso o próprio encanto da abstração:

Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território (BAUDRILLARD, 1981, p. 8).

Os recentes avanços da cartografia por satélite e veículos não tripulados, cujas imagens alimentam as plataformas digitais como o *Google Earth* e *Google Street View*, lançaram um novo paradigma para a relação mapa-território. A capacidade de aproximação e imersão nos mapas e a modelagem 3-D dos edifícios, aproximam “de maneira inédita na história humana, os lugares reais e suas representações gráficas”, num contexto onde “as noções de original, referente, fonte primária ou legitimidade já desapareceram há tempos”, como alerta o crítico Guilherme Wisnik (2011, p. 3).

Essa uma situação foi ironicamente ilustrada pelo artista alemão Aram Bartholl na série *Map* (2006-2012), em que instala “pins” gigantes em lugares públicos, como se fincasse um alfinete colorido diretamente na superfície da Terra. Com esse gesto simples, utilizando-se da simbologia própria das plataformas digitais, eleva o marcador virtual de local à categoria de monumento ao mesmo tempo em que transforma o mundo num grande mapa à maneira de Carroll e Borges. O antigo dilema mapa/território pode ser atualizado e entendido agora na chave real/virtual.



Aram Bartholl. *Map*. Arles (2011).

No premiado romance *O mapa e o território* (2010), o escritor francês Michel Houellebecq tensiona ainda mais (com ironia) esse dilema. O personagem principal do livro é um artista contemporâneo que alcança o sucesso com um trabalho onde fotografa e amplia as páginas dos mapas rodoviários Michelin. O título da exposição de suas fotografias é “O mapa é mais interessante que o território” (2012, p. 73).

O outro mapa absurdo de Carroll é o famoso “mapa de Bellman” (fig. XXX), do poema *nonsense A caçada do Snark* (1876) (trad. nossa):

Ele nos trouxe um grande mapa representando o mar,
Sem o menor vestígio de terra:
E a tripulação ficou muito contente quando perceberam
Que era um mapa que todos entendiam.

“De que servem os Pólos e Equadores de Mercator,
Trópicos, Zonas e Meridianos?”
Assim gritava o capitão Bellman: e a tripulação respondia,
“São apenas signos convencionais!”

“Outros mapas têm formas, com suas ilhas e cabos!
Mas gostaríamos de agradecer nosso bravo capitão”
(Gritava a tripulação) “pois ele nos trouxe o melhor –
Uma perfeita e absoluta folha em branco!”³⁰

Aqui estamos diante de outro tipo de inutilidade, igualmente intrigante. O mapa de Bellman nos lembra com extrema simplicidade que todo mapa é um fragmento autoritário da superfície da Terra, um recorte. Em geral são quadrados ou retangulares, formatos que em nada se assemelham às irregularidades dos oceanos, países e continentes. Além disso, há o clássico problema cartográfico da *projeção*, ou seja, da representação do globo terrestre numa superfície plana – o planisfério –, que invariavelmente distorce a superfície da Terra.

Mas a vocação fragmentada do mapa permite que ele possa ser entendido como uma peça de um quebra-cabeça gigantesco, aumentando ainda mais seu poder especulativo: onde começa?

³⁰ “He had brought a large map representing the sea, / Without the least vestige of land: / And the crew were much pleased when they found it to be / A map they could all understand. // ‘What’s the good of Mercator’s North Poles and Equators, / Tropics, Zones, and Meridian Lines?’ / So the Bellman would cry: and the crew would reply, / ‘They are merely conventional signs!’ // ‘Other maps are such shapes, with their islands and capes! / But we’ve got our brave Captain to thank’ / (So the crew would protest) ‘hat he’s bought us the best – / A perfect and absolute blank!’” (CARROLL, 1962).

onde termina? o que há ao lado? Esse aspecto fragmentado mas, por isso mesmo, suscetível à montagem infinita foi celebrado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011, p. 30), que enxergaram no mapa uma estrutura *rizomática*, voltada para a experimentação:

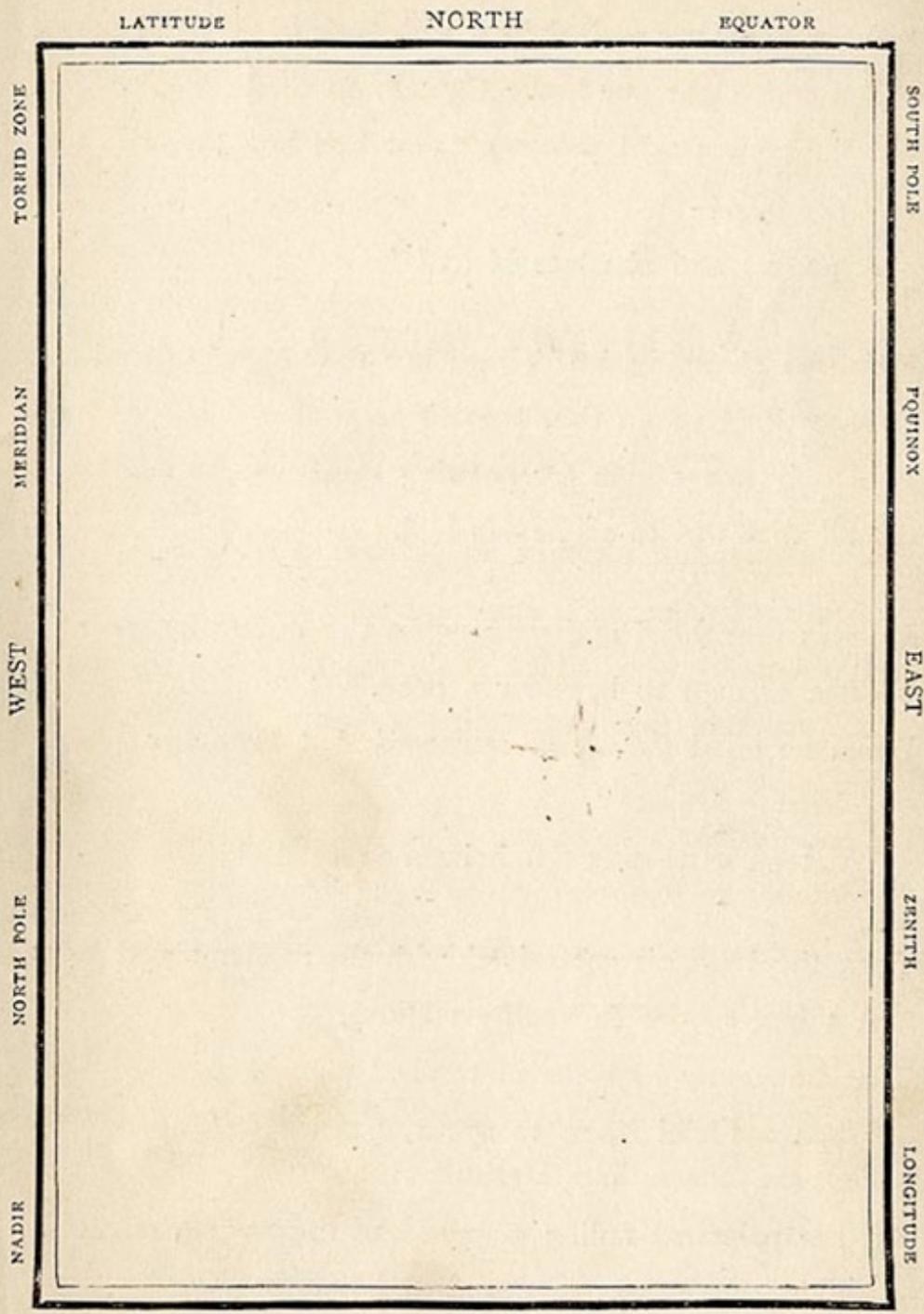
O mapa é aberto, e conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação.

O mapa de Bellman representa o *meio* do oceano e, para compreendê-lo, podemos fazer uso do conceito de *rizoma* proposto por Deleuze e Guattari. O rizoma é uma estrutura sem começo nem fim cujo acesso se dá justamente pelo *meio*; ele se encontra “entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*”. Uma estrutura rizomática tem “múltiplas entradas”, permite que se entre ou saia dela pelo meio pois, na verdade, tudo é *meio*. Nesse sentido, o meio não é o espaço entre um ponto e outro, ele é um espaço entre dois outros *meios*:

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49).

O mapa vazio de Belmann, um mapa sem *autor*, é o espaço das possibilidades infinitas e libertário em sua essência e, por isso mesmo, possui um potencial subversivo. O oceano de Belmann é como um *terrain vague* (para usar a expressão cunhada por Solà-Morales), sendo que “vago” significa também livre, disponível e desimpedido, onde ausência significa também promessa, possibilidade de encontro; um espaço do possível e da expectativa (SOLÀ-MORALES, 2002, p. 126, trad. nossa)³¹. Segundo Deleuze e Guattari, o oceano (assim como deserto e a estepe) é o espaço *liso* por excelência (ao contrário da cidade, que é o espaço *estriado* por excelência), espaço do *nômade*, esse sujeito incontrolável e imprevisível que, justamente por isso, desafia o poder do Estado.

³¹ Por causa do muro que dividia a cidade ao meio, a cidade de Berlim era caracterizada pela presença de muitos espaços vazios e “terras-de-ninguém” (alguns ainda existem, sobretudo por causa dos espaços deixados pela queda do muro). O cineasta alemão Wim Wenders enxergava nesses espaços, além do potencial criativo, um lugar para a reflexão – um ponto de vista para se compreender melhor a cidade. Segundo ele (2005, p. 125, trad. nossa), “um pedaço de terra-de-ninguém na cidade oferece uma perspectiva de toda a pleitora urbana que te rodeia, permite ver a cidade com outra luz, enquanto que a aparição repentina de restos de civilização no deserto faz com que este se pareça ainda mais vazio” O filme *Asas do Desejo* (1987) explora esse potencial criativo dos espaços vazios de Berlim. Ver Wenders, Wim. **El acto de ver**: textos y conversaciones. Barcelona: Paidós, 2005.



Scale of Miles.

OCEAN-CHART.

Henry Holiday, *Ocean-Chart* (1876).

Ilustração para a primeira edição de *A caçada do Snark*, de Lewis Carroll

O vazio do oceano coloca em xeque uma das funções mais importantes dos mapas: ordenar o território. Ao impor ordem ao território, o mapa também busca impor controle e vigilância – daí também a importância dos mapas nas guerras e nas estratégias militares. Nesse sentido, o próprio ato de desenhar um mapa implica numa atitude potencialmente repressora. Deleuze e Guattari chamariam essa ordenação do território de *estriamento* do espaço liso, que pode a qualquer momento ser “traçado e ocupado por potências de *organização* diabólicas” (2012, p. 200). Assim, apesar de celebrado por sua estrutura rizomática no que diz respeito à sua forma física desmontável, o traçado do mapa esconde uma face politicamente autoritária.

Por outro lado, podemos pensar que o mapa de Bellman talvez seja o mais preciso dos mapas na medida em que representa com exatidão a superfície a que se propõe representar, sem acrescentar nem omitir nada. Se, por um lado ele aparenta uma inutilidade total, por outro é um mapa versátil, que pode ser usado para representar qualquer oceano ou deserto – e mesmo o espaço sideral –, em várias escalas. Ele cumpre com rigor tudo o que o mapa deve ser ao representar com clareza uma parte da superfície terrestre, ao ordenar o mundo e aguçar nossa imaginação ao mesmo tempo, além de provocar uma reflexão sobre a própria natureza cultural dos mapas.

Estamos, portanto, diante de quatro proposições: “o mapa não é o território” (Korzybski), “o mapa é igual ao território” (Carroll e Borges), “o mapa precede o território” (Baudrillard) e “o mapa é mais interessante que o território” (Houellebecq) – todas elas ao mesmo tempo verdadeiras e inconclusivas. Nesse sentido, a “folha em branco” de Carroll pode ser usada para exemplificar qualquer uma dessas proposições acima; e ainda podemos acrescentar mais uma. O mapa de Bellman, com sua ironia e inquietante simplicidade, nos faz lembrar da fundamental e definidora proposição acerca desse fascinante objeto: “o mapa representa o território”.

Atlante (1973), de Luigi Ghirri

A obra de Jed Martin, personagem principal do romance de Michel Houellebecq, parece ter sido realizada pelo fotógrafo italiano Luigi Ghirri. Na série *Atlante* (1973), ele se limita a fotografar as próprias páginas de seu atlas, mostrando detalhes e fragmentos dos mapas ali impressos. As fotografias isolam partes dos mapas e dirigem nossa atenção aos diversos nomes, símbolos, linhas e desenhos, entre tantas outras imagens enigmáticas, muitas vezes sem permitir que identifiquemos os verdadeiros lugares. Ora vemos uma estrada desértica em cujo centro se situa “Atomic City”, ora

trata-se de uma imagem totalmente azul apenas atravessada pela linha de um meridiano e onde se lê a palavra “oceano”. A série ainda mostra cursos d’água, fronteiras, curvas de nível, marcações de latitude e longitude, topônimos estranhos, coqueiros, ilhas e toda sorte de sinais gráficos que se utilizam para compor os mapas.



Luigi Ghirri, *Série Atlante* (1973).

Esses símbolos e lugares desconhecidos provocam de maneira lúdica e poderosa a mais criativa das capacidades humanas: a imaginação. Quem já não se debruçou sobre um mapa a imaginar como seriam os lugares ali representados através desses símbolos? O que há em Arkhangelsk, Murmansk, Cluj e Qaqortoq? Assim, o trabalho pode ser entendido como um projeto de viagem imaginária, conceitual e poética através da descrição abstrata do mundo gerada pela cartografia. Através das fotos de Ghirri, é possível vislumbrar os lugares visitados por Ulisses, Robinson Crusóe, Phileas Fogg, e tantos personagens que ativaram nossa imaginação desde criança e cujas aventuras se confundem com o próprio traçado de suas rotas sobre um mapa. A série de Ghirri nos leva para uma verdadeira odisséia onde cada fotografia é uma ilha, uma aventura possível, como no texto de Homero. Para a escritora e crítica de arte Lucy Lippard, o mapa é

simultaneamente um lugar, uma viagem e um conceito; abstrato e figurativo; remoto e íntimo. Os mapas são como "fotogramas" das viagens, um congelamento das imagens que passam. Nosso atual fascínio com eles deve ter algo a ver com a nossa necessidade de um panorama visual que faça sentido, uma maneira de observar e entender o lugar onde estamos (1983, p.122, trad. nossa).

O atlas³² é um objeto tão fascinante quanto o próprio mapa. E não é simplesmente uma coleção de mapas, mas um objeto cultural com características próprias. O atlas é um instrumento que pretende reduzir o mundo ao tamanho de um livro. Constitui-se numa “forma visual do saber”, que guarda mais semelhança com a enciclopédia e o dicionário do que com o próprio mapa. Segundo o filósofo Georges Didi-Huberman (2010a, p. 284, trad. nossa):

Um atlas não é um dicionário, nem um manual científico, nem um catálogo sistemático. É uma coleção de coisas singulares, em geral bastante heterogêneas, cuja afinidade produz um saber estranho e infinito (nunca fechado): samambaias, animais marinhos, ervilhas ou arquiteturas industriais, etc., etc.

O atlas não trata apenas da cartografia (há atlas de anatomia, atlas históricos e outros) e é, antes de tudo, uma coleção de imagens. Cada página apresenta uma “lâmina”, que se conecta com as demais das mais variadas formas. Pode-se abrir um atlas em qualquer página, ir para frente e para trás, como numa estrutura rizomática deleuziana. Aliás, é muito difícil abrir um atlas apenas para ver a informação desejada, sem se deixar levar pela curiosidade, que nos leva a outras páginas e outros mundos. Frequentar um atlas é, como fez Ghirri, permitir uma *deriva* por suas imagens.

Não se pode esperar do mundo e, portanto, do atlas, uma forma definitiva. Os atlas (como os dicionários e as enciclopédias) precisam ser renovados para acompanhar as mudanças, tarefa bastante ingrata no mundo contemporâneo, caracterizado pela velocidade das transformações. Atlas antigos se tornam cápsulas do tempo, fotografias congeladas de um mundo que já não existe: “se o atlas aparece como um trabalho incessante de recomposição do mundo, é, em primeiro lugar, porque o mundo mesmo sofre decomposições constantes”. (DIDI-HUBERMAN, 2010b, p. 7).

Como instrumento do conhecimento, o atlas “desconstrói os ideais de unidade, de especificidade, de pureza, de conhecimento integral. É uma ferramenta, não do esgotamento lógico das possibilidades, mas da inesgotável abertura aos possíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2010a, p. 15). O atlas nos ensina que a imaginação é uma poderosa e insubstituível arma do conhecimento. Longe de ser

³² O termo tem origem na mitologia grega. Após ser derrotado pelos deuses, o titã Atlas foi condenado a sustentar o firmamento (e não o planeta, como muitos pensam) sobre os ombros. Ficou associado à cartografia após sua imagem ser usada para ilustrar coleções de mapas a partir do século XVI. A palavra deu origem ainda a uma série de outras como Atlântico (oceano), Atlas (cadeia de montanhas), Atlântida (continente perdido) e atlante (coluna antropomorfa). Para Didi-Huberman, a figura do Atlas, com sua força, sabedoria e condenação representa o verdadeiro “saber trágico”, cuja dor é proveniente do próprio conhecimento. Seu rival mitológico seria Hércules. Mas, se Hércules encarna a potência ativa, Atlas encarna a potência imóvel da contemplação.

um devaneio, uma fantasia, uma viagem delirante sem sentido, a imaginação é uma faculdade humana que, como afirma Baudelaire, percebe as “relações íntimas e secretas das coisas”. Justamente por sua capacidade de associar, montar e colar imagens, a imaginação descobre vínculos que a observação direta não é capaz de perceber. Como alerta Didi-Huberman (2010a, p. 16), “*Ler o mundo* é algo muito fundamental para ser confiado apenas aos livros”.

No entanto, para Ghirri, o próprio atlas encerra uma contradição. É o objeto que permite todas as viagens, mas não permite novas descobertas, uma vez que mostra os lugares conhecidos e já visitados pelo homem. Nas palavras do próprio Ghirri (2016, p. 39), o atlas “cancela a própria viagem, justamente porque todas as viagens possíveis já foram descritas e todos os itinerários já foram traçados”. Ghirri, portanto, se utiliza do potencial imaginativo do mapa ao mesmo tempo que constata sua limitação – o atlas promete todos esses mundos, mas na verdade não entrega nenhum.

Nesse sentido, a única viagem possível seria “ao interior dos símbolos, das imagens: na destruição da experiência direta”, como afirma o próprio Ghirri (2016, p. 39)³³. De que vale o deslocamento se temos ao nosso alcance todo o mundo impresso num atlas? A ideia de “destruição da experiência direta” se confunde com a substituição da experiência proporcionada pelos meios de representação, sendo o mapa possivelmente o mais fascinante de todos.

É interessante enxergarmos o ensaio de Ghirri à luz das novas tecnologias de navegação e mapeamento, sobretudo no que diz respeito à internet e às plataformas de mapas virtuais. O atlas propõe a mais larga das viagens sem sair de casa, exatamente como fazemos (ou achamos que fazemos) diante da tela do computador. Não é à toa que a internet nos convida a “navegar”.

Mapeamento como aventura

Na pretensão de reproduzir o mundo, e utilizando-se de seu próprio encantamento, o mapa impõe uma visão sobre a superfície da Terra que, por mais que aguace nossa imaginação fantasiosa, impede que tenhamos uma percepção mais complexa e responsável do espaço. Como diz com simplicidade o professor e artista Denis Wood (1992, p. 1), uma série de interesses são incorporados ao mapa na forma de presenças e ausências: “cada mapa mostra *isto...* e não *aquilo*; cada mapa mostra

³³ Além de fotógrafo, Ghirri foi um importante pensador da fotografia contemporânea, tendo deixado vários escritos.

desta *forma* e não de *outra*". O autor do mapa é aquele que escolhe o que podemos e o que não podemos ver, uma arbitrariedade que serve tanto para os mapas mais antigos quanto para as plataformas atuais.

Esse perigo foi percebido por estudos mais recentes³⁴. Nas palavras do pesquisador Christian Jacob o mapa entrou numa era de suspeita, tendo "perdido sua inocência". Segundo ele, a história da cartografia não pode mais ser considerada sem levarmos em conta os materiais de que são feitos os mapas, os contextos culturais em que são produzidos e seu apelo tanto ao intelecto quanto à imaginação (2006, p. 6, trad. nossa).

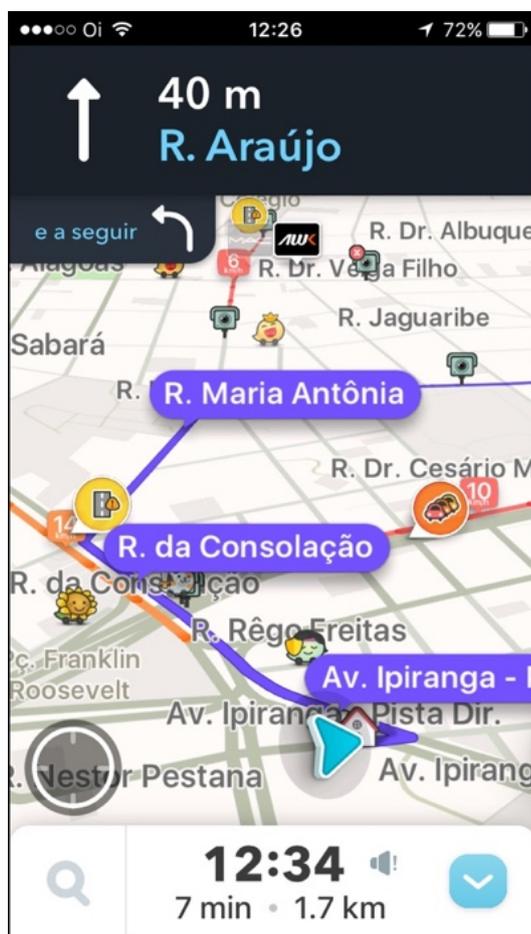
Um dos grandes paradoxos do mundo contemporâneo é que o planeta nunca foi tão bem mapeado (pensemos nas novas tecnologias) mas, ao mesmo tempo, o homem nunca se sentiu tão desorientado espacialmente, como vimos no capítulo anterior. As práticas cartográficas se tornaram igualmente libertadores e opressivas (TALLY, 1996, p. 400). A conhecida limitação dos mapas, a ilusão provocada por sua beleza e o exercício de poder que engendra, parecem levar a uma conclusão espantosa: os mapas estão limitando nossa capacidade de localização. Se assim for, teremos apenas duas alternativas: ou tomamos conta do processo de produção dos mapas, historicamente dominado pelas altas instâncias do poder, ou será preciso descartá-lo se quisermos saber onde estamos.

Mas não apenas. Se Fredric Jameson faz um chamado à recuperação de nossa capacidade de situarmo-nos relacionalmente nesse espaço, está dizendo que esta é uma capacidade humana primordial que, em algum momento da história, foi perdida. Com isso, abre-se a pergunta: terão os mapas, ao mostrarem um mundo pronto e sedutor, inibido nossa própria capacidade natural de localização? Se esta capacidade de localização está intimamente ligada à memorização do espaço e o mapa nos entrega pronto justamente o que deveríamos memorizar, este alerta tem fundamento. Nessa linha de raciocínio, teríamos que admitir que, quanto mais usamos o mapa, mais perdemos nosso sentido de localização.

Esse paradoxo toma proporções gigantescas diante das novas tecnologias de mapeamento por satélite e dos mecanismos de geolocalização embutidos nos dispositivos móveis como os celulares que carregamos no bolso. Para Virilio (1993, p. 108), isto significará, em breve, um estado de "sedentariade última, em que o controle do meio ambiente em tempo real prevalecerá sobre a organização do espaço real do território".

³⁴ A exposição *Cartes et figures de la terre* (1980), organizada pelo Centro Georges Pompidou, em Paris (e seu rico catálogo) teve um papel fundamental nessa nova abordagem para o estudo dos mapas.

Por exemplo, o Waze é um “aplicativo” que combina sofisticados mapas e geolocalização por satélite (como GPS), com uma série de dados fornecidos pelos próprios usuários a fim de orientar o motorista na cidade ou na estrada. Este dispositivo é capaz de planejar rotas, evitar congestionamentos, alertar sobre a presença de radares, e indicar uma série de serviços (além de exibir propaganda) ao motorista, “em tempo real”. Com ele, não é mais preciso saber de antemão o melhor caminho entre dois pontos e o sentido das ruas; não é mais preciso perguntar aos locais sobre a localização onde se quer chegar. Não é mais preciso prestar atenção no caminho e memorizá-lo. O Waze (e outros “aplicativos” similares) conduz o motorista até seu destino, mas esse motorista acaba se tornando incapaz de refazer o trajeto sem a ajuda do dispositivo (que, inclusive “fala” a todo instante, antecipando *todos* os desvios do caminho, fazendo dos trajetos uma espécie de tortura, onde não há lugar para o silêncio que poderia ser utilizado para a reflexão e memorização do espaço). É como se delegasse a memória ao aparelho que carrega consigo. Embora facilite o deslocamento, cria uma dependência que destrói nossa capacidade de localização. Se o dispositivo falha, estamos perdidos como um barco no meio do oceano de Bellmann.



Tela do aplicativo Waze.

Chamemos essa capacidade de localização de *mapeamento*, uma prática que está na origem do mapa, intimamente ligado à memorização do espaço conforme o deslocamento do corpo, e comum a muitos animais, como vimos no capítulo anterior. As diferenças entre mapa e mapeamento podem inclusive colocar as duas práticas em campos opostos. O mapa é um objeto, o mapeamento é uma ação. O mapa está ligado à imagem, ao espaço, ao ver e à simultaneidade enquanto o mapeamento está relacionado ao percurso, ao tempo, ao ir e à temporalidade. O mapeamento implica em movimento; o mapa não. O mapa atíça nossa visão; o mapeamento exige poder de visualização. Se quiséssemos transpor essas práticas para o mundo da arte, veríamos que o mapa está mais próximo da pintura, da escultura e da arquitetura (artes do espaço) enquanto o mapeamento se relaciona com a poesia, a música e a dança (artes do tempo).

Lembremos que o mapa é um objeto que nos apresenta o espaço de uma só vez, onde todos os lugares se colocam simultaneamente diante de nossos olhos, não havendo, portanto, propriamente uma leitura do espaço que se desenvolva no tempo. Some-se a isso um mundo caracterizado pela tecnologia móvel e pela crescente velocidade das experiências e temos uma atrofia de nossa capacidade de memorização. Para o escritor tcheco Milan Kundera (2011, p. 30) há um “elo secreto” entre lentidão e memória, entre velocidade e esquecimento, onde “o grau da lentidão é diretamente proporcional à intensidade da memória; o grau da velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento”³⁵.

Portanto, a diferença mais importante é que o mapeamento induz uma *leitura crítica* do espaço, diferente do mapa, que sugere a *observação utilitária* desse mesmo espaço. Nesse sentido, o mapeamento, na medida em que faz do sujeito autor de seu próprio espaço, pode ser uma atividade de transformação do meio e da sociedade.

A rigor, o mapeamento precede o mapa da mesma forma que o deslocamento precede a medição do espaço:

Entre os séculos XV e XVII, o mapa ganha autonomia. Sem dúvida, a proliferação das figuras “narrativas” que o povoam durante muito tempo (navios, animais e personagens de todo o tipo) tem ainda por função indicar as operações – de via-

³⁵Há quem veja na ideia de esquecimento uma virtude. No conto *El Zahir* (1949) Jorge Luis Borges alerta para o perigo daquilo que é “inesquecível”. O Zahir é uma moeda mística da qual não se pode esquecer e, por isso, vai ocupando todo o pensamento, não restando lugar para nenhum outro: “ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir” (2007, v. II, pp. 715). No mesmo sentido, para Virilio (1993, p. 81), o esquecimento é condição de possibilidade do próprio imaginário.

gem, guerreiras, construtoras, políticas ou comerciais – que possibilitam a fabricação de um plano geográfico. Bem longe de serem “ilustrações”, glosas icônicas do texto, essas figurações, como fragmentos de relatos, assinalam no mapa as operações históricas de que resulta. Assim a caravela pintada no mar fala da expedição marítima que permitiu a representação das costas. (CERTEAU, 1998, p. 206)

Certeau nos lembra que na origem do mapa está o percurso, a viagem. Antes de se realizar numa folha de papel que emula a visão de alguém de fora, alguém percorreu o espaço e registrou uma sucessão de etapas. Há, portanto, uma relação indissociável entre o itinerário (uma série discursiva de operações) e o mapa (uma descrição redutora totalizante das observações), isto é, entre duas linguagens simbólicas e antropológicas do espaço (CERTEAU, 1998, p.204).

O percurso e o deslocamento que antecedem o mapa mostra que por trás dele há uma ideia narrativa, temporal, que muitas vezes passa despercebida. Essa narrativa, por mais científica e objetiva que deseje ser, está sempre sujeita às subjetividades humanas. Dessa forma, qualquer relato de uma viagem ou de uma caminhada (que dá origem ao mapa) é ao mesmo tempo descrição e construção do espaço, um ato perceptivo e criativo; leitura e escrita do território.

Daí o potencial poético do mapeamento. Se o mapa oferece o conforto de ter o mundo entre as mãos, o mapeamento é percurso e viagem, portanto é aventura, descoberta e perigo, um aspecto que foi exaustivamente explorado pela literatura, bastando citar a Odisseia, de Homero, modelo de todas as aventuras. A esse respeito, Michel Foucault nos brinda com uma belíssima metáfora do barco como “reserva de imaginação”:

se considerarmos que o barco, o grande barco do século XIX, é um pedaço de espaço flutuante, lugar sem lugar, com vida própria, fechado em si, livre em certo sentido, mas fatalmente ligado ao infinito do mar que, de porto em porto, de zona em zona, de costa a costa, vai até as colônias procurar o que de mais precioso elas escondem naqueles jardins orientais que evocávamos há pouco, compreenderemos porque o barco foi, para nossa civilização – pelo menos desde o século XVI – ao mesmo tempo, o maior instrumento econômico e nossa maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Civilizações sem barcos são como crianças cujos pais não tivessem uma grande cama na qual pudessem brincar; seus sonhos então se desvanecem, a espionagem substitui a aventura, e a truculência dos policiais, a beleza ensolarada dos corsários”. (FOUCAULT, 2013, p. 30).

Na literatura, uma obra que explora o potencial lúdico e poético do mapeamento é *Os autonautas da cosmopita ou uma viagem atemporal Paris-Marsella* (1983), de Julio Cortázar e Carol Dunlop. O casal decide fazer o trajeto entre as duas cidades seguindo algumas regras:

1. Cumprir o trajeto de Paris a Marselha sem sair nem uma vez da estrada.
2. explorar cada uma das paradas, duas por dia, passando sempre a noite na segunda, sem exceção.
3. Realizar levantamentos científicos de cada parada, tomando nota de todas as observações pertinentes.
4. Inspirando-nos nos relatos de viagem dos grandes exploradores do passado, escrever um livro da expedição (modalidades a determinar) (2013, p. 38)

O mapeamento aqui tem motivação afetiva. A viagem de seiscentos quilômetros, que normalmente se faz em algumas horas, foi completada em mais de trinta dias. O casal, com humor, parte de um protocolo, e transforma a viagem numa “exploração científica”, criando um jogo, um mapeamento “sem sentido” como ciência, mas afetuoso e divertido. A bordo de uma *kombi* (que eles apelidaram de *Fafner*, como o dragão) param para comer ou dormir a cada poucos minutos, em lugares aparentemente desinteressantes como restaurantes e pequenos hotéis de beira de estrada – uma expedição em busca da “conquista do inútil”³⁶, fazendo do ato de desperdiçar tempo um projeto criativo e uma crítica à produtividade constante que o mundo nos exige. Aqui, o trajeto descrito no livro se confunde com a própria relação do casal.

Viajar é sempre uma busca. A viagem pode ter motivação econômica (as “Grandes Navegações”), religiosa (as Cruzadas), diplomática (Marco Polo), científica (a viagem do Beagle), educacional (o “Grand Tour”); pode ser um retorno (a Odisseia) ou uma fuga (D. João VI), mas sempre implica a ideia de *experiência*. O pedagogo Jorge Larossa (2002, p. 25) nos ensina que o radical da palavra *experiência* é *periri*, que se encontra também em *periculum* (perigo). A raiz indo-europeia é *per*, que se relaciona com a ideia de “travessia” e de “prova”. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, (atravessar), *pera* (mais além), *peraô* (passar através), *perainô* (ir até o fim), *peras* (limite). Mesmo a palavra “pirata” pertence a essa mesma família. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém *fahren* (viajar). E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr* (perigo), e *gefährden* (pôr em perigo). Portanto, experiência e perigo são palavras que andam juntas, mostrando que a própria ideia de conhecimento e instrução implica também em esforço, sacrifício e risco.

Larossa afirma que a verdadeira experiência é cada vez mais rara. Vivemos num mundo onde frequentemente confundimos informação com experiência, sendo que o excesso de informação a que somos submetidos é, na verdade, a antítese da experiência. Se temos acesso à informação – pensam alguns – não há razão para a busca do conhecimento pela experiência (com o todo o

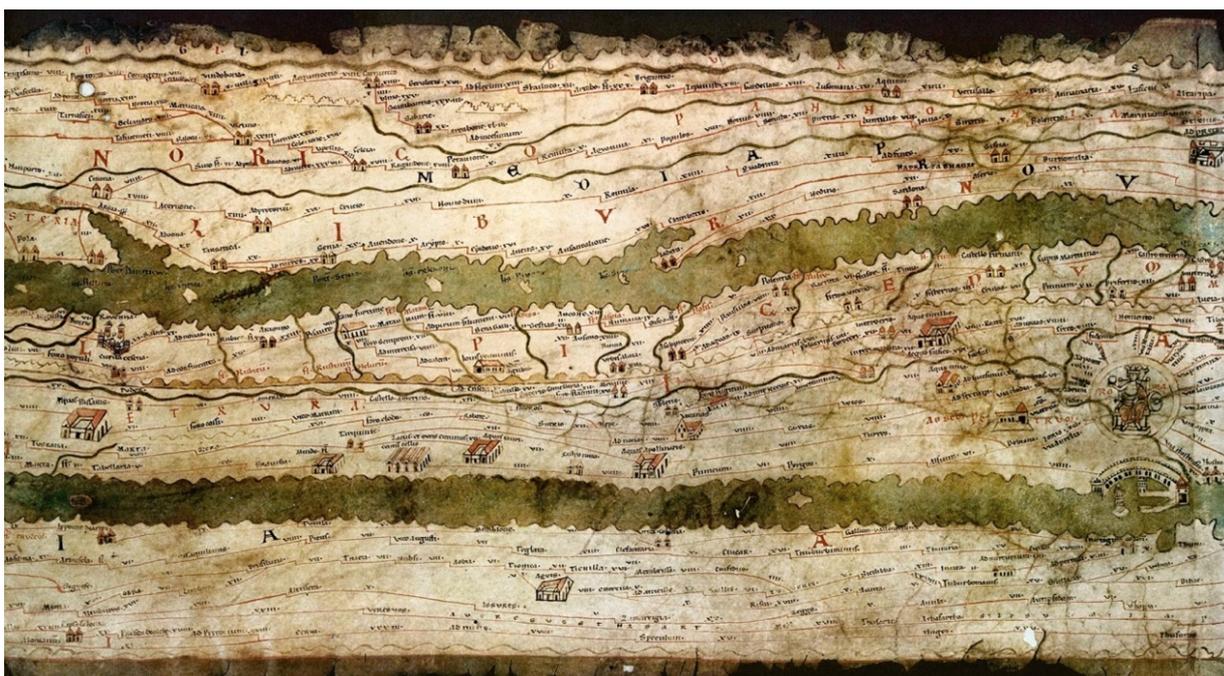
³⁶ Título de um livro do cineasta Werner Herzog, onde relata os bastidores da filmagem de *Fitzcarraldo* (1982).

perigo que implica). O “sujeito da experiência” é aquele que busca e que está disponível ao mesmo tempo, aberto aos ocasos da vida; que permite espaços vazios para serem preenchidos pela surpresa. É um sujeito que se expõe, cuja passividade é uma atitude afirmativa. Experiência não é o que o sujeito *faz*, mas aquilo que permite que lhe aconteça.

Portanto, se na raiz do mapeamento está a ideia de experiência, teremos que enfrentar os perigos do percurso e, ao mesmo tempo, estar disponíveis para as surpresas, algo que não vai acontecer atrás de uma tela por onde chegam “informações”.

Pré-cartografias

Não por acaso algumas representações cartográficas antigas, como a *Tabula Peutingeriana* (conhecida através de uma cópia do século XII ou XIII de um mapa romano do século IV), desenhadas em longos pergaminhos, eram extremamente compridas e muito mais preocupadas com as rotas e itinerários do que com a representação fiel da superfície. Nesses desenhos, chamados justamente *itinerários*, (do latim *itinerarium*) são assinaladas as cidades, vilas e albergues a fim de orientar os viajantes; e representam uma espécie de elo perdido entre a prática do mapeamento e os mapas como conhecemos atualmente.



Trecho da *Tabula Peutingeriana* (cópia de original romano do século IV).



Códex Xolotl (séc. XVI).

De forma semelhante, os códices astecas³⁷ eram uma espécie de narrativa pictórica pré-cartográfica. O *Códex Xolotl* (séc. XVI), por exemplo, apresenta o vale central do México como um espaço historicizado onde uma série de narrativas ocorrem de forma simultânea, sobretudo ligadas às sucessões dinásticas dos povos que habitavam a área. No *Códex*, a representação do espaço tem pouco compromisso com a verossimilhança. Lugares são superdimensionados, aproximados e duplicados conforme sirvam à narrativa; distorções são relevadas em função da dinâmica das realidades políticas (LESBRE, 2012). Há uma grande liberdade de representação, apesar das codificações necessárias. São pré-mapas em movimento que pressupõem uma *narrativa*.

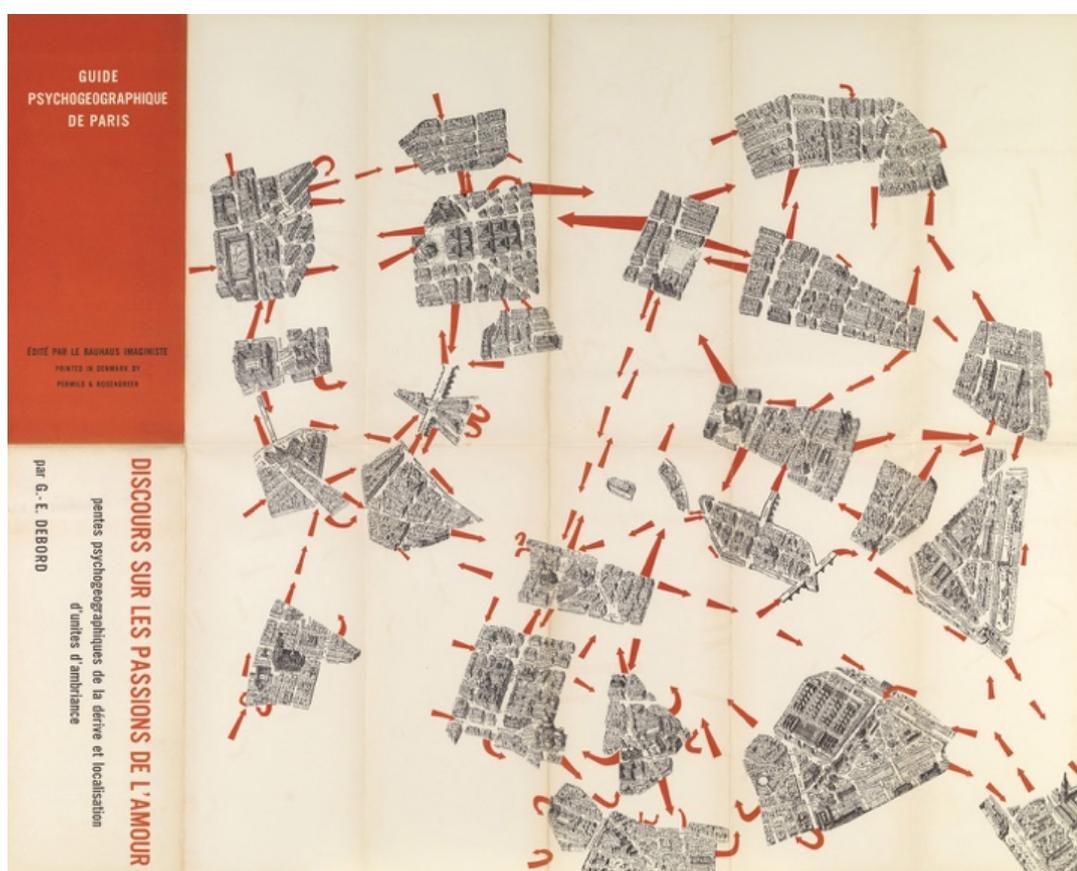
³⁷ Esses documentos pictóricos são considerados as melhores fontes primárias sobre a cultura asteca, retratando hábitos, movimentos migratórios e religiosidade desse povo. Os exemplares que chegaram aos nossos dias, salvo raras exceções, foram realizados após a chegada dos espanhóis, embora alguns sejam cópias de originais pré-colombianos.

É interessante notar que em seu livro *A imagem da cidade* (1960), Kevin Lynch não tenha se debruçado sobre o papel e o significado do mapa no desenvolvimento de seu conceito de *legibilidade* da cidade. Lynch por vezes usa o mapa como instrumento de seu método de trabalho, sobretudo quando entrevista pessoas na rua. Mas, no fundo, a proposta de Lynch, preocupado com a percepção fenomenológica da cidade, precisa *excluir* o mapa. Ele percebe justamente o prejuízo da nossa capacidade de mapeamento que o mapa provoca e insiste na imagem da cidade vista por seus cidadãos, ao nível da rua. Uma rua ou uma praça podem adquirir forma e sentido bastante diferentes se as percebemos vindo desta ou daquela rua; já o mapa apresenta a rua e a praça da mesma forma para todos. Em sua pesquisa, Lynch está a todo momento provocando o cidadão a *narrar* sua experiência na cidade, a relatar sua percepção com base nos trajetos e itinerários, um exercício ainda pré-cartográfico que enfatiza a importância da cidade como experiência temporal, onde “a cada instante existe mais do que a vista alcança” (1980, p. 11). Lynch percebe que o mapeamento é mais importante que o mapa e uma condição para que ele exista, uma relação muitas vezes invertida (é este aspecto de seu livro que atraiu a atenção de Fredric Jameson em sua proposta de mapeamento cognitivo, como vimos). Um dos métodos de Lynch para avaliar a percepção dos cidadãos sobre a cidade era a entrevista. E uma das perguntas que fazia aos entrevistados revela bastante sobre seu interesse:

Dê-nos, por favor, uma descrição completa e explícita das direções por si usadas, quando vem do trabalho para casa. Faça a descrição de si próprio quando faz este percurso e descreva a sequência do que pode ver, cheirar e ouvir ao longo do caminho, incluindo o que é para si importante e as indicações de que um estranho necessitaria para tomar as mesmas decisões na escolha do caminho que por si são tomadas. Estamos interessados na descrição física das coisas. Não é importante lembrar-se do nome de ruas ou locais (1980, p. 154).

Algumas dessas atividades pré-cartográficas foram recuperadas em meados do século XX por estudiosos e artistas interessados no potencial criativo da prática de mapeamento. Nesse contexto, o grupo situacionista tem lugar de destaque. Sem querer abordar todas as implicações culturais desse movimento, já bastante estudadas, uma análise do *Guide Psychogeographique de Paris: Discours Sur Les Passions D'Amour* – o primeiro mapa “psicogeográfico” proposto por Guy Debord em 1956 – revela muito da compreensão espacial dos situacionistas. Concebido como um folheto dobrável para ser distribuído aos turistas, o *Guide* – invertendo a principal função de um mapa – é um convite à desorientação e à *deriva*. A Paris retratada se assemelha a um arquipélago onde troços

da cidade flutuam como num ambiente líquido em constante movimento, atraindo-se ou afastando-se conforme critérios “afetivos”. Trata-se de uma geografia instável que se transforma também no tempo, acompanhando o deslocamento do observador. O mapa em si é a representação da variação perceptiva daquele que caminha pelas ruas da cidade. As setas vermelhas tentam dar conta das direções e intensidades desses deslocamentos possíveis entre as “ilhas”. Diferentemente de ruas e avenidas, não são “traçados” (como os bulevares haussmannianos), mas *vetores* provisórios *entre* os pontos, como num portulano. Qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro, não há hierarquias nem centralidade, como num *rizoma*.

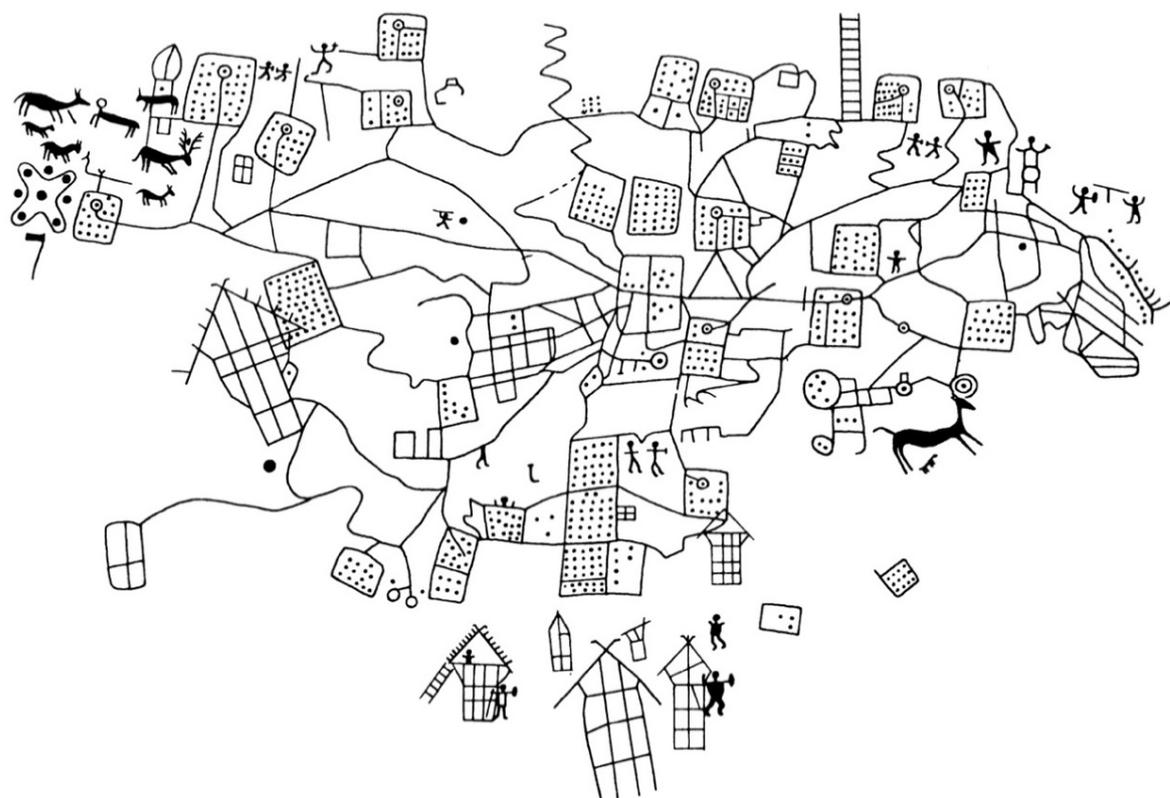


Guy Debord, *Guide Psychogéographique de Paris: Discours Sur Les Passions D'Amour* (1956).

Para Debord, o mapa convencional é uma ferramenta enganosa que precisa ser “corrigida” pela experiência subjetiva do cidadão. Para os situacionistas, a paixão, o amor e o desejo (reparemos no título do mapa) são elementos tão ou mais fundamentais para a leitura e construção do espaço quanto a disposição geométrica das ruas e edifícios. Na verdade, os elementos físicos da cidade apenas existem em relação aos outros, mediados pela subjetividade do ser humano. Na cidade situacionista, a distância entre os pontos não é visual e metricamente mensurável, mas *sentida* por quem

estiver disposto a perceber as *pulsões* que a cidade emana. Por isso, o mapa de Debord está mais preocupado com os espaços *entre* os lugares, com os percursos e trajetos. A cidade como um todo só existe como soma desses trajetos e partes fragmentadas que devem ser unidas mentalmente pelo sujeito num processo de reapropriação do território, provocando assim uma reflexão crítica sobre o espaço urbano que poderíamos muito bem chamar de “mapeamento cognitivo”.

O mapa de Debord, além das relações com os *itinerários* romanos, é bastante semelhante a um dos mais antigos “mapas” conhecidos pelo homem. O chamado *Mapa de Bedolina* é formado por um conjunto de inscrições rupestres gravadas numa rocha do Vale Camonica, na Itália, ao longo do primeiro milênio a.C.



Representação do *Mapa de Bedolina* (1 milênio a.C.).

Não se sabe ao certo se as inscrições de fato são um mapa como concebemos, ou seja, uma visão planificada do território, visto de cima, como parece³⁸. É difícil saber se esses povos da Idade

³⁸ Indisputadamente, o mapa mais antigo do mundo de que se tem conhecimento data do século V ou IV a.C. É o chamado *Imago Mundi*, uma tabuleta de argila descoberta nas ruínas de Sippar, antiga cidade na Mesopotâmia hoje no Iraque. Representa o mundo na perspectiva dos povos da Babilônia, com o rio Eufrates e o próprio reino da Babilônia ocupando lugar de destaque. Encontra-se no Museu Britânico. Ver Brotton, Jerry. **Uma história do mundo em doze mapas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

do Ferro tinham a capacidade de abstração exigida para a construção desse tipo de mapa, embora seja tentador enxergar nessas inscrições a representação de um território agrário. O *Mapa de Bedolina* parece apresentar todos os elementos que nos permitem reconhecê-lo como um mapa. As figuras geométricas parecem símbolos (representações de algo que não está ali), os animais e figuras humanas sugerem algum tipo de escala, as linhas parecem caminhos tortuosos (espaços de ir) que conectam os espaços quadrados e delimitados (espaços de estar), como no mapa de Debord.



Linhas da Nazca (entre 700 a.C. e 200 d.C).

Mas, mesmo que o desenho seja outra coisa como um esquema de distribuição de coisas, um sistema de contabilidade, o tabuleiro de um jogo, a representação da divindade, um manual de instruções (poderíamos seguir especulando), não deixa de ser uma inscrição gráfica numa superfície relativamente bidimensional que obedece a um princípio geometrizar do espaço e que, portanto, situa “eventos, processos e coisas numa moldura espacial coerente” e “impõe ordem espacial aos fenômenos”, conforme a definição de cartografia de David Harvey, como vimos.

Nessa linha de raciocínio, teríamos que incluir também outras inscrições como os alinhamentos megalíticos de Carnac, na França, ou enormes geóglifos, como as misteriosas linhas de Nazca, no Peru. Neste caso, é tentador pensar que a planície de Nazca é um imenso mapa, onde o próprio solo desértico se tornou suporte das linhas e desenhos geométricos. Numa chave mais poética, inspirados pelos mapas de Carroll e Borges, poderíamos muito bem pensar que as linhas da Nazca são, na verdade, um gigantesco mapa que representa a si mesmo.

Costruzione leggitima

Uma visão crítica do mapa necessariamente coloca em debate a questão do ponto de vista. Tão importante quanto refletir sobre *o que é* aquilo que se vê é perguntar-se *de onde* se vê aquilo. A perspectiva linear é o sistema visual que dominou a forma de o Ocidente ver o mundo por mais de 500 anos e ainda exerce enorme influência. É um sistema tão poderoso e sedutor (como os mapas) que passamos a considerar essa proposição visual artificial como se fosse natural e existisse desde sempre. No entanto, assim como os mapas, a perspectiva é não só uma maneira de representar o mundo, mas também de construí-lo.

Elaborada (ou “descoberta”, ou “inventada”) no Renascimento pelo arquiteto Filippo Brunelleschi e descrita por Leon Battista Alberti, a perspectiva linear é um sistema criado para superar a dificuldade de se representar realisticamente objetos tridimensionais numa superfície bidimensional. Para isso, usa princípios da matemática e da geometria para criar uma ilusão de profundidade. *Grosso modo*, um quadro que obedece às regras da perspectiva é resultado da seção transversal plana de uma pirâmide visual imaginária cujo vértice é o olho. Assim, quanto mais distante está o objeto, menor ele é desenhado na superfície da tela. A imagem resultante desse modelo matemático é uma “*costruzione leggitima*”, que apresenta o mundo como se visto por uma janela aberta para a realidade. Nas palavras do próprio Alberti, em seu tratado *Da pintura*, de 1435:

inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado, e aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura (2014, p.88).

A perspectiva foi uma verdadeira revolução na história da arte ocidental e, podemos dizer, na história da humanidade, determinando, em grande medida, a forma como representamos e visualizamos o mundo até hoje. Em que pese a perspectiva intuitiva de Giotto – cuja pintura, por volta de 1300, já apresentava sofisticação espacial, profundidade e princípios de tridimensionalidade –, foi apenas a partir do século XV, com a introdução das regras da perspectiva linear, que a representação pictórica europeia passou a caracterizar-se por um “naturalismo” em busca de uma “verdade” visual prometida pela nova técnica, inicialmente colocada por Alberti mas depois aperfeiçoada pelos próprios artistas.

Mas, como observa Bruno Latour (2015, p. 11), a qualidade principal desse novo espaço visual não é exatamente sua pretensa “objetividade”, mas o que chama de “consistência ótica”. A perspectiva, com sua proposta de organização visual do espaço, acaba se tornando uma verdadeira linguagem que usa regras, símbolos e formas invariáveis, estabelecendo um padrão visual e aproximando indivíduos e culturas em torno de uma “gramática” comum. Essa linguagem possibilitou uma comunicação direta e visual de maneira impensável para a linguagem verbal até então. A rigor, pelas regras da perspectiva linear é possível recriar uma cena ou um quadro à distância, apenas informando as coordenadas matemáticas do esquema, como um manual de instruções³⁹. Nesse sentido, a perspectiva utiliza-se de métodos e requisitos da ciência ao apresentar propriedades de imutabilidade, consistência ótica, linguagem homogênea e estabilidade geométrica (IVINS, 1938, p.12).

A formulação de uma lei comum para a natureza e para a forma artística está na essência da perspectiva. Nesse sentido, como aponta Ivins (1938, p.9), ela pode ser considerada como “um meio prático para garantir uma rigorosa relação métrica de duas mãos (recíproca) entre as formas dos objetos definitivamente colocados no espaço e suas representações pictóricas”. Em outras palavras, aplicar as regras da perspectiva é uma forma de medir o mundo.

Certamente não se deve ao acaso ter sido elaborada por um arquiteto. Da mesma forma que se alimenta de princípios científicos, a perspectiva está também intimamente ligada ao desenvolvimento da arte. Giulio Carlo Argan (1946, p. 96) argumenta que a própria ideia de beleza clássica está relacionada com o conceito de harmonia e, portanto, de proporção. Logo, se a perspectiva é o processo pelo qual se atinge a perfeita proporção das formas, é também o processo pelo qual se chega à beleza perfeita, associada à beleza clássica da antiguidade. Esta era uma grande busca do Renascimento, onde a perfeição e a fidelidade da cena representada passaram a ser requisitos do belo. No limite, poderíamos dizer que a beleza é simplesmente o resultado de regras matemáticas bem aplicadas.

Acompanhando as transformações científicas, sociais e culturais da época, o Renascimento significa a passagem de uma visão teocêntrica medieval para uma visão antropocêntrica do mundo. As pinturas chapadas e sem profundidade penduradas em igrejas mal iluminadas, os temas religiosos fechados em si mesmos, os personagens frontais e distorcidos conforme sua importância, agora dão

³⁹ A *Geografia* (150 d.C.), de Ptolomeu, foi o mais importante “mapa” da antiguidade, tendo condicionado a concepção geográfica do mundo ocidental por mais de dois milênios. Na verdade, não se trata de um mapa desenhado, mas de um manuscrito que traz coordenadas geográficas de mais de oito mil lugares na Europa, África e Ásia e uma espécie de manual que orienta a elaboração de mapas a partir desses dados. Foi esquecido e redescoberto apenas no século XIII, e não se sabe se Ptolomeu propriamente chegou a desenhar um mapa a partir dele.

lugar a uma pintura luminosa que apresenta o mundo “real”, como visto através do buraco de uma fechadura. Há um deslocamento do antigo ponto de vista dessa arte medieval, obscura, difusa e dominada por uma interpretação mística e religiosa da realidade para um ponto de vista claro de um novo homem que, em breve, descobrirá novos mundos e abrirá horizontes por “mares nunca de antes navegados”.

Justamente, uma característica fundamental da perspectiva clássica é a existência de um observador imóvel, privilegiado, que enxerga o mundo a partir de um único ponto de vista, considerado natural, científico e objetivo. Agora, a percepção humana é o principal organizador do espaço e, o homem, a própria medida do mundo. O olho passou a determinar o tamanho e a distância relativa das coisas e qualquer observador colocado naquele ponto veria as relações espaciais entre essas coisas exatamente da mesma forma (BAUMAN, 1999, p. 39). Assim, a localização desse ponto passou a ser mais importante do que o próprio sujeito que se encontrava nele. A pergunta fundamental passou de “quem?” para “de que ponto no espaço?”. A perspectiva, portanto, de fato pode ser considerada um triunfo da afirmação do homem sobre a natureza (e sobre o divino), mas um triunfo de um homem ideal ou genérico sobre um espaço geometrizado e impessoal.

O filósofo Henri Lefebvre em *A produção do espaço* (1974), assim resume a relação do espaço com sua representação, numa linha de raciocínio que pode ser aplicada tanto à relação dos objetos com a perspectiva linear, quanto à relação do mundo geográfico com os mapas:

O geométrico. É o espaço euclidiano considerado como “absoluto” pelo pensamento filosófico, portanto há muito tempo espaço de referência (representação do espaço). Este espaço euclidiano se define por sua *isotopia* (sua homogeneidade), propriedade que garante seu uso social e político. A redução do espaço-natureza ao espaço euclidiano homogêneo, em primeira instância e, em seguida, de todo o espaço social, lhe confere um poder impressionante. Tanto mais que esta primeira redução conduz facilmente a uma outra: a redução do tridimensional a duas dimensões: o “plano”, a folha de papel em branco, o desenho sobre esta folha, os mapas, os grafismos e projeções. (1974. p. 329, trad. nossa).

Portanto, apesar da afirmação da centralidade desse novo homem, a perspectiva é uma abstração que ignora a percepção subjetiva do mundo. Para que esse espaço racional, imutável e homogêneo funcione, é preciso supor um observador igual a todos os outros: parado num chão estável, olhando para frente em direção a um ponto de fuga situado próximo a um horizonte reto, plano e artificial. Como observa a artista e pesquisadora Hito Steyerl (2012, p. 19, trad. nossa), “ao mesmo tempo em que dá autoridade ao sujeito ao colocá-lo no ponto central da visão, a perspectiva linear

também mina a individualidade desse sujeito ao submetê-lo às supostas leis objetivas da representação”. O apelo científico e pretensamente objetivo da perspectiva tenta estabelecer uma relação com uma suposta “verdade universal” que acaba neutralizando a busca das verdades individuais e conflitantes. Para Steyerl, ela se torna “refém da verdade”.

Se do ponto de vista teórico essas afirmações se sustentam, veremos que na história da arte alguns artistas trataram de relativizar o rigor imposto pela perspectiva e revelaram, conscientemente ou não, sua artificialidade. Na obra de Vittore Carpaccio essa relativização não se dá exatamente no tratamento do espaço. A tela *Retorno dos embaixadores* (1495) é caracterizada pela estrita obediência ao manual de Alberti, uma ilustração clara do poder da perspectiva de criar a sensação de profundidade que faltava à arte medieval. Há primeiro (com o cais e os personagens principais), segundo (pessoas ao longe e sobre a ponte) e terceiro planos (o fundo, com barcos e uma colina), e transições sutis entre eles. O ponto de fuga é igualmente claro, à meia altura e à esquerda, levando o olhar para a profundidade da paisagem. Com isso, situa o observador junto à borda do cais, podendo olhar para a terra firme, à direita, onde se desenrola a cena, como quem também aporta vindo de barco.



Vittore Carpaccio. *Retorno dos embaixadores* (1495).

É justamente na composição da cena onde podemos encontrar uma espécie de ato “subversivo” em relação à perspectiva. Se o espaço é, como se espera, estático e perfeito, a cena é puro movimento e, principalmente, *narrativa*. Percebemos um personagem em movimento, em direção

ao grupo que o espera sob o pavilhão, obedecendo a um protocolo cerimonioso. Há uma história se desenrolando, uma ação que se desenvolve no tempo, com início e fim, da esquerda para direita, como nossa leitura textual. Há toda uma descrição rica e sofisticada do espaço, com diversos detalhes a respeito da arquitetura, das roupas, da organização social e política. Na tela de Carpaccio, segundo Argan (2003a, p. 367), “o olho não se limita a receber: indaga, revista, percorre, conecta, reporta”. A narrativa, que é também relato, percurso e movimento, se opõe à estática impositiva e científica do “instrumento visual” (2003a, p. 367). Carpaccio percebe que a perspectiva é um instrumento de criação espacial e acredita que é apenas isso o que deve ser: um cenário a serviço da ação e da imaginação.

Canaletto e Velázquez

Poucos artistas dominaram tão bem a técnica da perspectiva quanto Vermeer (1632-1675) e Canaletto (1697-1768). Os interiores iluminados pela janela lateral, no caso de um, e as paisagens de Veneza, no caso do outro, criam uma ilusão espacial tão crível que às vezes pensamos estar diante de uma fotografia. Com o Iluminismo, um novo olhar mais objetivo e científico é imposto à realidade e a precisão da representação pictórica da paisagem é um dos campos em que esta nova visão do mundo se manifesta.

Canaletto, que iniciou sua carreira como cenógrafo, dominava de tal forma a disposição dos elementos arquitetônicos no espaço que chegava a deslocá-los caso a disposição real não lhe agradasse. O artista podia aumentar o tamanho da torre, acrescentar janelas ou deslocar uma coluna em nome da harmonia do conjunto (nesse sentido, um precursor da manipulação digital). O artista utilizava o ponto de fuga e se valia de jogos de luz e sombra para criar uma sensação de profundidade mais intensa do que se criada apenas com as regras rígidas da perspectiva. Em nome do equilíbrio e da composição, Canaletto fazia uso da técnica para “corrigir” a própria realidade mostrando que a simples aplicação das regras da perspectiva podia resultar numa obra perfeita, mas desinteressante. Em resumo, não existe arte sem imaginação, como sugere Argan (2003a, p. 366): “também a imaginação é um processo da mente humana e os fatos que produz (as imagens) são reais e devem tornar-se visíveis como cada coisa real”.

A tela *Campo Santi Giovanni e Paolo* (1735-38,) mostra um arranjo arquitetônico que não se pode obter a partir de apenas um ponto de vista. Aqui, Canaletto combina pelo menos dois para compor o quadro. Ao mesmo tempo em que a fachada da igreja se mostra frontalmente (o que só

pode ser obtido a partir da ponte que se vê à esquerda), a lateral e o resto da composição apontam para um ponto de fuga bastante pronunciado à direita da composição, no nível do observador. Ali convergem tanto as linhas arquitetônicas quanto o pavimento da rua lateral. As diagonais produzidas pelas sombras, sobretudo aquela que prolonga a fachada lateral da igreja, acentuam esse efeito dramático que direciona o olhar para o infinito, no ponto onde a rua desaparece na distância, criando a sensação de profundidade necessária, mas sem tirar o foco dos elementos principais. O resultado é uma composição descritiva, estereoscópica e paraláctica, que mostra o edifício em elevação e em perspectiva simultaneamente⁴⁰, mas sem abusar de distorções que pudessem destruir a naturalidade da composição. A obra restaura não exatamente a imagem “real” que se vê no local, mas a imagem “ideal”, tal como se preserva na memória, resultado da experiência de ter percorrido esse lugar e da combinação de distintos pontos de vista, incluindo assim, sutilmente, uma dimensão temporal à obra.



Canaletto, *Campo Santi Giovanni e Paolo* (1735-38)

40 A elevação e a perspectiva são as duas formas básicas de representação realista da arquitetura, adotadas tanto pelo desenho quanto pela fotografia. A elevação é bidimensional e mostra a fachada da estrutura vista de um ponto de vista estritamente frontal. A vista em perspectiva mostra o edifício colocado diagonalmente no espaço, criando uma ilusão de tridimensionalidade. Essa ilusão é ressaltada com o uso da luz direcionada, que dá profundidade à cena e textura às superfícies. Na perspectiva, diferentemente da elevação, o contexto é importante e elementos como árvores, veículos, nuvens e, principalmente, pessoas são usados para situar o observador no espaço. Enquanto a elevação serve como uma representação diagramática que transmite as informações essenciais sobre a fachada e suas proporções corretas, a perspectiva tenta simular a verdadeira experiência de ver o edifício (ou projeto) em seu contexto real (ou pretendido). Ver Robinson, Cervin; Herschman, Joel. **Architecture transformed: a history of the buildings from 1839 to the present.** Nova York: The Architectural League Of New York, 1987, p. 6.

Esse tipo de pintura vai encontrar terreno fértil na Veneza do século XVIII. A *veduta* é o princípio de uma nova cultura, fundada na positividade da experiência visual (ARGAN, 2003a, p. 366). As próprias características da cidade flutuante, onde a natureza e a arte se encontram, com a qualidade de sua luz refletida nas águas e nos palácios, sua vocação marítima conectada ao Oriente, favorecem uma cultura, como diz Argan (2003a, p. 366), “orientada a antepor o valor da experiência ao da ideia”. O *vedutismo*, muito mais do que um mero gênero pictórico é, antes, uma sofisticada forma de ver, produto da relação particular entre um local (Veneza) e um tempo (o Iluminismo) específicos:

Tudo o que sabemos da realidade o sabemos pelas *representações* que se formam na consciência: não saberemos jamais se são idênticas à realidade (não é nem mesmo um problema: toda ulterior experiência do real seria ainda nossa representação), mas queremos que sejam claras e positivas, capazes de fundar uma experiência não somente pessoal, de estabelecer entendimentos entre os indivíduos, de constituir uma base de experiência comum a toda a sociedade. A mente forma representações ou imagens na *presença e na ausência* dos objetos: à memória, à percepção, à imaginação verossímil, à fantasia correspondem diversas classes de imagens. A cultura figurativa barroca misturou-as confundiu-as em um único fluxo. Reduzir a imaginação à razão significa separar as imagens produzidas pela “mente ativa”, interessada no real, desejosa de aproximar-se e conhecer, daquelas produzidas pelo movimento em vão da mente, pelo desejo de afastar-se da realidade, de evadir-se. Essas últimas exprimem-se mediante um ofício agora capaz de tudo; as primeiras exigem um ofício controlado pela razão, uma técnica. (ARGAN, 2003b, p. 404)

Tanto Canaletto quanto Vermeer podem ter usado a *câmera obscura* na elaboração de suas telas e há um caloroso debate acerca disso. Esse aparelho, conhecido desde a Antiguidade, é literalmente uma câmera, ou seja, uma caixa escura que, através de um orifício ou de uma lente, projeta a imagem invertida na superfície oposta⁴¹. Alguns acreditam que seu uso na pintura seria uma “trapaça”, sendo a observação direta um método mais nobre⁴². Mas hoje sabe-se que seu uso era bastante restrito por limitações técnicas e, mesmo com o Renascimento e o desenvolvimento de lentes mais sofisticadas, a câmera escura nunca chegou a substituir o uso da perspectiva linear. É possível que Canaletto tenha usado o aparelho como instrumento auxiliar, mais como técnica *iluminista* que “limpa” a imagem, que verifica e atesta o dado visual, do que como um ofício *ilusionista*, que tenta

⁴¹ A “invenção” da fotografia não é nada mais do que a fixação dessa imagem numa superfície fotossensível.

⁴² A rigor, mesmo uma imagem obtida exatamente a partir de um único ponto de vista, como numa fotografia, carrega algo de artificial, uma vez que a visão humana é estereoscópica e, como nessa pintura de Canaletto, combina dois pontos de vista para criar a sensação de tridimensionalidade.

enganar o observador, como na pintura barroca cujo objetivo era confundir de propósito as ideias (ARGAN, 2003b, p. 405).

Canaletto foi um pintor bastante comercial; seus quadros eram quase todos destinados a clientes ingleses ávidos por imagens “exóticas” de Veneza, como cartões-postais. É frequentemente “acusado” de manipulação e de “trapaça”. Se é verdade que não se pode atribuir a ele o mérito de ter questionado criticamente a perspectiva, também é verdade que soube utilizar-se dela não apenas como reprodutora fria dos volumes, mas como meio criativo que dá vida aos lugares. Na sua obra, a perspectiva é o que deveria ser: um instrumento a serviço do artista e não uma imposição autoritária que submete o mundo às suas regras. Canaletto mostra que “ética” visual e a arte não precisam andar necessariamente juntas e que a verdade da “*costruzione leggitima*” pode estar mais próxima da imaginação do que da realidade.

Mesmo antes de Canaletto podemos encontrar na arte exemplos de obras que tentaram usar a perspectiva de forma criativa e, por vezes, crítica. Uma obra emblemática é, sem dúvida, o quadro *Las meninas* (1655), de Velázquez. O ponto de vista único também pode ser entendido como aquele que permite ver uma cena como que através de um buraco de fechadura (lembramos que, para isso, é preciso fechar um dos olhos), portanto garantindo anonimato ao observador. Nesse sentido, podemos dizer que há algo de *voyeurístico* na visão em perspectiva. De fato, uma visita a um museu de pinturas como o Museu do Prado, em Madri (um lugar *voyeurístico* por excelência), é uma experiência às vezes constrangedora, uma vez que podemos observar a intimidade de diversos personagens da história, sem sermos vistos.

Las Meninas é construído obedecendo rigorosamente as regras da perspectiva linear, com um ponto de fuga bastante centralizado, que “suga” o observador para dentro do quadro numa espécie de “queda para frente” característica das composições mais simétricas em formato de x. O salão retratado inclusive se parece com o próprio interior de uma *câmera obscura*, como se o observador pudesse enxergar pelo orifício do aparelho. As dimensões do quadro, com mais de três metros de altura, colocam os personagens quase em escala humana. O observador está situado exatamente nesse ponto de vista único que o sistema exige, podendo ver uma cena privada da vida na corte. Mas aqui não há anonimato possível, pois algo inusitado acontece: os personagens estão nos observando, com curiosidade. Ao invés de olhar pelo buraco de fechadura, é como se abríssemos a mesma porta, surpreendendo os personagens, que reagem à nossa intrusão. Velásquez inverte a relação e nos coloca no desconfortável lugar daqueles que são observados. Mesmo o próprio ambiente do salão onde estão os personagens, cheio de quadros, se parece com o museu onde estamos, criando

um efeito de espelhamento. Assim, obra e visitante estão em lugares trocados, o olhar deixa de ser unidirecional e o observador se torna personagem. É um quadro atraente e incômodo ao mesmo tempo, como se o pintor quisesse que sentíssemos aquilo que seus retratados sentem quando são pintados provocando, assim, uma reflexão sobre a natureza dos próprios meios de representação e da arte.



Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656)

E não somos apenas observados, somos também pintados. O próprio Velázquez está também retratado no quadro e, graças ao espelho no fundo, podemos especular que está pintando um retrato da família real numa grande tela cujas dimensões se assemelham às próprias dimensões de *Las Meninas* (simulações computadorizadas da cena em 3D mostram que o espelho ao fundo reflete a superfície da tela que vemos do lado esquerdo). E o pintor também nos olha. Aqui, também podemos entendê-la como uma tela transparente, uma janela aberta entre dois ambientes, entre dois mundos curiosos um pelo outro. Uma das leituras possíveis (há muitas) é que nós (o observador) estamos, portanto, ocupando o lugar da família real e sendo retratados por... Velázquez! Talvez seja esse o maior fascínio que o quadro exerce: enquanto observamos *Las Meninas*, e somente nesse momento, somos reis da Espanha.

Pelo retrato de um instante preciso, pela naturalidade dos personagens, pelo jogo de olhares, pela perspectiva rigorosa, pelo comportamento da luz, pela sofisticação ótica, *Las Meninas* é um quadro extremamente fotográfico. A cena é vista não só a partir de um ponto preciso no espaço, mas também de um ponto preciso no tempo. É o congelamento de um instante, uma suspensão do tempo, como numa fotografia. Aqui sim, se faz valer o (quase sempre mal compreendido) “instante decisivo” associado ao fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Não simplesmente um flagrante, não um momento fugaz prestes a se desmanchar (como qualquer momento é), mas a conjunção precisa dos elementos do espaço vistos partir de um único ponto de vista, num único ponto do tempo – uma relação corporal e visual entre o observador e aquilo que observa. É como se o observador, as figuras e o cenário fossem corpos celestes em movimento que de repente entrassem num trânsito astronômico.

Os quadros obscuros, a abertura ao fundo, o espelho e a tela que se vê parcialmente criam enquadramentos dentro do quadro, salientando o caráter artificial da própria ideia de “quadro” na sua tentativa de ordenar a realidade. Nosso campo de visão, lembremos, tem um formato vagamente elíptico, horizontalizado e com bordas difusas, em nada parecido com um “quadro” geométrico e ortogonal (menos ainda vertical), de resto desconhecido no mundo natural. O quadro é um corte de navalha imaginário nessa realidade, que elege com violência o que incluir e o que excluir de si, onde o que se vê é tão importante quanto o que não se vê (como no mapa de Bellman). Com *Las Meninas* Velásquez nos lembra que na própria natureza da arte está o artifício e o artificial, ao mesmo tempo em que celebra o próprio ato de ver como gesto primordial da pintura.

Se Canaletto se valia da perspectiva muitas vezes com intuito comercial, Velázquez cria múltiplos pontos de vista numa mesma obra, sugerindo uma visão crítica da perspectiva linear utilizando, para isso, suas próprias regras geométricas. Mas será apenas com Turner (e suas paisagens marítimas “indefinidas”) e, depois, com Cézanne, que se iniciará propriamente o longo processo de desconstrução do espaço euclidiano produzido artificialmente desde o Renascimento. Para o historiador da arte suíço Sigfried Giedion, a perspectiva permaneceu como padrão visual até o surgimento do cubismo, no início do século XX, inaugurando uma verdadeira “revolução ótica”. Ali, o ponto de vista único do Renascimento foi finalmente multiplicado em diversos pontos de vista, nenhum deles superior aos outros, cada um propondo uma leitura diferente da imagem. Os objetos se decompõem e passam a se mostrar de todos os lados, frente e verso simultaneamente. Para Giedion (2004, p. 465), às três dimensões da Renascença, foi acrescentada uma quarta: o tempo.

A imagem estilhada

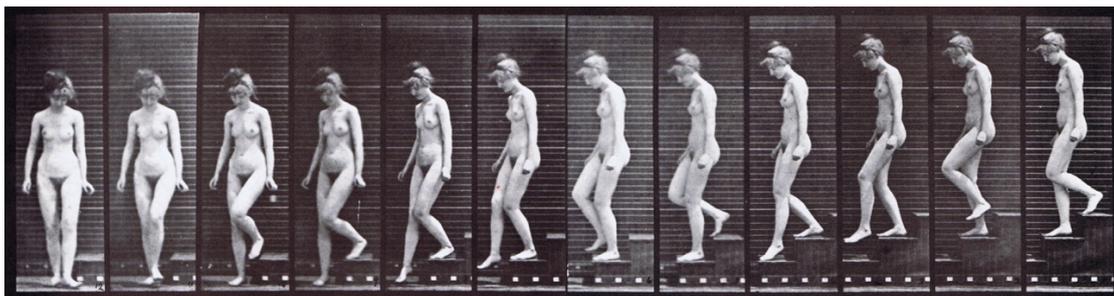
O observador não pode mais aceitar o espaço exaustivamente descrito a partir de um único ponto de vista e é impelido a movimentar-se nesse espaço. O resultado é uma imagem multifacetada, estilhada e caleidoscópica, produto de uma nova percepção do ambiente em consonância com a ideia de simultaneidade que passou a caracterizar a vida moderna. Segundo Argan (1992, p. 366), não se trata de apresentar diversos aspectos do objeto, mas várias “verdades” diferentes, nenhuma mais verdadeira que a outra. O cubismo é, portanto, o primeiro passo para o abandono do ponto de vista único e estático, abrindo caminho para novas formas de representação que precisam considerar as complexidades e dinâmicas de um mundo em transformação, sobretudo impulsionadas pelos avanços sociais e tecnológicos:

Desde o início do século XX a profundidade de campo das perspectivas clássicas foi renovada pela profundidade de tempo das técnicas avançadas. O desenvolvimento da indústria cinematográfica e da aeronáutica seguiu de perto a abertura dos grandes bulevares. Ao desfile haussmaniano sucedeu-se o desfile acelerado de imagens dos irmãos Lumière, à esplanada dos Invalides sucedeu-se a invalidação do plano urbano, a tela bruscamente tornou-se o local, a encruzilhada de todos os meios de comunicação de massa (VIRILIO, 1993, p. 19).



Marcel Duchamp, *Nu Descendo uma Escada nº 2* (1912)

Não é por acaso que em *Nu Descendo uma Escada nº 2* (1912), Marcel Duchamp tenha se inspirado diretamente nos estudos do movimento de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge. Esses experimentos utilizavam a técnica fotográfica para criar sequências de imagens que simulavam o movimento, prenunciando o surgimento do cinema. Em *Mulher descendo a escada* (1887), de Muybridge, é possível reparar, graças ao congelamento fotográfico, numa série de movimentos do corpo que passam despercebidos ao olhar humano. A obra de Duchamp parece sobrepor todos esses movimentos numa só tela, dando conta não só dos diversos pontos de vista como também da passagem do tempo.



Eadweard Muybridge, *Mulher descendo a escada* (1887).

Além do cubismo, outras formas de visualizar a realidade vão surgindo ao longo da primeira metade de século XX. A montagem cinematográfica articula diferentes lugares e diferentes tempos; as colagens e a pintura abstrata ignoram por completo a própria ideia de profundidade. No teatro, a relação plateia-palco, até então unidirecional, passa por uma revolução com a “derrubada da quarta parede”⁴³. A teoria da relatividade e a física quântica passam a questionar não só a arbitrariedade do ponto de vista como também a integridade dos próprios objetos. O olho “em estado selvagem”, como diria André Breton, está agora submetido às leis da natureza e não mais apenas às leis da arte (TIBERGHIE, 2005, p. 16).

Na arquitetura, Le Corbusier introduz o conceito de *promenade architecturale* (passeio arquitetural), que valoriza o percurso e os diversos pontos de vista possíveis para a apreciação do edifício, estabelecendo hierarquias e surpresas visuais. A arquitetura passa a ter (ou recupera) uma dimensão temporal, “narrativa”, onde o *mapeamento* do edifício e de seu terreno é mais importante que o impacto de uma fachada espetacular vista de frente:

A arquitetura árabe nos dá uma lição valiosa. Ela é apreciada em movimento, com os pés; é caminhando, deslocando-se, que se percebem as ordenações da arquitetura se desenvolverem. É um princípio contrário à arquitetura barroca que é concebida no papel, em torno de um ponto fixo teórico. Eu prefiro o ensinamento da arquitetura árabe (CORBUSIER; JEANNERET, 1947, p. 24, trad. nossa)

Nesse contexto de transformação, um papel bastante especial foi reservado à fotografia. Instrumentos como a *câmera obscura*, o telescópio e o microscópio já haviam revelado todo um mundo de coisas antes inacessíveis aos olhos humanos, mas o impacto visual causado pela fixação da imagem fotográfica sobre o papel não apenas amplia a quantidade de coisas que há para ver como transforma nossa própria forma de ver.

Sem querer entrar mais profundamente no debate sobre a natureza da imagem fotográfica, cabe perceber a relação da fotografia com a perspectiva linear. O sistema renascentista representa uma primeira mecanização do olhar que vai se desenvolver enormemente com a fotografia e, posteriormente, nos diversos aparelhos que usamos hoje em dia, numa linha evolutiva. A imagem capturada pela câmera escura, projetada na superfície fotossensível e eventualmente impressa numa folha de papel apresenta as mesmas características geométricas da imagem pictórica criada a partir

⁴³ O mundo como um teatro (*Theatrum mundi*) é uma importante metáfora do século XVII, presente em várias obras da literatura como em *As you like it* (1623), de Shakespeare: “All the world’s a stage, / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts” (2010, p. 51).

das regras da perspectiva. Tanto o ponto de fuga quanto a diminuição dos objetos conforme a distância – os principais elementos que criam a sensação de profundidade – são dados visuais produzidos pelas duas técnicas, uma vez que ambas supõem a existência de um único ponto de vista organizador da imagem (o olho humano imóvel, no caso da perspectiva; o orifício da câmera ou a lente, no caso da fotografia). Mas com uma diferença fundamental. Aquilo que através da perspectiva é produzido aplicando complicadas regras matemáticas – num processo sofisticado e lento, que exige anos de treino por parte do artista – é realizado pela câmera fotográfica num instante. Em outras palavras, a câmera fotográfica é uma máquina automática de criação de perspectiva⁴⁴.



Charles Marville, *Boulevard Saint-Germain* (1877)

Dessa forma, essa apreensão mecânica e instantânea da realidade vai ter um impacto profundo no desenvolvimento da arte. Diante da facilidade e da fidelidade com que a câmera fixa a imagem, a responsabilidade pela documentação do mundo passou da pintura para a fotografia (não por acaso, muitos dos primeiros fotógrafos eram ex-pintores)⁴⁵. Já não havia razão para que se pintassem paisagens e retratos apenas com o intuito de “registrar” aquele cenário ou aquela pessoa para

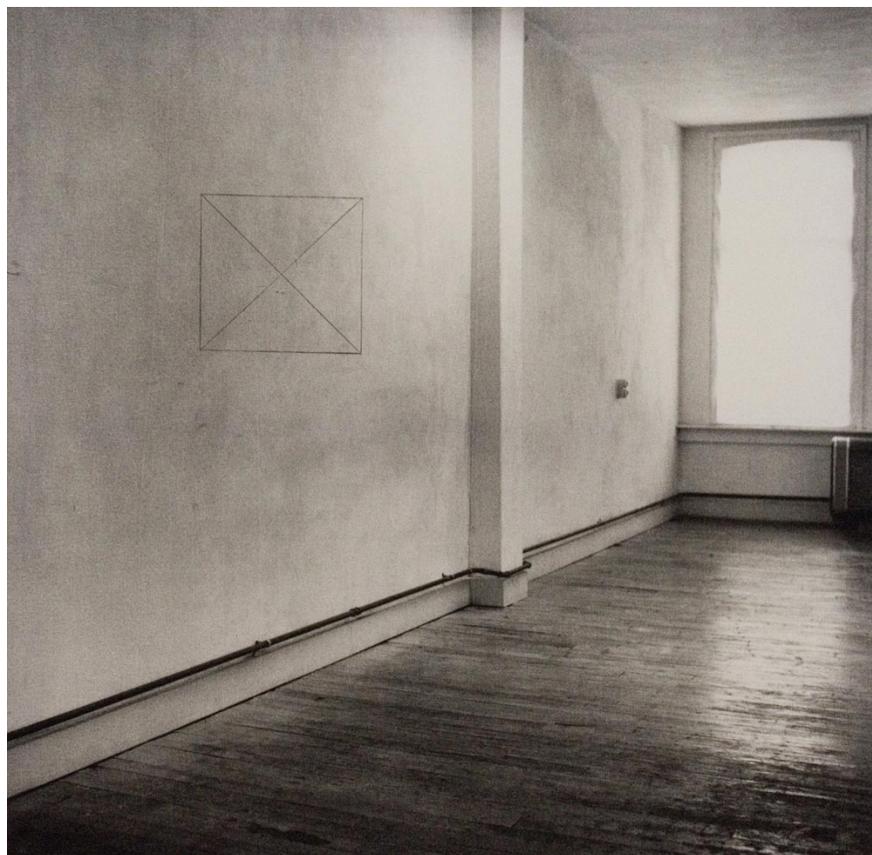
⁴⁴ Se concordarmos com o argumento de Argan, de que a perspectiva é um processo criador da própria beleza, teríamos que admitir que a câmera fotográfica é uma máquina de criação automática de beleza – o que talvez explique a sensação de belo que temos diante de uma fotografia que retrata uma situação degradante ou uma tragédia, como nas fotos de Sebastião Salgado, por exemplo. A “beleza” dessas fotos seria a beleza de qualquer foto, ou seja, a beleza da própria realidade reproduzida com “perfeição”.

⁴⁵ Segundo Baudelaire (2007, p. 12), a fotografia é o “refúgio dos pintores fracassados, mal-dotados ou preguiçosos”.

a posteridade – um processo que a fotografia faz de forma mais eficaz e mais barata. Dessa forma, tendo a fotografia libertado a pintura da responsabilidade de descrever o mundo, permitiu seu desenvolvimento formal, que resultou no cubismo e, posteriormente, na pintura abstrata, que acabaram por desconstruir a perspectiva linear.

Portanto, a fotografia, por um lado, prolonga e reafirma a existência da perspectiva, “naturalizando” essa forma de ver o mundo até hoje mas, por outro, dispara o processo que vai culminar com sua desconstrução pela própria pintura.

Se, num primeiro momento, a fotografia se caracteriza por essa prorrogação da visão perspectíca, não demorou muito para que, ela também, se juntasse à pintura nessa contestação. O trabalho do artista holandês Jan Dibbets, por exemplo, é uma reflexão bastante precisa e sucinta acerca desse tema. Numa imagem da série (justamente chamada) *Perspective corrections*, a câmera transforma um quadrilátero irregular desenhado na parede oblíqua num quadrado perfeito, de modo que não sabemos mais qual dos dois é o mais “verdadeiro”. Com isso, Dibbets subverte as regras da fotografia e “engana” a câmera, – justamente esse instrumento que vem nos iludindo desde a Antiguidade, – e faz com que ela mesma mostre involuntariamente seu artifício.



Jan Dibbets, *Perspective correction* (1968)

Outro trabalho que, na fotografia, subverte as regras da perspectiva é do alemão Andreas Gursky. O artista utiliza de sofisticados *softwares* de edição de imagem para criar suas fotografias, manipulando digitalmente as imagens. *Montparnasse* (1993), retrata o conjunto habitacional parisiense projetado por Jean Dubuisson. É uma imensa elevação (falo das dimensões da fotografia final), resultado de duas fotografias realizadas separadamente, mostrando o edifício de uma maneira que não se pode ver *in loco*. Com esse gesto de fusão (que depois o artista vai aprimorar em outros trabalhos), Gursky desmonta a perspectiva e constrói um edifício de pura frontalidade, onde cada janela é vista de frente, onde todos os pontos são pontos de fuga.



Andreas Gursky, *Montparnasse* (1993)

Gursky faz parte da chamada “escola de fotografia de Düsseldorf”. Ele, Thomas Struth e Thomas Ruff (chamados de “struffsky”) estão entre os fotógrafos que levaram definitivamente a fotografia para o campo da arte contemporânea. Com distanciamento emocional, objetividade e aparente neutralidade; e utilizando-se de procedimentos como a fusão digital, a apropriação de imagens da ciência, o uso dos grandes formatos e de sofisticadas ferramentas da tecnologia digital (além de preços exorbitantes), expandiram os limites da linguagem fotográfica. Aqui, segundo Charlotte Cotton (2010, p. 81), “a ênfase recai na fotografia como um modo de ir além das

limitações da perspectiva individual, um modo de mapear a extensão de forças, invisíveis desde a perspectiva do indivíduo isolado, que regem o mundo natural e o mundo criado pelo homem”.

Hoje, parece que convivemos com múltiplas formas de visualização do espaço, sendo a perspectiva apenas uma delas. Esse processo de desconstrução foi, aos poucos, desmontando o que Virilio chamou de “ortodoxia ortogonal”:

A crise da noção de dimensão, portanto, surge claramente como a crise do inteiro, a crise de um espaço *substancial* (contínuo e homogêneo) herdeiro da geometria arcaica, em benefício da relatividade de um espaço *acidental* (descontínuo e heterogêneo) em que as partes, as frações (pontos e fragmentos diversos) tornam-se novamente essenciais (VIRILIO, 1993, p. 27).

Com isso, o espaço euclidiano, até então “absoluto”, entra em crise. Nosso tradicional sentido de orientação foi profundamente abalado. Referências estáveis como a linha do horizonte e os pontos de fuga desaparecem e já não é mais possível, como aponta Latour (NOVEMBER; CAMACHO-HÜBNER; LATOUR, 2013, p. 10), aceitar um mundo feito de “objetos galileanos” atravessando um “espaço euclidiano”, que a perspectiva linear e, posteriormente, a geometria descritiva haviam propagado como perfeito.

O “olho que tudo vê”

Para esse novo espaço, novas visualidades e múltiplos pontos de vista serão necessários. E muitas dessas imagens serão agora produzidas não apenas de modo ocular, mas também através de mecanismos tecnológicos de captação de imagem. Para Virilio (1993, p. 23), passamos de uma visão perspectiva para uma visão “prospectiva”, que “transpassa as aparências das maiores distâncias, dos mais vastos espaços”. Nesses aparelhos, não há visão central e visão periférica, como no olhar humano, que distingue a todo momento o que importante e o que é secundário.

Uma série de novos aparelhos, softwares de modelagem 3-D, “renderizações” e radiotelescópios passam a produzir e transmitir imagens não-oculares, com qualidade e velocidade jamais imaginadas. Na varredura (*scanner*), por exemplo, as imagens são formadas a partir da coleta e recombinação de dados visuais onde todos os pontos são iguais, indiferentes e têm a mesma importância. No campo da fotografia, aprendemos cada vez mais a desconfiar da imagem produzida pela câmera escura. Montagens, sobreposições, colagens, apagamentos, inserções e todo um arsenal de

manipulação digital da imagem são cada vez mais comum devido aos sofisticados softwares de edição de imagem como o *Photoshop*. Segundo alguns estudiosos estaríamos vivendo uma era da fotografia “cameraless” (sem câmera) ou “pós-fotografia”.

E se há um tipo de imagem que vem se tornando cada vez mais comum são as imagens aéreas. Essa visão bastante particular da superfície da Terra foi uma das primeiras demonstrações daquilo que a fotografia, e apenas a fotografia, podia mostrar – e marcaram um território visual que a pintura não podia disputar. Dos primeiros experimentos realizados de balão por Nadar no século XIX, até as imagens aéreas de supostos mísseis soviéticos em Cuba (que quase provocaram uma guerra nuclear), essas imagens do alto tiveram os mais diversos usos e nos ajudaram a planejar cidades, programar viagens e coordenar ataques, entre outros. Mas agora escrutinam de forma inédita a superfície da Terra e passaram a fazer parte um novo paradigma visual com o qual estamos nos acostumando. Fotografias feitas por satélites estabelecem um novo padrão cartográfico e nos auxiliam mesmo nos deslocamentos mais banais, drones teleguiados permitem uma vista de pássaro a custo acessível, câmeras de vigilância são posicionadas no alto dos postes, sondas exploram outros planetas, satélites particulares vendem seus serviços *online*. Ao mesmo tempo em que esse tipo de “visualização” se torna cada vez mais presente, a vista em perspectiva vai se tornando apenas mais uma entre tantas. Já não se trata de uma visão centrada no ponto de fuga, mas da “fuga de todos os pontos”, segundo Virilio (1993, p. 67).



Modelagem digital da cidade de Paris vista no Apple Maps (2018).

Da mesma forma que a perspectiva linear considerava a linha do horizonte como referência estável frontal, a visão de cima para baixo, em *plongée*, transforma a própria superfície da Terra (e de outros planetas e satélites naturais) numa espécie de “tela” de fundo, bidimensional, um suporte onde as imagens se formam (lembremo-nos das linhas de Nazca). O olhar que antes era conduzido ao infinito em busca do ponto de fuga, agora esbarra numa barreira intransponível. E não é essa, justamente, a condição do mapa? No *Google Maps* ou no *Apple Maps*, a fotografia – imagem técnica por excelência, reprodutora “fiel” da realidade – se funde com o próprio mapa, mostrando um mundo cada mais em detalhe, a caminho de criar um mapa virtual do planeta em escala 1:1

Mas não apenas. Essas plataformas oferecem também opções de visualização que simulam os acidentes topográficos e os edifícios em três dimensões, criando um verdadeiro modelo do planeta pelo qual é possível “navegar” à vontade, inclusive passando da escala planetária para um detalhe urbano em poucos segundos. Além disso, é possível sobrepor diversas “camadas” cada uma contendo um tipo de informação como tráfego, nomes dos lugares, mapas antigos, serviços, comentários e publicidade, entre outras. Através do *Google Street View*, uma ferramenta dentro do *Google Maps*, é possível acessar fotos em 360 graus feitas ao nível da rua, realizadas em intervalos de poucos metros entre uma e outra. O volume de dados armazenado por essas plataformas é gigantesco, calculado entre 3 e 10 pentabytes (um pentabyte equivale a um milhão de gigabytes) sendo que qualquer um desses bytes pode ser acessado em questão de segundos. (BROTTON, 2014, p. 449).

Alguns artistas exploram criativamente essa condição, recusando a experiência física do espaço e produzindo obras apenas para serem vistas do alto (uma proposta diametralmente oposta à de Richard Serra). Aqui, a forma não é compreensível do nível do chão (é inevitável pensar nas linhas de Nazca); a visão artificial, proporcionada por alguma máquina no céu é mais importante do que o corpo no chão. Muitos artistas produzem esse tipo de obra justamente para poder questionar as formas de apreensão do espaço na sociedade contemporânea, marcada por vigilância e controle visual.

O artista brasileiro Daniel Lima, em *O céu nos observa* (2010), contratou o serviço de um satélite para produzir uma fotografia da cidade de São Paulo. A imagem de alta resolução foi agendada para às 10h30min do dia 15 de maio de 2010. Uma vez agendada a fotografia, o artista convocou, pelas redes sociais, a todos que quisessem fazer intervenções na cidade a fim de serem captadas

pela fotografia. A convocatória dizia que naquela dia e horário, qualquer objeto ou corpo maior com mais de 50cm apareceria na imagem de satélite, e dava as coordenadas da área abrangida⁴⁶.



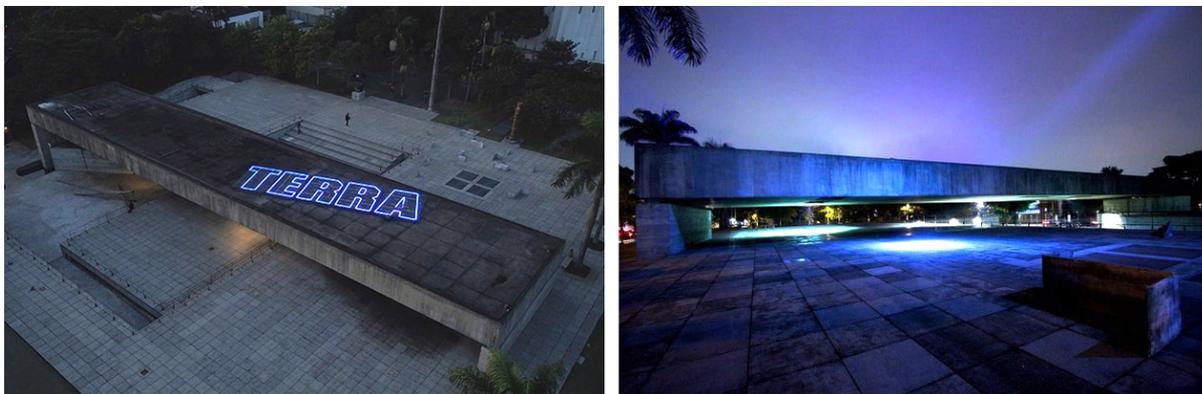
Daniel Lima, *O céu nos observa* (2010)

Em *Terra* (2017), a artista brasileira Carmela Gross cria uma intervenção luminosa no teto da marquise do Museu Brasileiro da Escultura. Trata-se de uma instalação em fita de LED azul compondo a palavra “TERRA”, em alusão à célebre frase do cosmonauta russo Yuri Gagarin: “a Terra é azul”. A proposta da artista é especialmente inquietante na medida em que a palavra em si não pode ser vista pelo pedestre, mas a luz azul, à noite, emana um halo fantasmático sobre o museu, indicando que algo estranho está ali.

Esse olhar superior, que suplanta o olhar humano ideal da perspectiva renascentista, renova o olhar “divino”, onisciente, autoritário e opressor dos mapas (e também o olhar medieval, mediado pela fé). O suposto “observador” agora está flutuando no espaço, um lugar muitas vezes inacessível ao homem comum, que passa a criar máquinas de captação de imagem à distância. Agora já é possível “ver” sem “estar”. O explorador ou o navegador, aquele que primeiro desbravava o território, é agora aparentemente desnecessário, bastando para isso o envio de satélites, drones, robôs e

46 O satélite passou um pouco antes do horário previsto, quando algumas obras ainda não estavam prontas; e o dia estava parcialmente nublado. Como resultado, poucas das cerca de 25 intervenções previstas aparecem na imagem final (LIMA, 2010).

sondas não-tripuladas que percorrem não apenas os céus, mas também os subterrâneos da terra, o fundo do oceano, o espaço sideral e até as entranhas do corpo.



Carmela Gross. *Terra* (2017)

Um dos efeitos colaterais desse novo paradigma é a transformação de nossa sociedade de informação numa sociedade de controle e nossa cultura visual numa cultura de vigilância. O olhar de cima para baixo, justamente como o olhar divino, “que tudo vê⁴⁷, desumaniza a cidade e subjuga os de baixo com seu poder e autoridade. Já não sabemos mais se vemos ou somos vistos, se somos sujeito ou objeto (STEYERL, 2012, p. 19, trad. nossa). Parece que a multiplicação dos pontos de vista não se dá apenas em benefício do observador. Alguns desses novos pontos de vista transformam o observador em observado. Se a realidade era vista como que através de um buraco de fechadura, garantindo o anonimato do observador, algo muito próximo do *voyeurismo*, agora isso pode ter se invertido, apesar da oferta imensa de coisas para ver que há.

Não se pode entender a informação sem entender as “redes” por onde essas informações circulam. Assim como nos mapas, aquele que detém o monopólio das ferramentas que produzem e fazem circular as imagens, detém um enorme poder. Aqui, devemos perguntar, como quer Latour (2004, p. 56): onde se encontram os fenômenos? Se considerarmos que fenômenos são, entre outras coisas, a imensa quantidade de informação disponível, teremos que responder: nas mãos do Google, Amazon, Facebook, Apple e Microsoft. Essas cinco empresas detêm, juntas, um poder de controle da informação jamais imaginado na história. Entre essas informações, estão os dados cartográficos mais avançados do planeta. Se recordarmos as três instâncias necessárias para a existência do mapa

⁴⁷ O “olho que tudo vê” (ou “olho da providência”) é o símbolo que mostra um olho dentro de um triângulo rodeado de raios e luzes, comumente interpretado como o olho de Deus vigilante sobre a humanidade. Representa a autoridade, a sabedoria e a onisciência. Está presente em várias religiões, sendo bastante associado ao cristianismo a partir do século XVIII e à maçonaria.

(o cartógrafo, a empresa [ou o Estado] e o observador), veremos que mesmo com as novas tecnologias continuamos recebendo os mapas sem poder interferir significativamente neles.

O Google e outras empresas vendem a ideia de uma visão democrática, acessível a todos, sem a mediação subjetiva do cartógrafo. Mas “acesso”, ou seja, aquilo que nos é oferecido “gratuitamente”, significa acesso àquilo que a empresa deseja nos mostrar, exatamente como nos mapas, mas agora de forma dissimulada. Conforme “visitamos” lugares girando o globo do Google, deixamos uma série de rastros que podem ser recuperados e usados pela empresa. Sabemos que essas empresas de tecnologia, como o Google, o Facebook e a Amazon, têm seu maior patrimônio na quantidade avassaladora de informações que coletam sobre os hábitos dos usuários que, por sua vez, são vendidas ao mercado publicitário.

Navegar é preciso

Tanto o mapa quanto a perspectiva são, no fundo, dois sistemas bastante rígidos de representação. Do ponto de vista formal, são cortes ortogonais da realidade visual e compartilham da mesma dificuldade de transposição de um espaço tridimensional para uma superfície plana. A representação do espaço visual na tela de pintura equivale, na cartografia, ao problema da *projeção* cartográfica, implicando em inevitáveis distorções dos volumes. A não ser que se subvertam suas regras – como fazem muitos artistas –, ignoram qualquer dimensão temporal, mostrando o que querem mostrar de uma só vez.

Também compartilham do mesmo problema proveniente da ideia de autoridade e de poder que implicam. Basicamente, são visões do mundo engenhosas, mas impostas de cima para baixo. O mapa e a perspectiva têm a pretensão de separar o que certo do que é errado, e acreditam numa hipotética objetividade. E mesmo que sejam às vezes sistemas diferentes entre si (quanto ao lugar do ponto de vista, por exemplo), padecem do mesmo mal: o encanto da imagem. E sabemos que beleza, paixão, idolatria, cegueira e ignorância são palavras que andam juntas. Nesse sentido, a beleza encantadora do mapa e da perspectiva é potencialmente perigosa. Para Bruno Latour (NOVEMBER; CAMACHO-HÜBNER; LATOUR, 2013, p. 12), será preciso “libertar a geografia de sua fascinação com o mapa”. Assim como será preciso livrarmo-nos dessa autoridade do mapa e recuperar nossa capacidade de mapeamento, será preciso descartar a rigidez da perspectiva.

A solução, segundo alguns pensadores, está no conceito ampliado de *navegação*. Tanto a prática de mapeamento quanto de navegação se distanciam das representações imagéticas do mapa e da perspectiva à medida em que descartam a leitura mimética e estática do espaço para propor uma leitura crítica baseada no movimento.

Um aspecto bastante interessante dessa proposta é ser compatível com as novas tecnologias; o uso crítico das novas ferramentas portáteis pode, se bem utilizadas, incrementar nossa experiência navegacional. Na verdade, não há razão para fazer um chamado totalmente regressivo às formas primitivas de localização espacial. Estamos caminhando para um mundo onde os mapas impressos serão desnecessários, substituídos inexoravelmente por mapas virtuais que se cristalizam em telas luminosas. Numa sociedade em que as coisas estão constantemente em movimento, novas formas de navegação como modelos tridimensionais, aplicativos, diagramas, motores de busca e animações serão o novo paradigma.

Esses aparelhos utilizam sistemas sofisticados de localização por satélite como GPS (*global positioning system*) e nos avisam sobre as rotas a serem tomadas a todo instante, resultando numa situação em que “sabem” mais sobre nossa localização do que nós mesmos. Com isso, expandem o próprio significado do termo “navegação” e ressignificam o primeiro impulso cartográfico, ligado às conquistas marítimas. Mas é preciso ter cuidado. Se originalmente os instrumentos de navegação como a bússola, o astrolábio e o sextante exigiam uma extraordinária capacidade humana de cálculo e observação da natureza (atingindo dimensões poéticas), hoje as ferramentas de navegação nos dizem aonde ir e o que fazer, inclusive emitindo “alertas” indesejados a todo instante.



Telas de celular com o jogo Pokémon GO.

Não obstante, o conceito de navegação hoje abarca a tensão que existe entre mapas como representações do território, e mapas como “interfaces” das rotas e rotinas da vida urbana – é uma forma central da mediação entre os espaços, temporalidades e experiências da cidade (DARROUCH; MARCHESSAULT, 2014, p. 5, trad. nossa). Dados e informações do mundo real estão agora frequentemente localizados na internet, sobretudo nas plataformas de mapeamento, produzindo uma espécie de “virtualidade aumentada”; por outro lado, uma série de dados virtuais agora estão localizados no espaço real, principalmente através de aplicativos de “realidade aumentada” (ASSELIN, 2004, p.144, trad. nossa). Um exemplo é o jogo eletrônico *Pokémon GO*, onde o jogador deve percorrer um lugar real guiado pelo mapa virtual a fim de coletar prêmios, também virtuais, pelo caminho. Aqui, o próprio jogador toma o lugar do personagem que antes controlava (como nos jogos ao estilo *Mario Bros.*) e a cidade real se torna uma plataforma para a experiência virtual. Chama a atenção a presença desse jogador caminhando na rua, com os olhos fixos na tela do celular, alheio ao mundo ao redor.

Para a compreensão desses novos ambientes cartográficos, será preciso diferenciar os usos *mimético* e *navegacional* do espaço, propõe Bruno Latour num artigo escrito em colaboração com Valérie November e Eduardo Camacho-Hübner. Embora o mapa não esteja mais confinado às duas dimensões do papel, e seja um objeto em desuso, a compreensão “cartográfica” do espaço está cada vez mais presente na forma das diversas plataformas a que temos acesso. Mapas continuam guiando nosso conhecimento acerca do que constitui o território urbano tanto quanto nossas atividades diárias e ações políticas.

Uma vez que escaparam do papel impresso que os aprisionava e alojaram-se nas telas luminosas, podemos considerar os mapas como painéis (*dashboards*) de uma “interface de cálculo” que permite ao sujeito fazer marcações (*signposts*) enquanto se movimenta pelo mundo. Com isso, uma série de ações de antecipação, participação, reflexividade e retroalimentação podem ser incluídos na definição navegacional dos mapas (NOVEMBER; CAMACHO-HÜBNER; LATOUR, 2013, p. 14-21).

O advento da navegação digital faz da cartografia um “banco de dados” atualizado a todo instante (inclusive por nós), e a que temos acesso por meio dessa *interface* que maneja esses dados. O mapa impresso passou a ser apenas uma entre muitas saídas (*outputs*) possíveis. Essa nova plataforma navegacional, embora revolucionária na medida em que substitui um dos mais antigos e simbólicos artefatos científicos, ainda compartilha com ele algumas características: a necessidade de aquisição da informação (antes feita pela exploração do território, hoje pela coleta de dados), o

manejo dessa informação (realizado pelas instituições ou empresas que controlam os dados), o recálculo dessa informação (atualização dos dados), a necessidade de “saída” dessas informações (como a impressão) conforme o cliente e o uso, entre outras (NOVEMBER; CAMACHO-HÜBNER; LATOUR, 2013, p. 3-4).

A rigor, a plataforma navegacional guarda mais semelhança com os antigos portulanos do que com os mapas tradicionais. Nesses documentos náuticos (alguns datados do século XIII), a representação fiel do espaço era menos importante do que os “dados” necessários para a navegação. Não havia coordenadas de latitude e longitude, mas linhas desenhadas com auxílio do compasso e da bússola que indicavam o rumo e a distância entre os portos, constantemente atualizadas com as informações trazidas pelos pilotos.

As imagens que se materializavam com a colocação de pigmento sobre papel agora se formam através de sinais luminosos. Essas novas “imagens virtuais” se modificam facilmente, aparecem e desaparecem, às vezes são armazenadas, às vezes não. Em todo caso não compartilham do desejo e da responsabilidade que as imagens impressas carregam consigo. Imprimir significa uma busca pela permanência, cristaliza um pensamento que se julga definitivo, ao contrário da informação digital, passível de apagamento a qualquer momento. Agora as imagens virtuais “reinterpretam” o território a todo instante, buscando correspondência imediata com ele “em tempo real”, como gostam de dizer os entusiastas da tecnologia. O mapa do território onde estamos aqui e agora é aquele que se acessa exatamente aqui e agora, condenado a se desmanchar no instante seguinte, ao absorver novos dados e descartar os anteriores, num permanente processo de atualização. É um mapa que acompanha nosso movimento, e o movimento dos elementos à nossa volta, “recalculando as rotas” quando necessário, desde que tenhamos acesso remoto à “rede”, essa entidade imaterial, que paira sobre os humanos como uma organização *cyberpunk* de um filme distópico.

Nesse sentido, por haver uma entidade que controla o fluxo de dados do qual dependemos, discordo parcialmente do otimismo de Bruno Latour, para quem o sistema navegacional liberta o homem da fascinação com o mapa. Latour atribui à difusão massiva da tecnologia digital um meio de “liberar os mapas da sua relação com uma definição espúria de território”. De fato, a inclusão da temporalidade e do movimento na confecção do mapa e a possibilidade de navegação por esse sistema, retoma a ideia de percurso e mapeamento que estava na origem dos mapas impressos, tão necessária agora. Mas, mesmo que possamos interferir na feitura desses mapas, contribuindo com dados que podem ser incorporados a eles, ainda há um “sistema” controlado por grandes empresas,

replicando o esquema das três instâncias (o cartógrafo, a empresa [ou o Estado] e o observador) que rege a confecção dos mapas desde Ptolomeu.

Em todo caso, há na proposta de sistema navegacional um potencial de compreensão crítica do espaço que pode e deve ser usado, com possíveis implicações políticas interessantes. Nesse sentido, deve ser considerada como uma possível solução para o problema de “mapeamento cognitivo” colocado por Jameson.

Portanto, para Latour e seus colaboradores (2013, p. 8), não só os mapas, mas tudo aquilo que chama de “inscrições científicas” (figuras, diagramas, lâminas, textos, índices, bibliografias, dicionários, animais empalhados, tabelas, colunas, fotografias) pode ser lido de forma *mimética* (uma semelhança entre uma imagem e a sua imagem virtual) ou *navegacional* (uma conexão entre sequências de sinais dissemelhantes). Para eles, apenas o segundo método “pode prover conhecimento objetivo”; o primeiro não é outra coisa que “a contemplação narcisista da própria imagem”. Com isso, corrobora a ideia de que o mapeamento, ou seja, o método de apreensão do espaço a partir do movimento, do trajeto e do percurso, é aquele que provoca a reflexão crítica sobre o espaço.

Essa “conexão entre sequências de sinais dissemelhantes”, característica da experiência navegacional se estabelece quando prestamos atenção nas correspondências entre dois elementos sucessivos ao longo do caminho: “é muito mais seguro andejar de um *signpost* para o seguinte do que tentar um ousado pulo das palavras para o mundo, dos mapas para o território” (2013, p. 8). Seria como atravessar uma floresta pelo alto das árvores como um macaco ou ao estilo de Tarzan, largando um cipó apenas quando se está seguro para agarrar o outro.



Alinhamento de menires de Lagatjar

A imagem de um *signpost* a cada intervalo espacial, de forma que a partir de um se possa enxergar o outro, nos remete às mais primitivas marcações do território. O erguimento de menires e de objetos megalíticos semelhantes, é um gesto que representa a primeira transformação da paisagem natural num estado artificial, criando um sistema de relações com os elementos em volta. São uma primeira atitude de ordenação geométrica do espaço, em contraposição ao “caos” do mundo natural. Assim sendo, os monumentos megalíticos como os menires, dólmens e cromeleques, estão na origem da escultura, da arquitetura e da paisagem (CARERI, 2013, p. 56.), tanto no que diz respeito à construção física do espaço e da forma (erguimento ou o empilhamento dos materiais) quanto à criação de mecanismos de percepção e construção simbólica desse espaço (criação de percursos e delimitação abstrata do território).

A maioria das interpretações atribuem a esses monumentos significados ligados ao culto ou à fertilidade. Mas mesmo que o propósito real tenha se perdido no tempo, resta o gesto simbólico inegável de marcação e apropriação do território. Certamente terá servido como marco na paisagem, um ponto de referência e de orientação territorial que se pode ver desde certa distância, como um farol, um obelisco ou um “pin” virtual.



Richard Serra. *East-West/West-East* (2014)

O escultor Richard Serra se utiliza desse tipo de marcação do território com ferramenta poética em duas obras recentes de grandes dimensões. Uma delas é *Promenade* (2008), realizada para o Grand Palais, em Paris, em que alinha, com pequenos desvios, cinco chapas de aço erguidas verticalmente no salão do edifício. A outra é *East-West/West-East* (2014), instalada no deserto do

Catar. São quatro placas de cerca de 15 metros de altura, alinhadas pelo topo, distribuídas numa linha reta de um quilômetro. Apesar de muito grandes individualmente, as chapas se tornam relativamente pequenas diante da monumentalidade do espaço onde são colocadas. Mas a distribuição precisa pelo espaço, a tensão gerada pela sustentação e equilíbrio improváveis e o contraste entre a ortogonalidade das peças e a natureza do deserto criam um “campo” expandido que reverbera e preenche o imenso desfiladeiro onde a obra está instalada. Com isso, consegue ocupar um espaço muito grande utilizando, relativamente, muito pouco material.

Tanto as peças de Serra quanto os menires são objetos enigmáticos, cuja simplicidade parece carregar mais sentido do que aparenta. São objetos de grande poder simbólico, uma marcação inequívoca da presença do homem sobre a Terra ao mesmo tempo em que remetem a algum tipo de força inalcançável e espiritual (as peças de Serra lembram o monólito alienígena do filme *2001 - Uma Odisseia no Espaço* [1968], de Stanley Kubrick – uma marcação clara da separação entre a inteligência e a natureza). As obras de Serra no Catar e os alinhamentos mais complexos de menires (como em Carnac ou em Lagatjar, na Bretanha) podem ser entendidos como a marcação de um percurso, onde cada elemento é um *signpost* que remete ao seguinte, criando linhas e demarcações de terreno abstratas. A ligação entre dois pontos, ou seja, a reta imaginária entre dois elementos não deixa de ser um primeiro gesto euclidiano de marcação geométrica (literalmente “medir a terra”) do território que, por sua vez, vai dar origem ao mapa.

PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE MAPEAMENTO

Arte como pergunta

O escritor paraibano Ariano Suassuna, conhecido por sua obra literária de inspiração popular, foi também professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco por quase quarenta anos. Nos anos 1970 publicou o conteúdo do curso que ministrava no livro *Iniciação à estética*, que acabou servindo como uma espécie de manual, ou livro didático, para seus alunos. O livro tinha como propósito – explica o autor na introdução – apresentar autores e ideias cujos livros não estavam disponíveis naquela época em Recife, ou não tinham tradução para o português. A leitura que Suassuna – um homem do Nordeste tropical brasileiro – faz dos grandes teóricos europeus da estética, como Platão, Aristóteles, Plotino, Tomás de Aquino, Kant e Hegel é, ao mesmo tempo, rigorosa e criativa, revigorando as ideias clássicas sobre o assunto.

Refiro-me a Suassuna pois as reflexões sobre arte e sobre o Belo (como categoria estética) que o livro traz são de um frescor raro, ao mesmo tempo em que servem como resumo de uma linhagem de pensamento que vem procurando definir o que é arte há muitos séculos. Tarefa inglória, tanto porque arte é uma das atividades humanas mais difíceis de ser enquadradas numa definição categórica, como porque essa mesma definição está condenada a se transformar conforme a época, a cultura e o local. O que era arte na época de Platão, passou a ser outra coisa para os alemães do século XVIII (para não falar na noção de arte dos povos orientais), e assim por diante.

Podemos sempre recorrer ao léxico grego clássico e investigar o uso de palavras como “poiesis”, “techné” e “mimesis”, ou do vocábulo latino “ars”, em busca de um significado latente no interior dessas palavras. Mas, dada a distância que nos separa da Grécia antiga, prefiro a proposta

de Suassuna (2005, p. 269) que, em certo momento, levanta uma série de perguntas provocadas pela arte, cada uma delas relacionada a uma corrente de pensamento:

Será que a Arte tem uma origem mágica e religiosa?

Será que teve entre os povos chamados primitivos um sentido prático, religioso e mágico, de captura do real?

Será que é uma forma de conhecimento e penetração da realidade?

Será única e exclusivamente preocupada com a criação da Beleza pura, ou terá, pelo contrário, sempre a preocupação da utilidade prática, da função social, da participação nos problemas sociais e na sua solução?

Será Arte toda e qualquer atividade que fabrique objetos, ou somente aquela que se preocupa com a criação de objetos belos?

Será a Arte um modo prático, concreto e belo de tornar acessível às massas concepções religiosas, políticas e filosóficas de natureza abstrata?

Seria a Arte, como pretende a Estética psicanalítica, decorrente de uma espécie de neurose, das frustrações e traumas do artista que, através dela, procuraria, numa sublimação, se compensar da sua vida falha e dilacerada, com a criação de um outro universo, mais belo e mais perfeito do que o mundo real?

Nessas perguntas estão expostas grande parte dos dilemas associados à arte: como intermediária da transcendência, como ferramenta do conhecimento e aliada da ciência, como possibilidade de ascensão espiritual, como comunhão com a natureza (ou seu enfrentamento), como atividade de criação de objetos úteis, como potencial de transformação política da sociedade, como suporte principal da necessidade humana de beleza, como veículo da comunicação de uma ideia, como solução para os problemas humanos, para citar alguns.

Portanto, há uma grande dificuldade em encontrar uma única verdade a respeito da natureza e da função arte, e talvez seja melhor aceitarmos a ideia da arte como um questionamento aberto do que selecionar algumas definições e descartar outras conforme nosso interesse do momento. A arte deve preservar um espaço de liberdade, inclusive para poder negar a si própria, para corrigir seu rumo, para se transformar com o tempo. Toda tentativa de restringir demais seu sentido tende a ser autoritária e conservadora.

No entanto, se quisermos condensar essas preocupações num só pensamento, podemos fazer uso da seguinte definição proposta por Guilherme Wisnik (2012b, p. 33): “toda arte é, em última

análise, uma forma de conhecimento do mundo na qual o homem elabora materialmente a consciência de sua condição mortal – os mistérios da vida e da morte –, visando, ainda que de forma indireta, mediada pela forma, construir uma vida melhor”.

Que a arte seja uma forma de conhecimento, me parece indisputado (Suassuna também se refere à expressão), e é o que faz a arte se assemelhar à ciência e à religião em muitos aspectos. Todas essas três criações humanas pretendem, afinal, explicar o mundo, cada uma delas a sua maneira. Não devemos – me parece – perguntar qual delas oferece a melhor explicação para uma determinada questão, mas o que cada uma delas tem a contribuir para a compreensão dessa mesma questão. A pesquisa, a fé e a imaginação podem ser capacidades humanas complementares, cada uma com sua particularidade, como sugere Suassuna (2005, p. 274):

a Arte nem é somente uma tentativa mágica de capturar o real, nem uma forma de conhecimento, nem é apenas resultado dos traumas, neuroses e frustrações do artista. Ela é tudo isso e mais alguma coisa. A inteligência está presente na Arte, mas o papel fundamental, na criação artística, é desempenhado pela imaginação criadora. Existe muita coisa de intelectual na criação e na fruição da Arte; existe, mesmo, uma forma de conhecimento, na Arte, mas é uma forma de conhecimento bastante diferente das que são exercidas pela Ciência e pela Filosofia: é um conhecimento *poético*, concreto e resultante da simples apreensão, quando a inteligência, movida pela Beleza do que apreendeu, se põe naturalmente e sem esforço a refletir sobre o que viu.

A ideia de complementariedade é particularmente importante para essa pesquisa na medida em que a arte pode ocupar um espaço que a ciência e a religião não podem. Esse espaço, como vemos em Suassuna, diz respeito à imaginação. Tanto o saber científico quanto o saber empírico muitas vezes tem como motor a capacidade de imaginação. Portanto, não podemos desprezar essa capacidade humana como potencial de conhecimento objetivo pois a imaginação é responsável pelo alargamento dos horizontes, pela exploração do terreno das possibilidades, que testa os limites do que é possível. E uma das formas mais “eficientes” de darmos vazão à imaginação é a arte.

Se a arte é uma forma de conhecimento, podemos fazer uso dela para nos ajudar a solucionar alguns problemas quando os outros campos da atividade humana se encontram em dificuldade, sobretudo quando a eles falta, justamente, imaginação. Por exemplo: podemos explicar a invasão da Espanha por Napoleão em 1808 (ou a guerra em si, como atividade humana), mas também mostrar a tela *Três de Maio de 1808 em Madri* (1814), de Goya; podemos medir proporções e harmonias, mas também podemos simplesmente visitar o Partenon em Atenas; podemos investigar fontes e estudar a viagem de Vasco da Gama, mas também podemos ler *Os Lusíadas* (1572), de

Camões; podemos tentar descrever a morte cientificamente, mas também podemos escutar o *Réquiem* (1791), de Mozart.

Com isso, gostaria de voltar ao problema de mapeamento apontado por Fredric Jameson, conforme visto no primeiro capítulo. A proposta do autor está, a rigor, mais dentro do universo da política, da economia e da cultura do que das artes. Mas, como ele mesmo afirma, ainda não foi possível encontrar uma forma de representação para o novo problema de legibilidade espacial. Jameson insiste na necessidade de *representação* do “novo sistema mundial global” como forma de desalienação e aponta uma limitação para resolver esse problema dentro do universo das ciências políticas e econômicas – é nesse lugar que a arte pode ser útil.

A intenção não é ilustrar diretamente o problema político e econômico que aponta Jameson, mas verificar se encontramos nas artes formas originais e práticas de mapeamento que apurem nosso instinto espacial e nos ajudem a fazer uma leitura do espaço mais crítica. A desalienação passa pela “reconquista prática de um sentido de localização e de reconstrução de um conjunto articulado que pode ser retido na memória” (2000, p. 77). Portanto, como vimos, é preciso *recuperar* a capacidade de mapeamento perdida. Algumas obras de arte, acredito, têm a capacidade de nos levar de volta a essa condição perdida e provocar profundas reflexões sobre nosso lugar no mundo. Essa busca de algo muito básico que se perdeu é fundamental diante da velocidade das transformações pelas quais o mundo passa – é como recuar uma casa para avançar duas num jogo de tabuleiro.

Práticas artísticas de mapeamento

Creio que podemos distinguir basicamente três práticas de mapeamento nas artes, que vão utilizar estratégias distintas. Para uns, o mapeamento se resolve como *criação gráfica*, ou seja, com a realização de um mapa propriamente; para outros o mapeamento é uma *proposição abstrata*; e para outros ainda é um *método de pesquisa*, quase científico. O primeiro grupo *cria* um mapa, o segundo *sugere* e o terceiro *usa* o mapa na elaboração da obra. É claro que não há como ser tão rígido quando tratamos de arte e veremos que, na verdade, muitas obras flutuam entre essas práticas, fazendo muitas vezes uso de mais de uma forma de mapeamento.

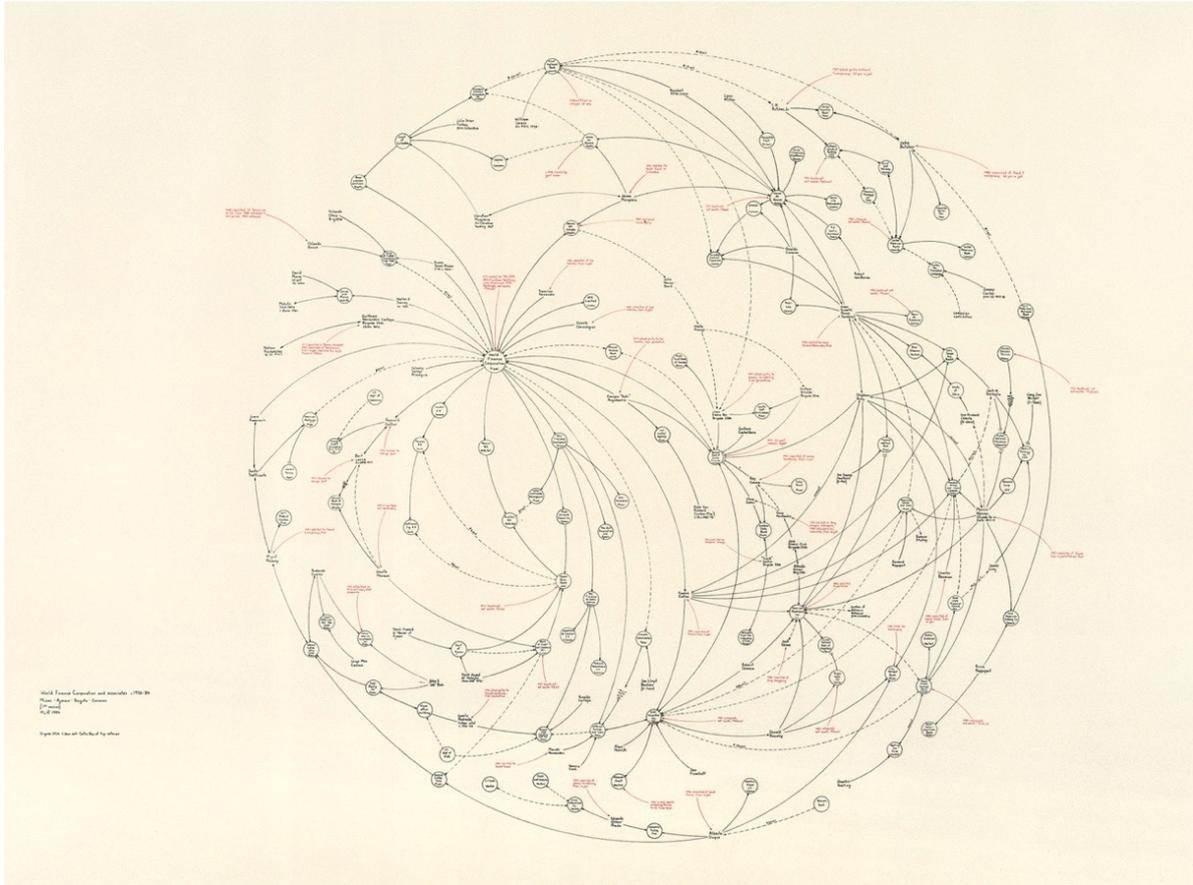
Um grande número de artistas lida diretamente com o mapa como objeto gráfico. Se, por um lado o mapa vem sofrendo uma contestação cada vez maior no que diz respeito ao seu poder de

objetividade, por outro a capacidade de construir mundos e seu potencial poético vêm sendo utilizados cada vez mais pelos artistas contemporâneos, sobretudo a partir dos anos 1980⁴⁸. Se o mapa tradicional, que pretende ser a representação fiel do território, não pode mais dar conta da complexidade do mundo contemporâneo (como aponta Jameson), talvez o mapa poético, que assume sua própria subjetividade, chegue mais perto: “mapas são importantes demais para serem delegados apenas aos cartógrafos”, aponta John Brian Harley (1992, p. 203), um dos maiores estudiosos do assunto.

Criar um mapa equivale a inventar um mundo. Muitos artistas se dedicaram a criar mapas alternativos ou imaginários, ou a redesenhar os existentes, como podemos ver no trabalho de Alighiero Boetti, Saul Steinberg, Marcel Broodthaers, Aleksandra Mir, Leon Ferrari, entre tantos outros. A rigor talvez seja até difícil encontrar um artista visual que não tenha, em algum momento de sua carreira, desenhado um mapa ou algo parecido. Este tipo de obra pode, de fato, ser bastante contundente, como o *Mapa invertido* (1943), de Joaquín Torres-García, uma sutil inversão cartográfica que desmonta todo um imaginário hierárquico que, arbitrariamente, sempre colocou o hemisfério norte numa posição de superioridade geográfica.

Há ainda artistas que elaboram mapas que procuram mapear justamente as relações do mundo contemporâneo e suas implicações econômicas e políticas, numa tentativa de representar (como quer Jameson) toda a rede intrincada que rege o capitalismo. Esses mapas se caracterizam por uma enorme complexidade, por linhas de força e conexões múltiplas, resultando num emaranhado gráfico de difícil decifração. A imagem resultante é bastante semelhante à imagem abstrata de rede, ou de *ciberespaço* que temos na mente. Em geral, contém uma crítica ao sistema capitalista neoliberal, e tenta revelar os propósitos escusos das grandes corporações, bancos, sistemas de governo, expondo as conexões das redes internacionais de poder e do fluxo financeiro. Em termos de mapa, são as obras que encaram de frente o problema da falta de legibilidade espacial do mundo contemporâneo e se alinham às correntes ativistas de transformação da sociedade. Podemos chamá-las de *contracartografias*, na medida em que percebem as limitações e os interesses de poder contidos no mapa tradicional. Ao propor um novo mapa, propõem uma nova forma de representar o mundo que, talvez, seja mais precisa. Assim é o trabalho do sueco-brasileiro Öyvind Fahlström, do norte-americano Mark Lombardi e da dupla francesa Bureau d'Études, por exemplo.

⁴⁸ Ver Obrist, Hans Ulrich (ed.). **Mapping it out**: an alternative atlas of contemporary cartographies. Londres: Thames & Hudson, 2014 e Harmon, Katharine (ed.). **The map as art**: contemporary artists explore cartography, Princeton Architectural Press, New York, 2009.

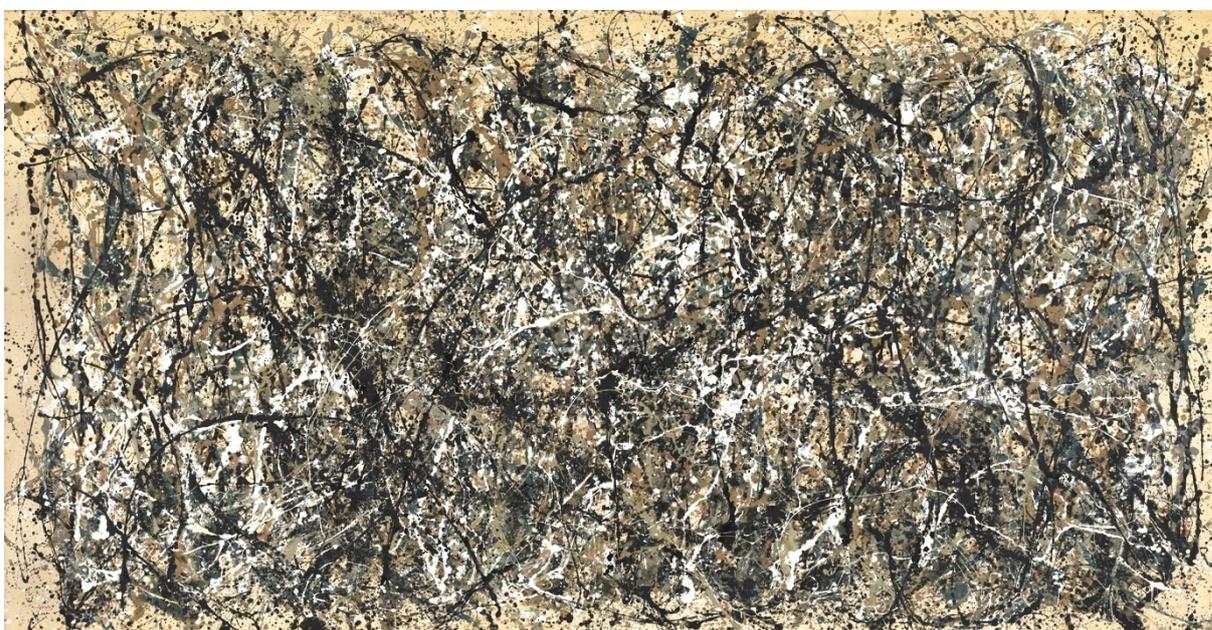


Mark Lombardi. *World Finance Corporation and Associates* (1999)



Öyvind Fahlström. *Section of World Map – A Puzzle* (1973). Detalhe.

No entanto, mesmo levando em conta a contribuição inegável desses artistas, o produto final do trabalho, mesmo que subversivo, ainda é um mapa, que traz consigo muitos dos problemas de representação que vimos no capítulo anterior. Como tal, é preciso aceitar a interpretação do artista, que aqui toma o lugar do cartógrafo, assumindo a mesma posição impositiva. Esses artistas entregam o mapa pronto quando, o que precisamos é aprender os mecanismos de mapeamento pré-cartográficos que, eventualmente, podem produzir um mapa. Portanto, para esses artistas o mapa como objeto é mais importante do que o mapeamento como conceito. Dessa forma, ao deixar de provocar uma reflexão espacial autônoma, é o tipo de prática que menos nos interessa.



Jackson Pollock. *One: Number 31, 1950* (1950)

Há artistas que se relacionam com a ideia de mapa de forma indireta, às vezes inconscientemente, como podemos ver nas pinturas da última fase de Jackson Pollock. Essas pinturas compartilham com o mapa o desejo de representação gráfica de um espaço, mas um espaço mental, que abriga as formas imprecisas do inconsciente. Nesse espaço instável há uma série de fluxos, ritmos e conexões aparentemente caóticas, mas que escondem uma lógica própria e orgânica. Isso levou Argan a associar a pintura de Pollock com os fluxos dos habitantes de uma cidade. Os caminhos aparentemente aleatórios que os cidadãos percorrem diariamente, se representados em linhas e cores, resultariam num mapa muito semelhante a um quadro de Pollock, uma “tradução gráfica do sentido de cidade resultante da experiência inconsciente de cada habitante” (ARGAN, 1992, P. 231):

uma espécie de mapa imenso, formado de linhas e pontos coloridos, um emaranhado inextricável de sinais, de traçados aparentemente arbitrários, de filamentos tortuosos, embaraçados, que mil vezes se cruzam, se interrompem, recomeçam e, depois de estranhas voltas, retornam ao ponto de onde partiram.

Para outros artistas, o exercício de mapeamento é mais importante e, por isso, nos interessa mais. Nessas obras, aquele que recebe a obra (o leitor, o espectador ou o observador) é convidado, ele próprio, a conceber o espaço a partir da descrição ou da sugestão do autor, criando sua própria rede de conexões espaciais. Trata-se de uma *proposição* de mapeamento espacial. Isto vai exigir um grande exercício de abstração por parte do receptor da obra, que acaba construindo este espaço cognitivamente. Esta é a prática que responde melhor à questão de Fredric Jameson, por sua capacidade de provocar e exigir a participação do leitor, em consonância com a atitude crítica que o mapeamento cognitivo exige. Aqui, será preciso fazer uso de toda a nossa capacidade de *imaginação* e encontraremos um número mais expressivo de obras na literatura e nas artes visuais.

Algumas dessas obras vão mostrando o espaço aos poucos, cabendo ao receptor memorizar os pontos relevantes, construindo um mapa mental gradativamente, exatamente como o rato no experimento do labirinto de Tolman. Algumas obras produzem uma reflexão sobre o ponto de vista, mostrando o mesmo objeto de vários ângulos. Algumas apresentam problemas espaciais que precisam ser resolvidos, como um enigma. Há também as obras catalográficas, que buscam exaurir conceitualmente um determinado lugar, tentando mostrar um “espaço total”. Há mapeamentos afetivos, científicos, irônicos, conceituais, poéticos, inúteis, entre tantos outros. Em geral esse tipo de proposta prescinde do mapa, ou melhor dizendo, delega a confecção do mapa ao receptor da obra, se este assim o desejar. Como resultado, cada receptor vai conceber um mapa diferente, sujeito à subjetividade, revelando a fragilidade e o autoritarismo de se propor um mapa definitivo e único que deve ser “obedecido” como um livro de leis. Não se trata mais do “mostrar isto... e não aquilo; mas do “mostrar isso, sem que se exclua aquilo”.

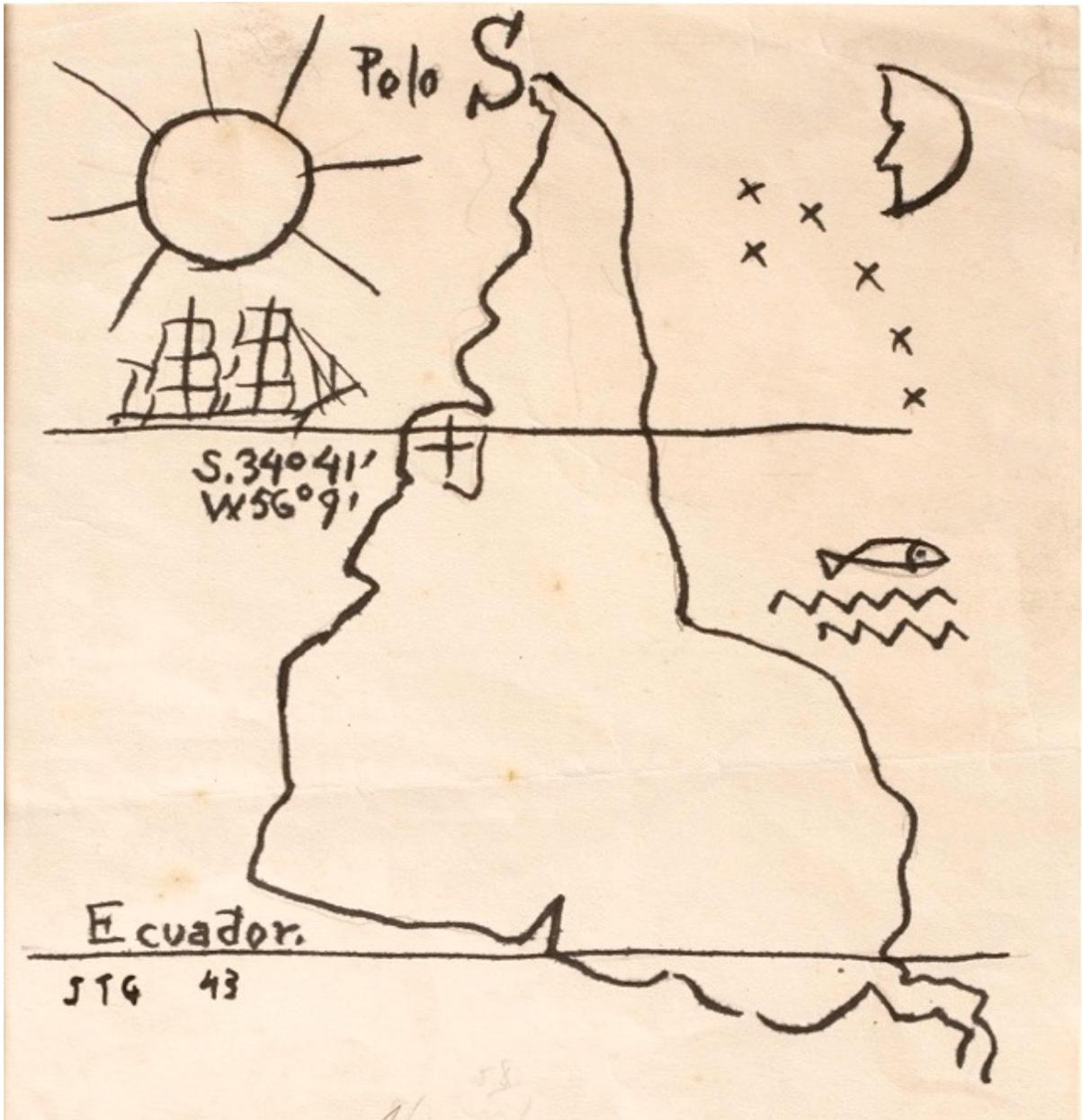
Há ainda outra prática de mapeamento, talvez a mais elementar de todas. Trata-se dos artistas que se utilizam do levantamento cartográfico como ferramenta para realizar suas obras. O mapa, aqui, cumpre sua função principal de orientar espacialmente, como a um navegador no oceano ou a um turista numa cidade desconhecida. O mapeamento não é uma proposição, mas uma base de pesquisa – feita pelo próprio artista ou por um cartógrafo – para a criação artística; a obra

resulta da exploração sistemática de um território a partir de um mapeamento realizado previamente. O mapeamento de determinada área de interesse serve ao artista para melhor compreendê-la, para traçar um plano, ou lhe serve simplesmente como inspiração, afetando o trabalho de formas distintas. Se algumas práticas de mapeamento que vimos anteriormente têm uma tendência ficcional, aqui estes artistas se inclinam para trabalhos de caráter documental. Se, para alguns, é mais importante o saber da criatividade, para estes prevalece o saber científico. No lugar da imaginação, temos a catalogação e a pesquisa.

Uma linguagem especialmente propensa a esse tipo de método de exploração territorial é a fotografia. Essa particularidade deve-se à própria natureza do meio, que compartilha muitas características com os mapas. Tanto fotografias quanto mapas são representações que se pretendem objetivas, excluem o que não lhes interessa, aproximam o que está distante, reduzem as dimensões do mundo, transformam o tridimensional em bidimensional, possuem um autor, congelam o tempo, substituem a experiência, são instrumentos da ciência, da arte e do poder, são documentos, compartilham o mesmo tipo de suporte (papel ou digital), têm formato ortogonal, são enigmáticos e atraentes. O ato de fotografar um lugar muitas vezes já é uma forma de mapeamento do espaço, como nos trabalhos de Eugène Atget, Militão Augusto de Azevedo, Ed Ruscha e do casal Becher, por exemplo.

Além da prática de mapeamento, e do uso da fotografia como linguagem e suporte, alguns desses artistas têm em comum – uma vez que o mapa remete sobretudo ao espaço físico – um interesse especial pelo espaço urbano e pela arquitetura. A relação entre fotografia e arquitetura é de mão dupla. Por um lado, a arquitetura está presente na fotografia desde sua invenção e sempre foi um dos motivos fotográficos mais importantes⁴⁹. Por outro, a arquitetura é influenciada enormemente pela fotografia. Para Solà-Morales (2002, p. 181), “a imagem da arquitetura é uma imagem mediatizada que, segundo os recursos da representação plana da fotografia, nos facilita o acesso e a compreensão do objeto”.

⁴⁹Além da conveniência técnica de ser um motivo imóvel para poder ser registrado nos primeiros materiais fotossensíveis (que exigiam longos tempos de exposição), imagens da arquitetura eram a grande demanda dos fotógrafos-viajantes do século XIX. Muitos europeus passaram a conhecer as ruínas do antigo Egito e do Oriente Médio através dessas fotografias de arquitetura.



Joaquín Torres-García. *Mapa invertido* (1943).

Labirintos

“Cada frase diz: ‘interprete-me’; e nenhuma frase tolera a interpretação”, diz Theodor Adorno (2001, p. 241) em suas *Anotações Sobre Kafka*, resumindo a inquietação que sentimos ao ler a obra do escritor tcheco. A obra de Kafka é uma das mais estudadas do século passado, com uma bibliografia crítica que chega aos milhares de textos. No entanto, as muitas tentativas dos estudiosos de decifrar os enigmas da obra kafkiana sempre foram insuficientes. Interpretações teológicas, hermenêuticas, comparativas, estéticas, históricas e biográficas, tentaram revelar o que está por trás de seus escritos, de seu universo alegórico e simbólico, sem nunca chegar a um termo satisfatório. Kafka exige a interpretação, mas não permite decifração.

Dentre todas as vertentes da teoria literária, a literatura comparada pode ser especialmente esclarecedora. Através da reverberação da obra de Kafka em outros escritores podemos enxergar, com alguma clareza, sua técnica e assim ao menos delimitar um campo de interpretação. Diferentemente do crítico literário, um escritor experimenta as dificuldades do outro escritor e, pela comparação, podemos entrever os problemas que regem a criação literária. Uma interpretação bastante original da obra de Kafka pode ser encontrada na obra dos escritores que por ele foram influenciados. Se Kafka gerou uma série de imitadores, também influenciou decisivamente alguns grandes escritores do século XX como Albert Camus, Dino Buzzati, Italo Calvino, José Saramago e Jorge Luis Borges, para citar apenas alguns. Esses escritores souberam aceitar o enigma que a obra de Kafka propõe. Trouxeram assumidamente para suas próprias obras a presença de Kafka, fazendo com que o leitor atento a reconheça e muitas vezes a compreenda melhor. Muitas vezes o entendimento, e o prazer dele decorrente, é resultado da aceitação da beleza de um enigma, e não de sua solução. Os símbolos kafkianos e sua obscuridade talvez possam ser melhor entendidos ou melhor visualizados (nunca decifrados) quando lemos Jorge Luis Borges, por exemplo. Borges vai lançar uma luz sobre a obra de Kafka que, se não ilumina completamente seus textos, ao menos delimita o campo onde se inserem seus signos. A obra de Kafka se torna uma espécie de sombra que necessita da luz para se configurar.

Borges era grande admirador de Kafka, traduziu para o espanhol algumas de suas obras e escreveu textos sobre ele. Num desses textos, chega a afirmar que “Kafka es el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo” (BORGES, 2007c, p. 555). É autor de um curto ensaio, *Kafka*

y sus precursores, onde identifica num dos paradoxos de Zeno⁵⁰ a origem dos personagens kafkianos e o angustiante movimento ao infinito que os persegue. Neste ensaio literário, Borges também postula que Kafka é um escritor tão poderoso a ponto de modificar a leitura de seus precursores como se, depois de Kafka, a obra desses escritores fosse “afinada e desviada” por sua influência: “su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (BORGES, 2007b, p. 107). No prefácio que escreve para sua própria tradução de *A metamorfose*, o escritor argentino é bastante claro: “la elaboración, en Kafka, es menos admirable que la invención. (...). El argumento y el ambiente son lo esencial” (KAFKA, 2001, p. 11).

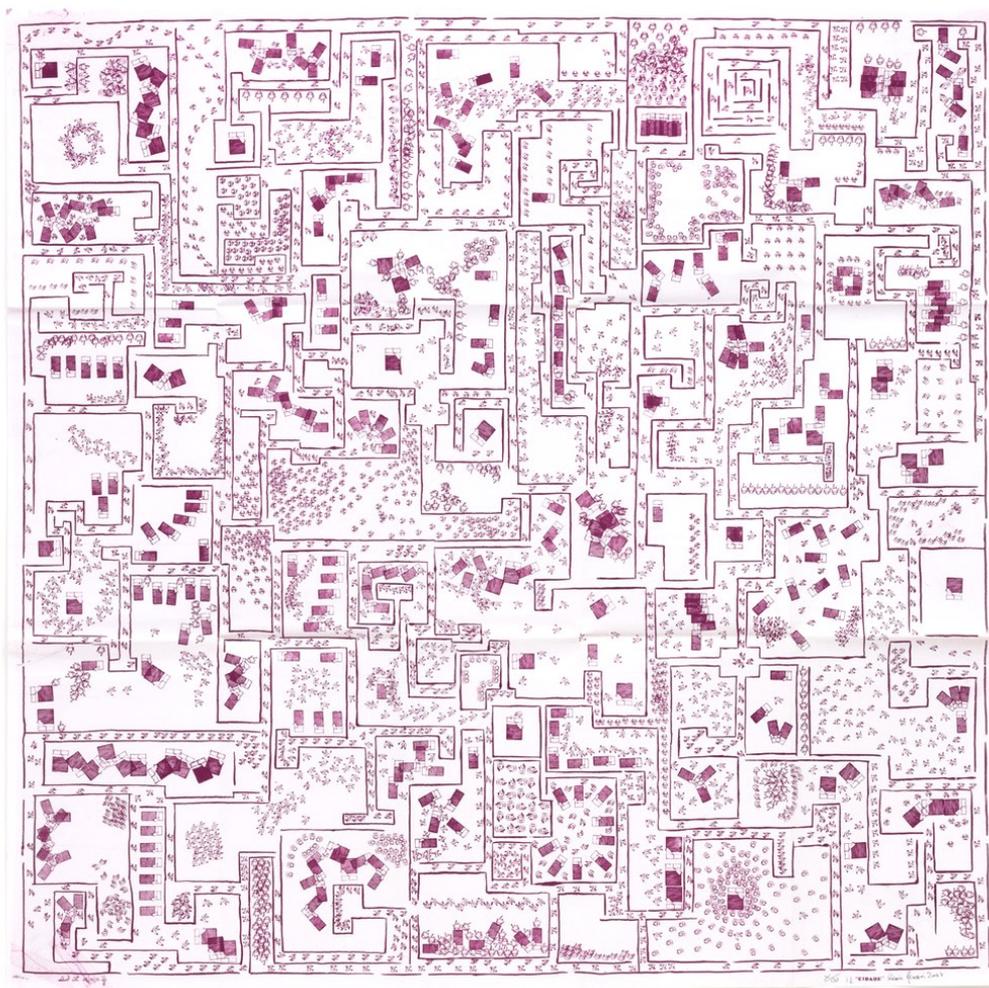
E não serão justamente o argumento e o ambiente os elementos de Kafka mais reconhecíveis no universo borgiano? No prefácio a uma edição inglesa de *O processo*, Borges elege seus textos preferidos de Kafka, entre eles *Uma mensagem imperial*, *Diante da lei* e *Da construção da muralha da China*, onde aparecem dois signos importantes que vão frequentar também a obra de Borges: o infinito e o labirinto.

O labirinto, tanto em Borges quanto em Kafka, terá um significado metafísico. Podemos encontrar em Borges muitas definições, mas todas partem do pressuposto de que “un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a esse fin” (2007a, p. 647). E explica sua preferência pelo tema: “yo, para expresar esa perplejidad que me ha acompañado a lo largo de la vida y que hace que muchos de mis propios actos me sean inexplicables, elegí el símbolo del laberinto o, mejor dicho, el laberinto me fue impuesto, porque la idea de un edificio construido para que alguien se pierda, es el símbolo inevitable de la perplejidad” (1988, p. 79).

O labirinto se relaciona com a arquitetura de uma forma conflitante. Mesmo considerado uma construção arquitetônica, ele se opõe à ideia de arquitetura (ou do urbanismo moderno) que tem, entre suas funções, justamente evitar a desorientação. No entanto, se o labirinto pode ser definido como uma construção caracterizada por caminhos e bloqueios cuja totalidade nos é ne-

⁵⁰ O paradoxo é contado na forma de uma corrida entre Aquiles e a tartaruga. O herói, por ser mais veloz, larga atrás da tartaruga e deve ultrapassá-la. Mas não consegue nunca alcançá-la pois, quando chega no ponto onde ela estava, a tartaruga já avançara um pouco e se encontra adiante. E assim o processo se repete infinitamente.

gada, e cuja finalidade é a desorientação, não é difícil estender essa experiência para a própria experiência da cidade e do mundo⁵¹. Portanto ele é e não é arquitetura ao mesmo tempo. Qual a diferença entre o labirinto de Cnossos⁵² e a experiência de caminhar numa cidade de ruas sinuosas ou mesmo numa megacidade contemporânea? O labirinto é uma poderosa metáfora de nossa condição como cidadão do mundo: “no precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es” (BORGES, 2007a, p. 727).



Leon Ferrari. *Cidade* (1980)

⁵¹ Definição que está de acordo com o diagnóstico do mundo pós-moderno feito por Fredric Jameson ao propor o conceito de mapeamento cognitivo. A descrição que faz do Hotel Westin Bonaventure, em Los Angeles, é análoga à descrição de um labirinto (JAMESON, 1996, p. 64)

⁵² O labirinto mitológico encomendado pelo rei Minos ao arquiteto Dédalo para aprisionar o Minotauro. A lenda conta que o herói Teseu se dispôs a entrar no labirinto para enfrentar o monstro. Conforme entrava no labirinto, Teseu desenrolava um fio dado a ele pela amada Ariadne e assim, depois de matar o Minotauro, pôde encontrar o caminho de volta.

O labirinto implica duas percepções bastante distintas: de dentro e de fora, ou seja, uma panorâmica, outra fenomenológica (uma situação brilhantemente ilustrada no filme *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick). A primeira imagem que nos vem à mente é sempre o labirinto visto do alto, como numa fotografia aérea ou num desenho. Mas para que a verdadeira experiência labiríntica se configure, é essencial a imersão no espaço desconhecido, é preciso que não se conheça o mapa (um instrumento de orientação) do labirinto (uma construção desorientadora). O paradoxo consiste em que o mapa do labirinto, ao revelar sua solução, anula a experiência labiríntica. A angústia vem da incerteza, da experiência fragmentada, do fato de não se saber onde está, de estar sempre no meio.



Stanley Kubrick. *O iluminado* (1980)

Na literatura, justamente a experiência subjetiva do labirinto é mais importante que a construção em si. Em outras palavras, não basta a descrição do labirinto para se experimentar a perplexidade de que fala Borges. Borges e Kafka sabem que a situação labiríntica não depende apenas de paredes e escadas, depende de bloqueios e acessos de outra ordem.

A experiência do labirinto se dá não apenas espacialmente, mas também temporalmente. O labirinto é o equivalente espacial do infinito, assim como o infinito é o equivalente temporal do labirinto. No universo literário desses escritores o infinito e o labirinto muitas vezes caminham juntos como metáforas essenciais do tempo e do espaço: “creo delusoria la oposición entre los dos conceptos incontrastables de espacio y de tiempo”, afirma Borges. (2007a, p. 234).

Se para Borges o labirinto serve para expressar a perplexidade e é uma construção explícita no texto, para Kafka o labirinto expressa a angústia e é mais um conceito, uma situação labiríntica, do que propriamente uma construção:

UMA MENSAGEM IMPERIAL

O imperador – assim consta – enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial, exatamente a você o imperador enviou do leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou ainda repeti-la no seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça confirmou a exatidão do que tinha sido dito. E perante todos os que assistem à sua morte – todas as paredes que impedem a vista foram derrubadas e nas amplas escadarias que se lançam ao alto os grandes do reino formam um círculo – perante todos eles o imperador despachou o mensageiro. Este se pôs imediatamente em marcha; é um homem robusto, infatigável; estendendo ora um, ora outro braço, ele abre caminho na multidão; quando encontra resistência aponta para o peito onde está o símbolo do sol; avança fácil como nenhum outro. Mas a multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso, porém – como são vãos os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se os conseguisse, nada estaria ganho; teria de percorrer os pátios de ponta a ponta e, depois dos pátios, o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais externo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto pela própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto. – Você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega. (KAFKA, 2001, p. 41)⁵³.

Na parábola de Kafka, o labirinto não é expresso, nem mesmo essa palavra é usada. Ele é sugerido pois, para Kafka o labirinto, ou a situação labiríntica, está em toda parte e todos os homens estão dentro dele. Para Kafka, ele não necessita de definição pois é o próprio mundo. Kafka constrói esse espaço infinito ao longo da narrativa, acrescenta escadas e pátios à medida em que o mensageiro avança. Constrói através das palavras: “paredes”, “impedem”, “vista”, “escadarias”, “circulo”, “marcha”, “infatigável”, “caminho”, “resistência”, “avança”, “campo”, “esforços”, “continua”, “passagem”, “aposentos”, “palácio”, “interno”, “nunca”, “percorrer”, “pátios”, “ponta a ponta”, “pátios”, “segundo palácio”, “circunda”, “escadas”, “pátios”, “palácio”, “milênios”. O labirinto de Kafka não tem saída ou se tem (“mas isso não pode acontecer jamais, jamais”), o mundo fora do labirinto pode ser ainda pior. A angústia é dupla: ao descrever a situação do mensageiro imerso no labirinto

⁵³ A parábola está incluída na narrativa *Durante a construção da muralha da China*, datada de 1931, mas foi publicada separadamente. Trata-se de um texto fragmentado e inacabado – como muitas obras de Kafka – que fala da construção interminável de uma muralha de defesa num império remoto. Antonio Candido enxerga uma relação entre o enredo do texto, onde se constrói a muralha a partir de fragmentos desconectados e espalhados pelo império, com o próprio modo de produção literária de Kafka, que procede por unidades curtas e descontínuas. Ver CANDIDO, Antonio, “Segunda: na muralha”, in **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 163. A meu ver, a própria ideia de completude e acabamento (portanto, de solução e desfecho) está excluída da obra de Kafka, Mais do que inacabadas, chamaria suas obras de “inacabáveis”.

(a experiência fenomenológica, de quem está dentro do labirinto sem conhecer seu mapa) e ao postergar infinitamente a entrega da mensagem. Arriscando ainda um pouco mais, podemos dizer que esse labirinto de Kafka não tem saída pois a saída do labirinto metafísico pressupõe uma intervenção divina ou transcendente.

Se aqui o mensageiro tenta sair, mas não consegue, num outro conto de Kafka o personagem conhece a saída, mas prefere permanecer dentro do labirinto. Em *A construção* (1923) esse personagem é uma criatura subterrânea, inquieta, que passa os dias vistoriando e aprimorando a rede de túneis, passagens e salões onde vive. A criatura conta com essa estrutura arquitetônica para sua própria defesa, armazenado alimento e traçando rotas de fugas diante de um perigo que pode vir de fora, sempre iminente, criando um ambiente de permanente angústia.

O conto é narrado em primeira pessoa, colocando o leitor no lugar dessa criatura paranóica, percorrendo e construindo o labirinto junto ela. Com isso, o leitor também vai se familiarizando com o espaço, exatamente como o rato de laboratório no labirinto de Tolman. Trata-se precisamente da modalidade mais primitiva de mapeamento cognitivo, ou seja, memorizar um território à medida em que o percorremos, com base em pontos de referência mais marcantes. Ao nos colocar nos lugar do animal, “lendo” um espaço motivado pela própria sobrevivência, Kafka nos lembra que o mapeamento cognitivo é uma questão de vida ou morte.

Se o medo está diretamente ligado ao desconhecido, o espaço mapeado oferece segurança, diferentemente do mundo exterior, onde a criatura fica desprotegida. Por isso, cuidar da qualidade e da eficiência desse espaço labiríntico e claustrofóbico significa cuidar da própria vida. Mas isso é tão trabalhoso e crucial que a criatura se isola completamente. O labirinto construído passa a ser seu próprio mundo o único que pode parcialmente dominar, ainda que a um custo muito alto.

Podemos enxergar no conto de Kafka a ilustração de um falso dilema da legibilidade do espaço, segundo o qual quanto menor é o espaço, mais fácil seria seu mapeamento. No entanto, dois problemas são levantados: o espaço menor exige uma minúcia maior, onde cada detalhe se torna muito importante; e quanto mais mapeamos apenas um espaço restrito, mais o espaço exterior se torna hostil. No universo kafkiano, a saída do labirinto não é a solução, mas o verdadeiro problema. O labirinto não é apenas o lugar onde não se deve entrar; pode ser também o lugar de onde não se deve sair.

Vejamos como Jorge Luis Borges trata desse tema, nesta parábola aparentemente saída do *Livro das mil e uma noites*:

LOS DOS REYES Y LOS DOS LABERINTOS

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó a construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribo sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: “Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que vedan el paso”. Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en la mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere. (BORGES, 2007a, p. 731)⁵⁴.

Em *Los dos reyes y los dos laberintos*, a palavra labirinto se repete cinco vezes. Há um rei que determina a construção do um labirinto, construtores (“arquitectos y magos”) que realizam a tarefa de forma que o espaço do labirinto seja palpável. Aqui ela é mais “real” do que em Kafka, com seus limites determinados, mas conserva sua significação metafísica. Se Kafka constrói com palavras, Borges constrói (no primeiro labirinto do texto) com “muchas escaleras, puertas y muros”. Se Kafka descreve a experiência de estar dentro do labirinto, Borges adota uma perspectiva panorâmica.

Por definição, o labirinto é um espaço determinado e circunscrito (portanto finito), cujo percurso interno é potencialmente infinito. Se o espaço interno é o lugar do aprisionamento, o

⁵⁴ O texto foi publicado pela primeira vez em junho de 1939 na revista *El Hogar*, intitulado *Una leyenda árabe*. Era atribuído (falsamente) ao explorador inglês Sir Richard Francis Burton e trazia uma introdução: “De las notas que Burton agregó a su famosa traducción del libro *Las Mil y Una Noches*, traslado esta curiosa leyenda. Se titula: ‘Historia de los dos reyes y los dos laberintos’”. A parábola depois foi incorporada ao livro *El Aleph* (1949) e trazia a seguinte nota: “Ésta es la historia que el rector divulgó desde el púlpito. Véase la página 601”, remetendo a um outro conto do mesmo livro. No epílogo do livro, o autor ainda explicava que “los copistas intercalaron en *Las mil e una noches* y que omitió el prudente Galland”. Há ainda outros comentários em outras edições.

Atribuições falsas, pseudônimos, intertextos, autores inventados, remissões e citações são elementos importantes na obra de Borges. Com isso, ele acrescenta uma série de nomes à sua já vasta coleção de escritores preferidos e que cita regularmente, confundindo o leitor. Para o leitor, é difícil fazer a distinção, uma vez que desconhece muitas vezes tanto os autores conhecidos quanto os inventados. Assim, a própria erudição de Borges, inalcançável para quase todos nós, acaba criando uma permanente atmosfera de indeterminação, uma obra em camadas, um “labirinto” literário onde muitas vezes não sabemos quem escreve nem de onde surgiu o texto. Dessa forma, Borges se coloca como se fosse apenas um intermediário entre a literatura e o leitor, retirando de si a responsabilidade pelo texto, mas dando autoridade a ele. Além de escritor, Borges foi um grande “reescritor” da literatura.

espaço exterior é o espaço da liberdade (se quisermos colocar nos termos de Deleuze e Guattari, estamos diante de dois exemplos contundentes de espaço “estriado” e espaço “liso”). No entanto, Borges fala de dois labirintos. O primeiro é um projeto arquitetônico e racional, produto da vontade e engenho do homem. O segundo é o deserto, portanto a ausência total de projeto. Se a função primeira do labirinto é fazer com que o indivíduo se perca, o deserto é de certa forma o labirinto perfeito, pois cumpre essa função com muito mais simplicidade. É um labirinto sem entrada e, portanto, sem saída, um lugar que não se modifica com o deslocamento (se existisse um mapa desse labirinto, seria uma folha em branco⁵⁵). Qualquer caminho tomado levará novamente ao meio do deserto. Dessa forma, Borges subverte a noção corrente ao mostrar a saída do labirinto construído (espaço onde a liberdade é possível) mas nega a saída a quem está, justamente, fora do labirinto.

As duas narrativas possuem tom e estrutura de parábola⁵⁶. O rei da Babilônia constrói um labirinto que é um “escândalo” tentando, dessa forma, se aproximar de Deus ou ser como Deus, ignorando que “la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres”. Ao tentar confundir os homens, tenta confundir a Deus. Sabemos que uma ideia comum a muitas religiões prega a simplicidade como forma de sabedoria (que se afirma na própria imagem do deserto). No texto de Borges, o homem alcança a revelação através da consciência de sua inferioridade diante do divino. O rei da Arábia que se perde no labirinto é um homem simples, que não se propõe a resolver o enigma e pede humildemente ajuda a Deus: “entonces imploró socorro divino y dio com la puerta”. Não há dúvida de que a saída do labirinto é uma concessão de Deus que se dá somente depois que o homem reconhece suas próprias limitações. Deus não só ajuda o rei da Arábia a sair do labirinto, como também o ajuda a se “vingar” do rei da Babilônia. Na verdade, não se trata exatamente de vingança, e sim de justiça divina. A maioria dos personagens de Borges terminam alcançando, depois de enfrentar uma encruzilhada, uma forma de “plenitude” (palavra que supõe a possibilidade de participar do universo e de Deus) que transforma sua existência, seja através da sabedoria, seja através da intervenção transcendente.

Se a figura de Deus está presente em Borges como força redentora e fonte da sabedoria, ela é extremamente obscura na obra de Kafka, onde a autoridade é sempre repressora. Se a participação no próprio mundo que nos rodeia já nos é negada, participar do universo e de Deus é além do

⁵⁵ Como o mapa de Bellmann.

⁵⁶ A parábola é uma narrativa curta e simples que, através de analogias, contém uma mensagem de cunho didático ou moral. É muito presente em textos espirituais como a Bíblia, notadamente nas pregações de Jesus.

impossível. Kafka prefere colocar seus personagens embaixo da terra (*A construção*) ou transformá-los num inseto (*A metamorfose*) a aproximá-los de Deus.

Em *Uma mensagem imperial*, o mensageiro simboliza a única possibilidade de contato entre o imperador (o poder) e o povo (nós). Mas a distância e o tempo para percorrê-la se torna tão grande que provoca uma ruptura; já não é mais possível unir as pontas. Já nem importa mais se o imperador está vivo (ou se realmente existe), nem o conteúdo da mensagem. A missão impossível do mensageiro deixa de ser uma condição provisória, que teria um fim, para ser a condição permanente e angustiante da existência⁵⁷. O único alento aparente para o mensageiro reside em sua própria ignorância. Ele traz no peito o símbolo do sol, que ao mesmo tempo permite o avanço e o coloca em seu lugar de inferioridade. Ele acredita, inutilmente, na importância de sua missão e pretende cumpri-la com dedicação. Mas essa ignorância é o que prolonga sua agonia, criando a situação tipicamente kafkiana, onde a permanência da angústia é mais opressora que a própria morte. Algo, seja um "fio de esperança", seja uma incapacidade, sempre impede que os personagens de Kafka possam optar pela própria morte. Em outras palavras, nem mesmo a vida dos personagens de Kafka lhes pertence.

Se Kafka ao menos oferece ao mensageiro o lugar da ignorância, reserva o mais angustiante dos lugares ao leitor, essa "a minúscula sombra refugiada na mais remota distância diante do sol imperial". Se o mensageiro é uma terceira pessoa ("Er", de quem se fala), o leitor está no lugar da segunda ("Du", a quem se dirige a fala). O narrador se dirige diretamente ao leitor (nós) e é capaz inclusive de ler seus pensamentos. Portanto, esse leitor tem consciência de que a mensagem que lhe está destinada nunca chegará e, se chegar, já não terá nenhuma utilidade.

Segundo o próprio Borges (2007d, p. 117), "duas ideias – ou melhor – duas obsessões regem a obra de Franz Kafka. A subordinação é a primeira das duas; o infinito, a segunda". Na infinitude do labirinto kafkiano, não haverá salvação divina. Estamos na base mais profunda de uma hierarquia opressora e infinita, cujo alto está tão distante a ponto de ser completamente inacessível. Kafka não se refere nem mesmo à figura de Deus, pois o indivíduo é incapaz de suportar mesmo o poder dos intermediários que estão imediatamente acima dos homens. Se Deus existe em Kafka, nem mesmo Seu nome pode ser pronunciado.

⁵⁷ O escritor norte-americano David Foster Wallace assim define a condição kafkiana: "a de que o esforço terrível de estabelecer um *self* humano resulta num *self* cuja humanidade é indissociável desse esforço terrível. De que a jornada interminável e impossível rumo ao nosso lar é, na verdade, o nosso lar". Ver WALLACE, David Foster. **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 235.

Toda Paris

Senhor,

Por mais de vinte anos, recolhi, através do meu trabalho e da minha iniciativa individual, em todas as antigas ruas da velha Paris, chapas fotográficas em formato 18 x 24, documentos artísticos sobre a bela arquitetura civil do século XVI ao XIX: palacetes antigos, casas históricas ou curiosas, as belas fachadas, belas portas, belas obras de carpintaria, aldravas, as fontes antigas, escadarias de estilo (madeira e ferro forjado); os interiores de todas as igrejas de Paris (conjuntos e detalhes artísticos de: Notre-Dame, Saint-Gervais e Protais, Saint-Séverin, Saint-Julien-le-Pauvre, Saint-Étienne-du-Mont, Saint-Roch, Saint-Nicolas-du-Chardonnet, etc, etc).

Esta enorme coleção, artística e documental, está hoje concluída. Posso dizer que possuo toda a velha Paris.

Caminhando já para meus setenta anos, sem herdeiro nem sucessor, me sinto preocupado e atormentado a respeito do futuro desta bela coleção de fotografias, que podem cair nas mãos de alguém que não vai lhe dar valor, desaparecendo, sem benefício de ninguém. Eu ficaria muito feliz, Sr. Diretor, se o senhor se interessasse por essa coleção.

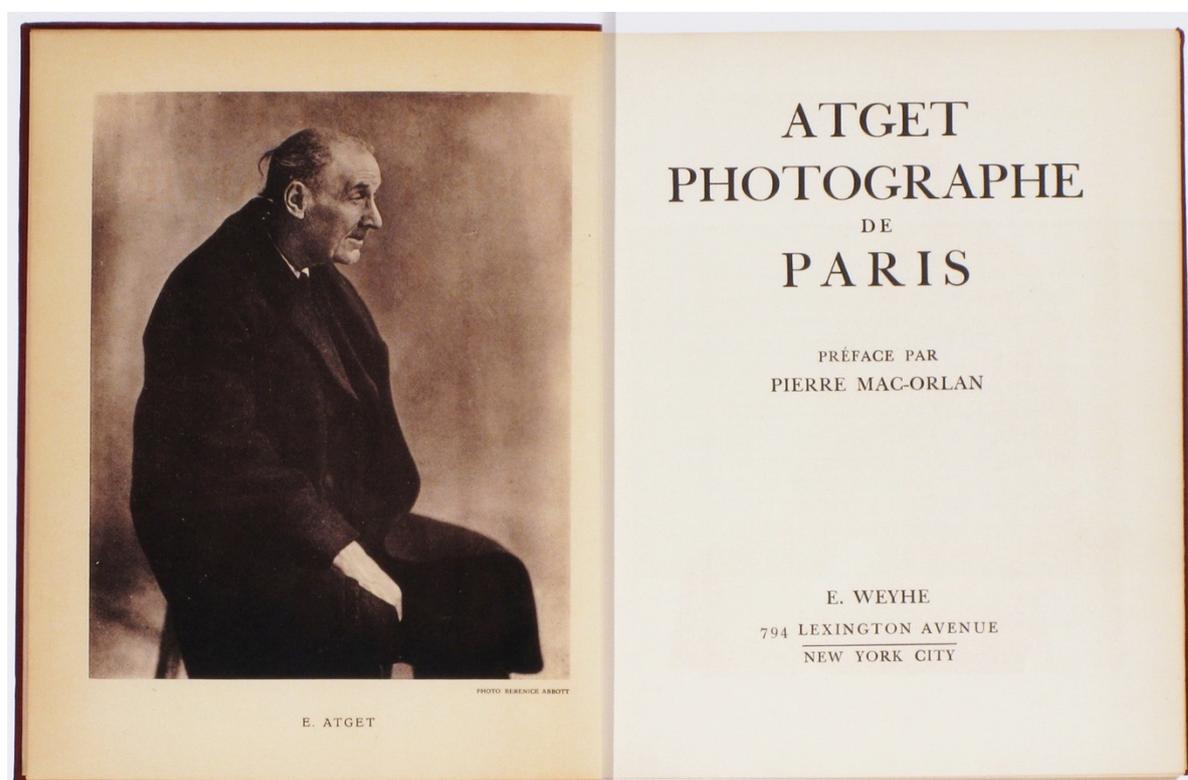
Naturalmente, o senhor não pode considerar meu pedido sem ter uma referência ou informações sobre minha coleção e sobre minha pessoa. Como informação: eu vendi toda a minha coleção de impressões fotográficas 18 x 24 ao Musée de Sculpture Comparée, Musée du Trocadero; vendi toda a coleção pitoresca – ruas antigas, becos antigos – ao Sr. Courboin, conservador do Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale; vendi toda a coleção pitoresca e de arquitetura à Grande Biblioteca de Londres, Board of Education, e fragmentos da coleção à Bibliothèque des Beaux-Arts, à Bibliothèque des Arts Décoratifs e ao Sr. André Michel, conservador no Louvre. Enfim, Senhor Diretor, uma simples indicação de sua parte bastará para que coloque à sua disposição minhas referências sobre a velha Paris e todas as explicações que queira pedir-me. Receba, Sr. Diretor, meus mais respeitosos cumprimentos.

E. Atget.⁵⁸

Eugène Atget é um grande enigma da fotografia. É muito difícil saber qual foi a verdadeira *motivação* desse fotógrafo que, por mais de 30 anos, percorreu e fotografou as ruas de Paris de forma sistemática e exaustiva, deixando para a posteridade um corpo de imagens fascinante. Esta carta em que oferece seu acervo ao Estado francês, em tom de testamento, é um dos poucos documentos de que dispomos para compreender sua obra. Refiro-me a depoimentos, diários e cartas, ou qualquer outro documento escrito, pois em termos de imagem, temos à disposição mais de 10 mil fotografias. Ele existe para nós sobretudo através daquilo que viu, e da forma que viu.

⁵⁸ Carta de Atget a Paul Léon, espécie de secretário de Estado para as Belas Artes da França, datada de 12 de novembro de 1920. Ver Leroy, Jean. **Atget**: magicien di vieux Paris et son époque. Paris: Paris Audiovisuel, 1992, trad. nossa.

Este mistério foi alimentado sobretudo pelo seu reconhecimento póstumo na América. Atget foi pouco reconhecido em vida. Aceitou poucas encomendas e, embora tenha vendido muitas fotografias às instituições de preservação do patrimônio, nunca trabalhou sistematicamente para nenhuma delas. Já idoso, foi “descoberto” por Man Ray (que morava na mesma rua) e chegou a publicar algumas fotografias na revista *La Révolution surréaliste*. Em 1925, a fotógrafa Berenice Abbot (assistente de Man Ray) comprou uma parte de seu acervo e, após sua morte, levou o material para os Estados Unidos, onde acabou entrando para a coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York. Na América, o trabalho de Atget foi “revisto” e publicado, gerando uma grande discussão sobre seu legado e influenciando uma série de fotógrafos.



Folha de rosto do livro *Atget: Photographe de Paris* (1930)

Atget era praticamente um fotógrafo do século XIX, inspirado pelo espírito enciclopédico do século XVIII, atuando no século XX. A imagem do velho fotógrafo andarilho nas vielas de Paris, abnegado e incompreendido, carregando uma câmera antiquada, escravo de seu ofício, verdadeiro “cavaleiro andante” da fotografia – juntamente com os dois retratos que Abbot fez do fotógrafo em 1927, pouco antes de ele morrer – alimentaram ainda mais o mito em torno de Atget.

Dependendo da abordagem, Atget pode ser considerado tanto um simples documentarista disciplinado a serviço de seu ofício quanto um grande artista de vanguarda, precursor da fotografia moderna. O dilema entre o operário da imagem e o artista está no centro de seu trabalho, ou melhor, no centro da discussão sobre seu trabalho. Sim, pois ele mesmo, a julgar pelo pouco que se sabe, nunca se importou com essas questões. Mas, mesmo assim, o chamado “problema Atget”, mobilizou muitos teóricos da fotografia ao longo do século XX (Walter Benjamin, Walker Evans, John Szarkowski, Rosalind Krauss), sempre esbarrando na falta de documentos e declarações do próprio fotógrafo. Por mais que se mergulhe em seu vasto acervo, o mistério permanece.

O que queria Atget? Considerá-lo como um fotógrafo medíocre que “deu sorte” em algumas imagens (grande parte de suas fotografias são realmente desprovidas de interesse, meros registros, às vezes mal executadas tecnicamente) é negar a carga emotiva e expressiva que o conjunto do trabalho suscita; por outro lado, considerá-lo um artista visionário é correr o risco de ser desautorizado pelo próprio Atget, que poderia dizer que “eram meros documentos”⁵⁹. Em defesa dessa segunda hipótese argumenta-se que Atget seria extremamente modesto ou ressentido, não querendo reconhecer seu próprio mérito⁶⁰.

Em todo caso, na América, o trabalho de Atget acabou servindo para gerar uma importante discussão acerca da própria natureza da fotografia, um invento humano sempre colocado entre a vocação documental e utilitária, por um lado; e o potencial criativo e estético, por outro. Atget é responsável, mesmo involuntariamente, pela problematização da própria ideia de *autor* e *autoria* na fotografia. Hoje, tanto a obra de Atget quanto a história de sua recepção crítica, são cruciais para entender a fotografia moderna. Conta-se que tão logo o MOMA (seguramente a fim de valorizar o próprio acervo) tenha começado a promover sua obra, os bibliotecários dos arquivos históricos da França passaram a reclassificar as fotografias de Atget – que se encontravam catalogadas por assunto – agora por ordem de autor.

Afora as especulações, há essa carta (e outras menos importantes), onde se lê: “Esta enorme coleção, artística e documental, está hoje concluída. Posso dizer que possuo toda a velha Paris”. Diante dessas duas frases incrivelmente assertivas podemos inferir que, para Atget, não há grande diferença entre a obra artística e documental (a própria noção de autor, como entendemos, não

⁵⁹ De fato, na porta de seu estúdio lia-se numa placa “documentos para artistas”, pois algumas de suas fotografias serviam de referência para artesãos, artistas, pintores, caricaturistas, ilustradores e cenógrafos.

⁶⁰ No futebol, seria como um cruzamento errado que resultou, involuntariamente, num golo. Se o jogador diz que o gol não foi sua intenção, diminui a beleza do lance ?

existia na época); que ele conseguiu realizar inteiramente o trabalho hercúleo a que se propôs; que o ato de fotografar exaustivamente um lugar (ou ter em mãos essas fotografias) equivale a “apropriar-se” desse lugar; que Atget circunscreveu sua obra no espaço (Paris) e no tempo (a “velha”); e que, dentro desse escopo, *nada* escapou ao seu olhar. Não é pouco.

Por “velha Paris”, entende-se a cidade que não foi atingida pela grande reforma urbanística promovida por Napoleão III e executada pelo Barão Haussmann em meados do século XIX, que derrubou bairros inteiros e abriu os grandes eixos e bulevares, dando a Paris a monumentalidade que vemos hoje. A Paris de Atget é anacrônica. Ainda é a cidade de malha urbana medieval, de ruas tortuosas, escuras e úmidas (mesmo nos anos 1920). Mas é também a cidade afetiva, que ainda guarda uma escala humana e pedestre. Em suas fotografias, mal aparecem os grandes monumentos como a Torre Eiffel ou o Arco do Triunfo – ele simplesmente *ignora* a cidade haussmanniana. Atget fotografa com nostalgia, mas também com urgência; quer conservar em imagem a “sua” cidade que restou, agora ameaçada pela construção do metrô⁶¹. No verso de algumas fotografias, escreve: “vai desaparecer”.

A fisionomia de uma cidade é resultado das transformações da história, algo que se pode perceber desde os mais ínfimos detalhes (Atget fotografou muitas aldravas, portas e escadas) até o próprio traçado das ruas. Podemos entender a cidade como um livro decodificado à espera de ser lido, mas isso só será possível a quem saiba decifrar seus enigmas. Para isso, dispomos de alguns instrumentos valiosos como a câmera fotográfica, os pés e a curiosidade. Atget faz uso exemplar desses três instrumentos e vai se inserir numa linhagem de andarilhos-pesquisadores-artistas de Paris, inaugurada por Baudelaire e perpetuada pelos situacionistas já nos anos 1960. Uma série de personagens que fizeram do caminhar uma arte e da cidade um laboratório de criatividade.

Essa autonomia da forma física da cidade, cujos enigmas estão impressos nas paredes, no asfalto e nos próprios espaços vazios talvez explique porque na grande maioria das fotografias de Atget não há ninguém. Apesar da calma aparente, a cidade vazia de Atget se revela mais como um cenário onde algo acabou de acontecer ou está prestes a acontecer. Cria-se uma situação de suspensão e tensão, que levou Benjamin (1985, p. 174) a enxergar nas fotos de Atget o cenário de um crime,

⁶¹ Antes de Atget, na então desimportante cidade de São Paulo, o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo também realizou um registro bastante sistemático das ruas e das construções. Mas, se em Paris o olhar de Atget estava voltado para o passado, aqui Militão parece olhar para o futuro, dando a São Paulo uma importância que não tinha, como se pudesse antever o crescimento alucinante da cidade no século XX. Seu *Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887)*, é um levantamento metódico e pioneiro da cidade, realizado por um fotógrafo que pode ser chamado de visionário.

como se o espaço pudesse reter os “indícios” de algo que aconteceu há pouco. Essa proposta de leitura do espaço urbano só tem a perder com a presença de pessoas que, quando são um elemento importante da fotografia, acabam por monopolizar a narrativa, reivindicando para si o olhar que deveria percorrer livremente o espaço.

Mas há ainda, na carta, outros aspectos importantes. Atget diz que “recolheu” ou “reuniu” as fotografias pelas ruas (“j’ai recueilli”). Recolher, no entanto, não é produzir – é juntar algo que já existe, é ir à busca de coisas que estão disponíveis a quem tenha a sabedoria de achar e a paciência de procurar. Além disso, chama o conjunto de “coleção”, que pode ser entendido tanto como a “coleta” dos diversos objetos da rua capturados pela câmera quanto o próprio conjunto material de fotografias (que quer vender). Em todo caso, coleção não é propriamente uma obra – colecionar é dar sentido de conjunto a coisas esparsas, é potencializar o valor individual de uma coisa na medida em que é comparada às outras.



Eugène Atget. *Coin Rue de Seine* (c.1924)

Em *A escrita da história* (1975), Michel de Certeau oferece uma reflexão sobre a importância do ato de colecionar. Para ele, as coleções e os arquivos são condição essenciais para a elaboração da história. O primeiro gesto dessa elaboração consiste em separar e reunir, transformando os objetos em “documentos”. Colecionar trata-se, portanto, de “produzir” documentos, recopiando, transcrevendo ou fotografando esses objetos, deslocando-os de seu contexto original, tal como faz Atget. É uma “operação técnica” que constitui os dados:

Colecionar, durante muito tempo, é fabricar objetos: copiar ou imprimir, reunir, classificar... E com os produtos que multiplica, o colecionador se toma um ator na cadeia de uma *história por fazer* (ou por refazer), de acordo com novas pertinências intelectuais e sociais. Desta maneira, a coleção, produzindo uma transformação dos instrumentos de trabalho, redistribui as coisas, redefine unidades de saber, instaura um lugar de recomeço, construindo uma "máquina gigantesca" (Pierre Chaunu) a qual tornará possível uma outra história. (CERTEAU, 2002, p.82)

Por um lado, colecionar é um procedimento científico e tipológico; por outro, uma atividade lúdica e prazerosa, como sabe qualquer criança que já colecionou objetos. Na infância, aliás, aprendemos que há coleções permanentemente abertas (como moedas, selos e tampinhas de garrafa) e aquelas que se completam, proporcionando um prazer especial (álbum de figurinhas, revistas antigas, discos de uma banda que acabou). Nesse sentido, podemos dizer que Atget completou seu álbum de figurinhas (“posso toda a velha Paris”) e agora quer vender ao Estado.

Mas colecionar e possuir significa ainda algo mais. Qualquer coleção reflete muito do caráter do colecionador. Walter Benjamin (1987, p. 235), no texto *Desempacotando minha biblioteca*, afirma que para o colecionador a ideia de posse é “a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas”. No mesmo sentido, para Baudrillard (2008, p. 98), uma vez que se possui um objeto, podemos “personalizá-lo” através de ordenações, classificações e distribuições: “o objeto é assim, no seu sentido estrito, realmente um espelho: as imagens que devolve podem apenas se suceder sem se contradizer. É um espelho perfeito já que não emite imagens reais, mas aquelas desejadas”. Essas observações ilustram aquilo que qualquer observador atento da obra de Atget percebe: é possível vislumbrar o sujeito – seja o autor, o artista, o fotógrafo, enfim, o ser humano – por detrás dessas imagens. A câmera fotográfica, como quer o cineasta Wim Wenders (2001, p.7), tem a capacidade de fazer dois disparos simultaneamente,

um para frente e outro para trás, realizando uma fotografia e revelando a “atitude” (*Einstellung*) do fotógrafo ao mesmo tempo. Para frente a câmera vê um objeto, para trás revela um desejo. Raramente essa afirmação se torna tão clara quanto diante do trabalho de Atget. Basta imaginar quanto deve ser interessante percorrer a cidade de Paris em busca desses mesmos pontos de vista, colocando-se nos mesmos lugares que o fotógrafo ocupou.



Eugène Atget. *Rue de la Montagne-Sainte-Genève* (1924)

É tentador procurar entender o trabalho de Atget numa chave warburgiana. A “coleção” de Atget, da mesma forma que o *Atlas Mnemosine* (1927-1929), de Aby Warburg, não deixa de ser o que Didi-Huberman (2010a, p. 45) chama de “aparato concreto de um pensamento”, algo que, no conjunto, contém um discurso feito de imagens. Quando analisamos esse discurso, somos obrigados a nos deparar com uma cidade mediada por uma experiência bastante pessoal e afetiva, legitimando o uso da expressão “Paris de Atget”, uma cidade criada pelo fotógrafo, e que só ele seria capaz de conceber. Com isso, entramos novamente no terreno pantanoso da mais antiga discussão acerca da fotografia: é documento ou arte? Até onde vai a objetividade e começa a subjetividade?

Atget realizou inúmeras belíssimas fotografias. *Rue de la Montagne-Sainte-Genève* (1924), é uma obra-prima de composição, de atmosfera, de “sense of place”. A imagem coloca o observador dentro da cidade, no preciso momento em que é surpreendido pela vista do Panteão, que surge fantasmagórico entre duas esquinas. É uma perspectiva feita de *dentro para fora* da cidade, marcando com clareza o lugar do fotógrafo, dentro da cidade acolhedora, cujas portas, calçamento e escadas remetem à escala humana. Ele olha com distanciamento e desconfiança para a cidade espetacular, monumental e luminosa, que se entrevê ao longe. Entre o sujeito e o monumento, coloca-se uma frágil luminária, meio torta, marcando a passagem abrupta entre os dois mundos. Do lado de cá, a cidade de Atget, a “velha Paris” em processo de desaparecimento; do lado de lá, a Paris dos grandes espaços, que se anuncia como “cidade-luz”.



Eugène Atget. *Versailles: Escalier de l'Orangerie* (1901)

O que essa foto tem de beleza, uma outra, *Versailles: Escalier de l'Orangerie* (1901) tem de enigmático. Por que fotografar a tanta distância? O que significa essa escada que leva a lugar nenhum, terminando de repente? Na composição, 40% da imagem é chão e 30% é céu. O resto é

uma massa escura de folhagem, a escada distorcida (que é grande, mas parece pequena) e uma grade que delimita o espaço de um lado só. Cinco elementos que compõem uma imagem “minimalista” e desequilibrada, que não cumpre dignamente uma função “documental”. Será o produto de uma displicência, ou de falta de habilidade? Ou será que tudo isso é intencional, com o intuito de criar justamente uma imagem misteriosa, evocativa, como num sonho? Será que o aparente vazio esconde vestígios da presença humana? Não será essa escada que leva ao nada uma metáfora perfeita e onírica do *memento mori* a que todos estamos submetidos?

Poderíamos prosseguir analisando individualmente uma série de belíssimas fotografias de Atget. Mas, além dos valores estéticos de várias de suas fotografias, é preciso reconhecer que a outra face da grandeza de seu trabalho está no conjunto, na imensa capacidade de trabalho e na quantidade de fotografias que produziu – uma verdadeira “tentativa de esgotamento de um lugar parisiense” (parafrazeando o título do livro de Georges Perec⁶²). Essa atitude totalizante e enciclopédica, um levantamento fotográfico, que percorre “toda” Paris escrutinando seus bairros, é o que nos permite enxergar na obra de Atget um mapeamento poético da cidade, sobretudo na série “Topografia da velha Paris”⁶³. Atget é como um cartógrafo ou, mais precisamente, como o aventureiro que precede o cartógrafo e vai a campo “recolher” informações que, reunidas, formam um mapa, mesmo que seja o mapa subjetivo, afetivo, que existe apenas em sua cabeça.

Atget não se interessou em fotografar a cidade vista de cima, embora pudesse subir nas diversas torres da cidade, como tantos fotógrafos fizeram. Seu trabalho tem permanentemente uma escala humana, mostrando a cidade que se vê do nível da rua, acessível a qualquer um, reforçando sua condição de andarilho. Em seu trabalho, a cidade não se deixa ver numa única fotografia. A “totalidade” se dá pelo conjunto, pelo acúmulo, pela coleção que se constrói no tempo e se guarda na memória. A “Paris de Atget” não se mostra instantaneamente; é preciso, ao contrário, paciência e disposição para percorrer as fotografias, como também é preciso para percorrer a cidade⁶⁴. Essa

⁶² Em *Tentativa de esgotamento de um lugar parisiense*, (1974), Georges Perec senta-se num café ou num banco da praça Saint-Sulpice, em Paris, e passa a anotar freneticamente *tudo* o que se passa à sua frente durante três dias.

⁶³ Atget classificou suas fotografias em cinco temas principais: “Paisagens-documentos” (fotografias de referência da cidade para serem usadas por diversos artistas), “Arredores” (que inclui muitas fotografias de Versailles), “Paris pitoresca” (pequenos ofícios, passantes, prostitutas, vitrines, interiores, veículos, entre outras atividades), “A arte na velha Paris” (sobretudo ornamentos e elementos decorativos) e “Topografia da velha Paris” (a série em que percorre, sistematicamente, bairro por bairro, as ruas da cidade).

⁶⁴ Nesse sentido, o trabalho de Atget é oposto ao de Marc Ferrez. Embora contemporâneos, diferem em quase tudo, com exceção do interesse pela representação da cidade. Ferrez é o fotógrafo do Estado, buscando uma imagem “oficial” da cidade. Está a todo momento tentando captar a beleza espetacular e natural do Rio de Janeiro, visto de cima, enquanto Atget mergulha nas entranhas de Paris. Além disso, enquanto Ferrez realizava primorosas fotografias panorâmicas, impecáveis, as fotografias de Atget nunca primaram por esmero técnico.

atitude de Atget é essencialmente “fotográfica”. Diferentemente de muitos de seus contemporâneos, afasta-se de qualquer pictorialismo, extraindo da fotografia aquilo que ela tem de original e único, conquistando definitivamente um território em que a pintura não pode competir. E talvez seja esse o principal elemento que faz de Atget um precursor da fotografia moderna, mesmo que a sua revelia.

Atget não deixou muito material para sabermos o que se passava em sua cabeça, mas deixou, por outro lado, uma quantidade imensa de coisas que passaram diante de seus olhos. Essas coisas são responsáveis, ao mesmo tempo, por um *imaginaire* (imaginário) e por uma *imagerie* (iconografia) da cidade de Paris. No primeiro caso, uma cidade quase fictícia, a “Paris de Atget”, que nenhum outro fotógrafo poderia criar; no segundo, um documento de valor inestimável, fonte de pesquisa que preservou para a posteridade “toda a velha Paris”. Aqui, poderíamos, mais uma vez, buscar a distinção entre o documentarista e o artista, mas me parece desnecessário. O problema de Atget é o próprio problema da fotografia, e talvez seja melhor enfrentarmos a ideia de que não se trata de uma coisa *ou* outra, mas de uma coisa *e* outra, como ele sugere na carta. Atget introduz ao mesmo tempo em que *supera* essa questão. Pode-se discutir durante décadas (e há quem faça) se Atget era um trabalhador disciplinado ou um gênio incompreendido, mas uma dúvida não se pode ter: Atget era fotógrafo.

Afora a elegância com que Atget oferece ao Estado um dos maiores legados da história da fotografia, algo mais se depreende de sua carta. Sua “iniciativa individual” é aquela de quem tem um compromisso consigo, com a cidade que lhe serve de inspiração e com o meio que lhe serve de ferramenta – três elementos indissociáveis em seu trabalho. Por isso, Atget é um modelo de fotógrafo admirado pelos fotógrafos, que enxergam em seu legado uma dedicação legítima, orientada não pelas regras de mercado, nem por vaidade ou prestígio, mas por algo que podemos chamar de paixão.

Objetos

O impulso catalográfico também orientou o trabalho do casal alemão Bernd e Hilla Becher que, por mais de 50 anos, se dedicou a fotografar estruturas industriais, sobretudo na região do vale do Ruhr, na Alemanha. Com rigor e disciplina fora do comum, os Bechers criaram um vastíssimo acervo fotográfico que documenta uma época em transformação ao mesmo tempo em que provocaram importantes discussões a respeito da linguagem fotográfica. Suas atividades como fotógrafos e também como professores na renomada Academia de Belas Artes de Düsseldorf colocam os Bechers entre os mais influentes fotógrafos da história.

O casal se dedicou a um registro sistemático da arquitetura industrial europeia, que passava por uma profunda transformação social e econômica após a Segunda Guerra Mundial. Lançaram seu olhar para caixas d'água, armazéns, altos-fornos, torres de extração, silos, torres de refrigeração, depósitos de cascalho, usinas de tratamento, tanques de gás, fornos de cal, casas em eixamel e parques industriais inteiros. Muitas dessas estruturas, símbolo de um pujante passado industrial, estavam condenadas ao desaparecimento. Havia, portanto, um sentido de urgência que moveu os Bechers a preservar essa memória através da fotografia. Nesse contexto, a fotografia já plenamente desenvolvida como técnica se colocava como o instrumento ideal, oferecendo uma exatidão, precisão e rapidez que a pintura e o desenho não poderiam oferecer.

Essa “arqueologia industrial” precisa ser entendida no contexto de um país traumatizado pela derrota e pela devastação da guerra. A Alemanha tinha, em meados do século XX, uma dificuldade enorme em lidar com o passado recente. Segundo a própria Hilla Becher:

Se uma forma fotográfica tivesse que sobreviver, seria a fotografia objetiva. Após duas guerras mundiais, era de bom tom, entre os artistas alemães, não encarar a realidade, e ignorar a história. O estilo documental tornou-se impossível. No entanto, queríamos voltar para as próprias fontes da fotografia porque é uma maneira muito rica de representar a realidade (GUERRIN, 2001, p. 32)

Para alguns artistas, como os Bechers, “ignorar a história” não era uma opção, da mesma forma que remexer nas feridas ainda abertas do passado recente tampouco fosse possível. Dessa forma, podemos enxergar no trabalho dos Bechers uma busca de um passado recente digno de ser lembrado, sobretudo relacionado aos anos entreguerras da República de Weimar (1919-1933), quando o país experimentou um período democrático e de liberdades individuais, apesar dos pro-

blemas econômicos (que, eventualmente, levaram à ascensão do nazismo). Esse é justamente o período da infância de Bernd Becher, que cresceu junto às indústrias de Siegen, onde podia “ver, ouvir e sentir o cheiro da siderúrgica” (ZIEGLER, 2011, p. 161). Há, portanto, a meu ver, por detrás de toda a objetividade pretendida pelo Bechers, uma alta carga de afetividade que move os fotógrafos, em busca de registrar não apenas as estruturas que vão desaparecer, mas também de ir ao encontro das próprias memórias que sofreram um golpe violentíssimo nos anos imediatamente anteriores. O trabalho do casal pode ser visto tanto como um registro desapaixonado de estruturas industriais desprovidas de beleza quanto uma obra melancólica e pessoal num país simbolicamente devastado em busca de sua própria identidade.



Bernd e Hilla Becher. *Depósitos de cascalho* (1988-2001)

Se há um termo associado aos Bechers, e disparador dos mais apaixonados e raivosos discursos sobre a natureza da fotografia, esse termo é *objetividade*. Desde a indignação de Baudelaire até os dias de hoje, é um tema que perpassa a história crítica da fotografia. Problema sem solução, uma vez que se confunde com a própria natureza do meio. Sem querer entrar mais profundamente

nesse terreno pantanoso, cabem algumas considerações a respeito do conceito de objetividade no trabalho dos Bechers.

Há claramente nessas fotografias o desejo de alcançar o maior grau de precisão e informação possível. Os Bechers partem da premissa de que os objetos fotografados têm a capacidade de “expressarem a si mesmos”, não cabendo ao fotógrafo acrescentar nenhuma outra camada de opinião, ou de subjetividade. Quanto mais deixar os objetos “falarem”, melhor – eles são capazes de contar a própria história, sem necessidade de interpretação. Num documentário de 2002, Hilla Becher deixa isso bem claro:

Para mim, o propósito da fotografia é ver de uma maneira objetiva. Por que eu deveria tentar projetar meus próprios sentimentos ou meu estado de espírito em algo que já se expressa por si só? É claro que a objetividade é o oposto da subjetividade, temos problemas para separar os dois, um começa onde o outro termina. E a objetividade não significa que a verdade tenha sido encontrada, longe disso, significa que o objeto representado pode falar por si. (BERND, 2002)

Portanto, acredito, não se trata tanto da busca de uma objetividade utópica, onde a verdade se revela e nada se esconde. Bernd e Hilla Becher são fotógrafos bastante sofisticados para acreditarem nisso. Trata-se mais de um processo de “dessubjetivação”, de tentativa de eliminação do sujeito até onde for possível.

Esse processo se revela claramente na técnica empregada pelo casal. Entendo a fotografia dos Bechers como uma técnica de eliminação de tudo o que pode ser eliminado no processo fotográfico. Eles eliminam a cor (usando filmes preto e branco), o grão fotográfico (usando grande formato), a distorção (corrigindo a perspectiva e usando teleobjetivas), as sombras (fotografando em dias nublados, o que elimina também os desenhos de nuvens no céu), a folhagem (fotografando no outono e no inverno), as pessoas (esperando o momento adequado), o contexto (isolando os objetos), a autoria (fazendo uso de uma técnica rígida e reproduzível), a surpresa (elegendo um único assunto), a individualidade dos objetos (agrupando-os, como veremos), a passagem do tempo (usando da mesma técnica por toda a vida – nesse sentido é admirável a dificuldade em se distinguir as primeiras das últimas fotos). O que resta é a estrutura fotografada da forma mais crua e neutra possível. Se se tratasse de um retrato, seria a fotografia preto e branco de uma pessoa nua, de frente, em pé, imóvel, sem expressão, num fundo branco. Há portanto, apesar da aparente objetividade, uma série de decisões importantes tomadas pelos fotógrafos como, de resto, em todo tipo de fotografia.

As Bechers parecem colocar a fotografia a serviço da “visão correta”, como se seguissem as recomendações do educador Comenius que, na *Grande Didática*, de 1641, ensinava a maneira adequada de ver um objeto:

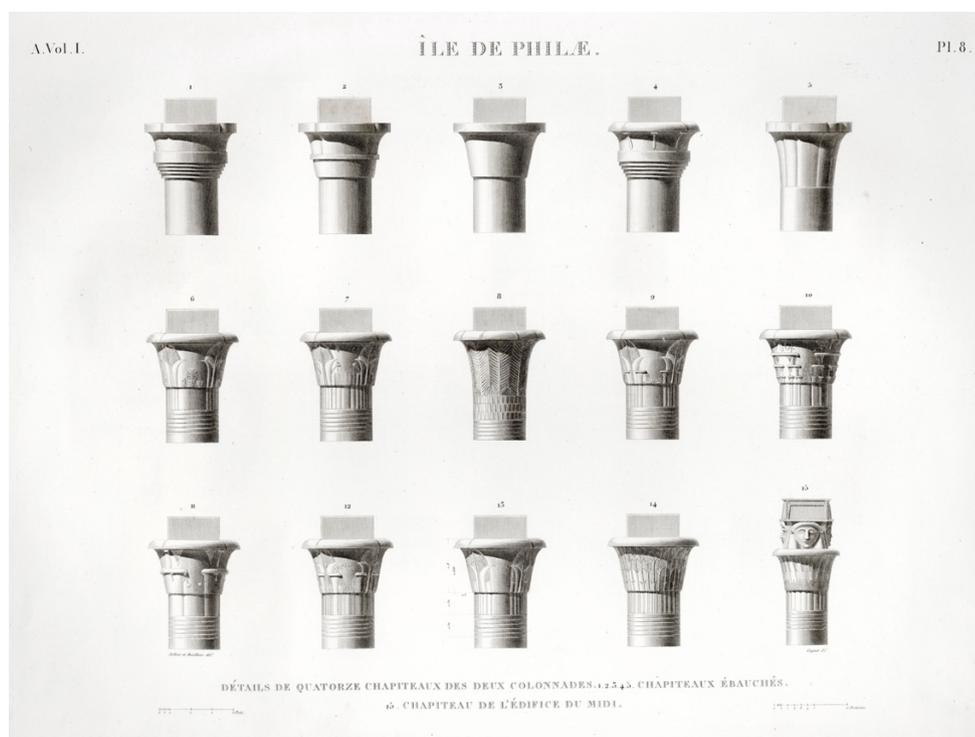
Falaremos agora do modo pelo qual os objetos devem apresentar-se aos sentidos, se a impressão tiver de ser bem definida. Isso poderá ser facilmente compreendido se considerarmos os processos da visão real. Para que o objeto seja visto claramente, é necessário: (1) que seja posto diante dos olhos; (2) não muito longe deles, mas a uma distância razoável; (3) não de lado, mas bem defronte dos olhos; (4) de modo que a frente do objeto não esteja desviada, mas dirigida para o observador; (5) que os olhos primeiro apreendam o objeto como um todo; (6) e depois passem a distinguir as partes; (7) inspecionando-as do começo ao fim; (8) que a atenção se fixe em cada uma e todas as partes; (9) até que todas sejam apreendidas por meio de seus atributos essenciais. Se esses requisitos forem adequadamente observados, a visão ocorre com êxito, mas esse êxito será apenas parcial caso um deles seja negligenciado (COMENIUS apud ALPERS, 1999, p. 201)

Do ponto de vista metodológico, os Bechers fazem parte de uma tradição catalográfica iluminista, iniciada no século XVIII, que procurou sistematizar e popularizar todo o conhecimento disponível. Nessa época surgem as enciclopédias e os dicionários, impulsionados pelo desenvolvimento das técnicas de impressão. Além disso uma série de expedições científicas e exploratórias são enviadas ao redor do mundo, sobretudo aos países “exóticos”, a fim de coletar todo tipo de material para uma Europa ávida de conhecimento.

Uma das mais importantes obras, fruto desse espírito, é a *Descrição do Egito*, publicada entre 1809 e 1822, na França. Trata-se uma gigantesca obra gráfica realizada a mando de Napoleão Bonaparte que mobilizou centenas de artistas, matemáticos, engenheiros, arquitetos, gravadores e impressores, tanto na pesquisa do material durante a expedição, quanto no imenso trabalho de confecção dos livros. Com mais de 3000 desenhos, a obra pretendia ser a compilação mais completa possível dos aspectos da arquitetura, fauna, botânica, mineralogia e dos tipos humanos do Egito

Podemos traçar a origem desse impulso classificatório dos Bechers nas ciências naturais, mais precisamente na botânica ou na zoologia, em que as plantas do mesmo gênero ou animais da mesma espécie são agrupados a fim de serem comparados (ZIEGLER, 2011, p. 164). Para os Bechers, assim como para esses cientistas, fotografar significa recolher, descrever, classificar, catalogar, comparar, colecionar e arquivar as coisas. O catálogo é um instrumento científico – portanto uma forma

de conhecimento – onde percebemos as semelhanças pelas diferenças, e as diferenças pelas semelhanças. A ideia por trás é que uma série de objetos deve adquirir mais sentido do que a soma dos elementos individuais, assim como uma história é mais do que uma soma de palavras.



Descrição do Egito. Capitéis e colonadas da ilha de Philae

Há claramente algo de enciclopédico na atitude de quem busca reunir todo o conhecimento sobre um determinado assunto⁶⁵. Assim como há algo de mapeamento em toda atitude enciclopédica. Essa abordagem se desenvolveu na fotografia alemã desde o trabalho de Karl Blossfeldt (*Urformen der Kunst*, 1928) até o *Atlas* (iniciado em 1962), de Gerhard Richter e as *Ruas de Nova York* (1978), de Thomas Struth; mas tem como grande modelo a monumental e inacabada obra de August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Pessoas do século XX). Sander deixou milhares de retratos, registrando pessoas e grupos das mais diversas camadas sociais, idades, profissões e origens numa tentativa de produzir uma documentação exaustiva e completa da fisionomia da República de Weimar – uma obra manifestadamente admirada pelo casal.

⁶⁵ A descrição total está também presente no conto *A biblioteca de Babel* (1941), de Jorge Luis Borges. O escritor argentino descreve uma imensa biblioteca, com seus salões e escadarias, que possui todos os livros de 410 páginas possíveis de serem escritos, cada um com uma combinação diferente das letras do alfabeto, resultando numa biblioteca inapreensível, embora finita. (BORGES, 2007, p.558).



Bernd e Hilla Becher. *Sternbuschweg 362, Alemanha (1972)*

Essa abordagem sistemática levou os Bechers a desenvolverem suas famosas “tipologias” – uma forma de apresentação das fotografias em *grids* de 9, 12 ou 15 imagens, normalmente do mesmo tipo de estrutura industrial. Com as tipologias, foi possível reconhecer nas estruturas industriais uma rica morfologia que passara despercebida até então, evidenciando diferenças arquitetônicas conforme a região, o uso, os materiais disponíveis e a necessidade. E, porque não dizer, acabaram revelando também uma espécie de *beleza* oculta nos edifícios puramente funcionais.

Além dos grupos de estruturas semelhantes, construíram também algumas séries em que mostram o mesmo edifício visto por diversos pontos de vista – as chamadas *Abwicklungen*. Em *Sternbuschweg 362* (1972), o mesmo prédio é mostrado por oito vistas diferentes, que correspondem às quatro fachadas e às quatro diagonais do prédio, como se o fotógrafo captasse o objeto a partir dos quatro pontos cardeais e dos quatro pontos colaterais. Ao mesmo tempo em que mostra simultaneamente “todos” os ângulos do edifício (como no cubismo), há a sensação de rotação, como se o objeto estivesse colocado sobre uma superfície giratória que pudéssemos manipular, sugerindo uma dimensão temporal e cinematográfica. Há claramente uma estratégia de mapeamento do edifício, uma tentativa de recuperar suas três dimensões, fazendo uso da bidimensionalidade fotográfica, e prefigurando as ferramentas 3D das plataformas digitais.

Como se vê, há claramente uma transformação das estruturas fotografadas em *objetos*. A neutralidade visual, o isolamento das estruturas arquitetônicas de seu contexto, a tridimensionalidade e a classificação segundo sua morfologia contribuem para essa percepção que, por sua vez, vai colocar o trabalho dos Bechers próximo ao campo da escultura. Não por acaso, o livro mais importante do casal chama-se *Esculturas anônimas* (1970) e, em 1990, receberam o *Leão de Ouro* na Bienal de Veneza justamente na categoria de escultura. A serialidade, repetição e diferenciação acabaram por colocar os Bechers próximos aos artistas minimalistas norte-americanos, sobretudo a Carl Andre, que escreveu o texto do livro, onde se lê que as fotografias dos Bechers “registram a existência transitória de estruturas puramente funcionais e revelam o grau em que a forma é determinada pelos requisitos invariáveis da função” (1972, p. 59).

Essa revalorização das estruturas industriais deve muito a Le Corbusier que, num famoso artigo de 1920, publicou fotos de silos e depósitos de grãos americanos, enaltecendo a beleza da forma decorrente da função. Além da base de uma arquitetura funcionalista, essa valorização da arquitetura industrial traz também uma crítica à própria noção de autor. Para os Bechers, o anonimato do design industrial merece ser levado a sério tanto quanto qualquer obra autoral.

Segundo Armin Zweite (BECHER; BECHER, 2010, p. 9) o grande mérito dos Bechers foi ter direcionado nossa visão para algo que não havíamos percebido anteriormente, pelo menos não da maneira que se apresenta nas fotos. Essa é uma ideia que evoca a famosa frase de Paul Klee (2001, 9. 73): ”a arte não reproduz o visível, mas faz o visível”. Sendo assim, os Bechers tornaram visível um legado que poderia ter sido apagado da história, não fossem essas fotografias. Mais do que isso, *criam* (para usar uma palavra cara ao mundo artístico) esses objetos e um modo de vê-los até então inédito. Para Zweite, a questão já não é se a fotografia reproduz a realidade mas, ao contrário, se a realidade se corresponde com o que nos mostram essas fotografias de construções tecnológicas e “esculturas anônimas”. A realidade passa então a ser valorizada e examinada segundo o grau de semelhança com a fotografia (BECHER; BECHER, 2010, p. 9). Nesse sentido, devemos evocar o pensamento lapidar de Garry Winogrand: “eu fotografo para descobrir como as coisas ficam quando são fotografadas” (LONGWELL, 1972, p. 4).

Ao mesmo tempo em que provocaram os limites da fotografia documental, os Bechers penetraram no meio das artes, abrindo o caminho que seria seguido por diversos fotógrafos na segunda metade do século XX. Fizeram uso da capacidade plena da fotografia, já prevista e temida por Baudelaire (2007, p.13) no polêmico artigo de 1859 em que compara a fotografia com as artes ditas mais “nobres”:

Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que faltava a sua memória, que ela ornamente a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, ou mesmo, que ela acrescente ensinamentos às hipóteses do astrônomo, que ela seja enfim a secretária e o guarda-notas de quem quer que precise, em sua profissão, de uma absoluta precisão material, até aí, nada melhor. Que ela salve do esquecimento as ruínas decadentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma irá desaparecer e que pedem um lugar no arquivo de nossa memória, ela terá nossa gratidão e será ovacionada. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, que desgraça a nossa!

Os Bechers fotografam suas estruturas – seus “objetos” – como se tivessem alma. Com suas fotografias que cumprem a função documental e expressiva ao mesmo tempo, justificam o temor de Baudelaire. Criaram uma obra ao mesmo tempo objetiva e pessoal, restritiva e enciclopédica. Seu trabalho se insere num espaço cultural que não sabíamos que pudesse existir. Situa-se numa intersecção improvável onde a fotografia, a escultura, a indústria, as ciências naturais, a arquitetura, a arte conceitual e, sobretudo, a história, se encontram.

Elefante (2003), de Gus Van Sant

No filme *Elefante* (2003)⁶⁶, o cineasta Gus Van Sant faz do mapeamento um elemento narrativo essencial. O enredo é praticamente uma recriação do dramático “massacre de Columbine”, ocorrido em 20 de abril de 1999, quando dois adolescentes fortemente armados promoveram um tiroteio na Columbine High School – uma escola de ensino médio americana –, matando 13 pessoas, antes de cometerem suicídio. A complexa ação durou quase uma hora e foi meticulosamente planejada com antecedência por esses dois alunos. O filme é uma ficção baseada no intenso noticiário da época, mas não pretende ser um documentário. Todo o filme se desenrola no próprio dia do massacre, desde a normalidade das primeiras horas do dia, até o tiroteio final.



Gus Van Sant. *Elefante* (2003)

O filme faz uso de um sofisticado jogo de câmeras para envolver o espectador. Van Sant filma os personagens e seus deslocamentos adotando seus próprios pontos de vista⁶⁷. Para isso, faz

⁶⁶ O filme foi vencedor da *Palma de Ouro* do Festival de Cannes, em 2003, além do prêmio de melhor diretor.

⁶⁷ Como no conto *A Construção*, de Kafka, mencionado nesse capítulo.

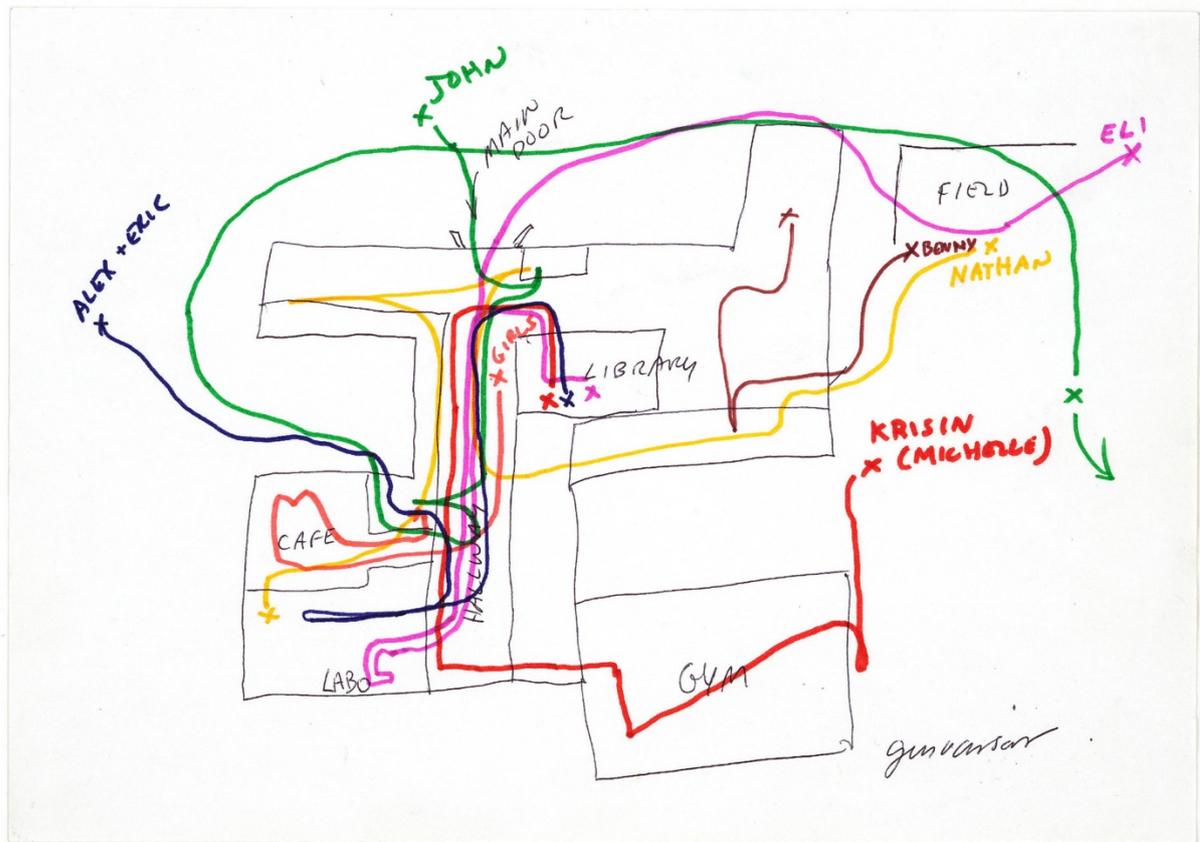
uso de longos planos-sequência, com a câmera seguindo e filmando os personagens de costas, acompanhando seus deslocamentos pelo espaço. O plano-sequência é uma tomada em movimento contínuo – um engenhoso recurso cinematográfico que coloca a narrativa do filme em “tempo real”, produzindo a sensação de “veracidade”, uma vez que reproduz a passagem do tempo como de fato experimentamos na vida, ou seja, sem corte⁶⁸. Dos 88 planos do filme, 9 são planos-sequência, filmados com uma *steadicam*, técnica que estabiliza as imagens e contribui para a naturalidade da filmagem, criando uma sensação de fluidez parecida com nosso olhar.

A história é apresentada pela primeira vez pelo olhar de John (praticamente o personagem principal) e depois é repetida através do olhar de outros personagens cujos trajetos se cruzam. Dessa forma, o espectador vai construindo a narrativa pouco a pouco e consegue, em vários momentos, antecipar a ação. Com o acúmulo das tomadas, o filme coloca o espectador num lugar de onisciência, sabendo mais que os personagens. Segundo o próprio diretor, “a ideia era começar com os dados do noticiário, ou seja, a localização de cada um deles durante o tiroteio, e seus movimentos de acordo com as atividades do dia, e depois filmar os percursos, que vão se cruzando (BAECQUE, 2003, trad. nossa).

Como os personagens se deslocam constantemente e repetidamente pelos corredores da escola, o espectador vai se familiarizando com esse espaço – vai, literalmente, *mapeando* gradativamente a escola, exatamente com o rato no labirinto de Tolman. Há, portanto, uma espacialização da ação que vai se constituir como um elemento fundamental para a narrativa do filme. Com o espaço mapeado, e a sensação de algo sinistro, o filme ganha uma enorme tensão, que só vai ser liberada no final. O espectador passa a conhecer o espaço da escola e sabe onde está o perigo, mas o personagem não sabe. Em alguns momentos do filme, ocorre alertar o personagem e temos vontade de dizer: “não abra essa porta!”.

Gus Van Sant confessa sua paixão pelos mapas (colecciona mapas de desertos) e pelos esquemas infográficos dos jornais: “minha primeira lembrança é o mapa do assassinato de Kennedy: o trajeto do carro, como foi posicionado o corpo do presidente, a localização do atirador, o caminho da bala. Me lembro perfeitamente de todos esses detalhes através dos mapas que os jornais publicaram” (BAECQUE, 2003, trad. nossa).

68 *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock, representa uma tentativa de se criar um filme com apenas um longo plano-sequência (embora haja alguns cortes). É um thriller psicológico que se passa inteiramente dentro de um apartamento. Dois planos-sequência virtuosos se encontram em *Soy Cuba* (1948), uma produção cubano-soviética, dirigida por Mikhail Kalatozov.



Gus Van Sant. Mapa de *Elefante* (2003)

Numa entrevista ao jornal francês *Libération*, o diretor desenhou de cabeça o mapa da escola onde rodou o filme. No mapa, anotou os lugares principais: a academia, a biblioteca, o campo de futebol, a cafeteria, o laboratório fotográfico e a entrada principal, organizados ao redor do corredor central, local dos principais encontros dos personagens e que serve como uma “espinha dorsal” do espaço. Anota também, em cores diferentes, o trajeto de cada um dos personagens. O xis indica o lugar onde iniciaram o trajeto e onde foram baleados. Esse mapa mostra a importância do espaço cartográfico na própria construção do filme⁶⁹. E o próprio diretor explica, nessa mesma entrevista, a importância desse esquema e de como, ele mesmo, acabou mapeando cognitivamente o espaço:

É algo que eu repeti tantas vezes, na minha cabeça e depois num mapa bastante parecido com este, antes de realizá-lo de verdade com os rapazes e com a câmera, que eu realmente conheço de memória cada detalhe desse lugar e cada variação desses deslocamentos (BAECQUE, 2003, trad. nossa).

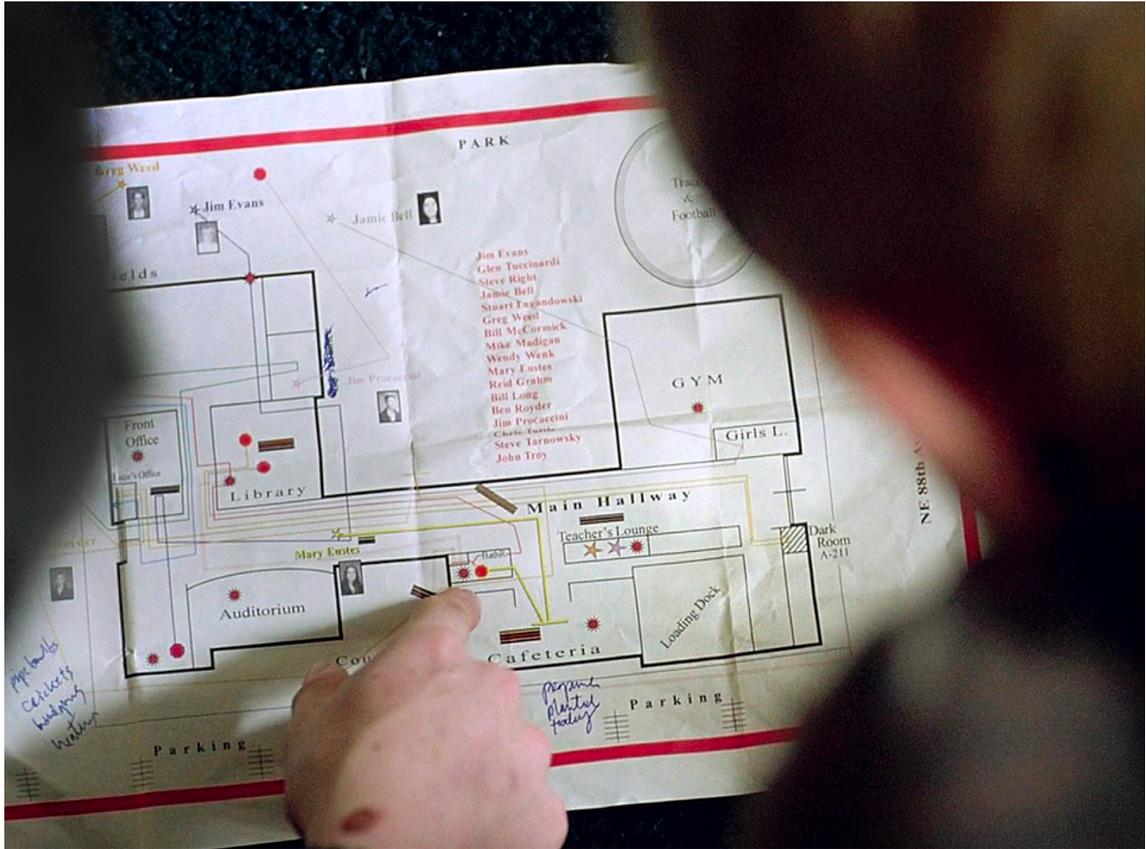
⁶⁹ O mesmo mapa aparece num dos menus do DVD do filme. É possível escolher a sequência que se quer ver escolhendo, no mapa, o percurso do personagem.



id Software. *Wolfenstein 3D* (1992)

O filme claramente se inspira no universo dos *videogames*, sobretudo nos chamados *first-person shooter* (FPS), um subgênero dos jogos de tiro, que simula o ponto de vista subjetivo do atirador, como se o quadro e o campo de visão fossem a mesma coisa. E, portanto, como se o jogador e personagem do jogo fossem a mesma pessoa. Nesses jogos, a tela mostra o cenário que se pode percorrer e, na parte inferior, vê-se a arma que está sendo utilizada. São, em geral bastante violentos (os inimigos morrem à frente, em circunstâncias escabrosas) e muitos deles se passam em ambientes labirínticos, com muitas portas e corredores, como a escola retratada no filme. Nesses jogos, a ameaça é iminente, e a vida do jogador (portanto, do atirador) também depende de um correto mapeamento cognitivo do espaço. De fato, os atiradores do filme aparecem no filme jogando *Doom* (1993), o videogame que – juntamente com *Wolfenstein 3D* (1992) – popularizou definitivamente os jogos FPS.

O uso do *videogame* no contexto do filme sugere a influência desses jogos em ações violentas e reforça o perigo da indistinção entre o mundo real e o mundo fictício na sociedade moderna. *Elefante* é, no fundo, um filme político que, sem adotar uma postura mais ideológica (como no filme de Michael Moore, sobre o mesmo assunto), alerta para o perigo do consumo, da alienação, da publicidade, da futilidade e para toda sorte de males da sociedade moderna, sobretudo nos Estados Unidos. E, no contexto que aqui nos interessa, mostra que o mapeamento é, de fato, uma capacidade humana poderosa, mas que também pode ser usada para os fins mais sinistros.



Gus Van Sant. *Elefante* (2003)

Spin out, for Robert Smithson (1973), de Richard Serra

Para alcançar a obra *Spin out, for Robert Smithson* (1973), de Richard Serra, é preciso deixar para trás os gramados bem cortados do jardim de esculturas do museu Kröller-Müller, e entrar por uma trilha que atravessa uma área mais selvagem do parque, como um bosque. A paisagem logo se modifica e dá lugar a uma mata mais densa e mais escura. A umidade aumenta e a temperatura cai um pouco.

A trilha atravessa um pequeno desfiladeiro que vai se afinilando e, mais adiante, se abre numa clareira elíptica, como um pequeno fundo de vale rodeado pela mata. A trilha atravessa todo esse espaço pelo nível do chão, como se houvesse uma entrada e uma saída do outro lado. Lembra bastante um anfiteatro romano, como o de Pompéia.



Richard Serra. *Spin out, for Robert Smithson* (1973). Museu Kröller-Müller, Holanda (foto: Tuca Vieira)

A obra se encontra nessa clareira. É formada por três chapas de aço *corten* de medidas iguais, com 3 metros de altura, 12 de comprimento e 34 centímetros de espessura, enfiadas na própria encosta de forma longitudinal. Isso é o que lhes dá sustentação ao mesmo tempo em que esconde uma parte da chapa. Quem chega pela trilha, vindo do museu, vê duas chapas do lado esquerdo e uma do lado direito. Vistas desse ponto, nenhuma delas tem realmente um formato regular e não

parecem ter as mesmas dimensões. Cada uma se apresenta de uma forma distinta, com tamanho aparente distinto, a uma distância distinta, iluminada de maneira distinta, com cores e luminosidade levemente distintas. À primeira vista, elas são tudo menos iguais.

As três lâminas, aparentemente saídas da própria colina, convocam o espectador para dentro. É incontornável a curiosidade de estar no centro desse espaço, rodeado pela encosta e pelas peças. Em todo caso, nesse ponto, não haveria alternativa. Ou seguimos a trilha e vamos para o centro do vale ou retornamos. Não há como contornar, nem como buscar outro acesso ao conjunto.

Uma vez “dentro” desse espaço, o visitante se encontra inevitavelmente sujeito a uma força rotativa que o obriga a girar a fim de apreender o entorno. Com isso, toma consciência do formato elíptico do vale e percebe, agora, cada uma das chapas individualmente, buscando diferenças e semelhanças entre elas, embora seja difícil colocar duas no mesmo campo de visão. A visão de uma leva à outra, que leva à outra, que leva à outra, provocando uma rotação do corpo no sentido anti-horário, uma experiência que logo toma um carácter cinematográfico e entorpecente, onde o giro e a repetição das formas provocam uma espécie de tontura. É quando se percebe o movimento que a obra propõe e quando se justifica o próprio título – *Spin Out* –, expressão de difícil tradução, mas que sugere algo que gira para fora, um rodopio sem controle, um vórtice, uma centrífuga.



Richard Serra. *Spin out, for Robert Smithson* (1973). Museu Kröller-Müller, Holanda (foto: Tuca Vieira)

Aqui se intui que as chapas sejam da mesma dimensão, ao mesmo tempo em que se constata que isso não importa, uma vez que não se pode comprovar. Na verdade, a suspeita de elas serem iguais é mais interessante do que a certeza. Para o observador, à medida em que o tempo passa, as diferenças entre elas se tornam cada vez mais aparentes e, aos poucos, cada uma delas vai adquirindo uma “personalidade” própria. Uma está na “entrada” e outra na “saída” do percurso, como recebendo e se despedindo do observador, e criam uma relação entre si. A outra está um pouco mais afastada da trilha, na parte mais aberta da elipse onde, justamente por isso, a grama e o mato podem crescer sem serem pisoteados pelos visitantes.

Estamos sem dúvida no centro do vale, mas isso não significa que estejamos exatamente no centro da obra. Agora a experiência cinética dá lugar à tentativa de apreensão geométrica e visual do espaço, em busca de uma ordem oculta que possa revelar algum segredo e, conseqüentemente, a verdadeira intenção do artista. É tentador prolongar visualmente as chapas, como se elas brotassem da encosta e se projetassem para o lado oposto, assim como é tentador desenhar mentalmente o triângulo imaginário formado pelas extremidades de cada uma delas. A rigor, é possível criar uma série de triangulações imaginárias entre as chapas, e calcular a posição dos diversos “centros” no interior desses triângulos.

Serra (1994, p. 16, trad. nossa) diz que as placas foram distribuídas como os ponteiros de um relógio, marcando 12, 4 e 8 horas aproximadamente, formando um triângulo isósceles, de 46 metros (o lado maior) e 24 metros (os lados menores). Suponho que os vértices desse triângulo sejam as extremidades escondidas das chapas, enterradas na encosta. Faz sentido, mas, como ele mesmo afirma, isso não importa.

Esse exercício abstrato, numa tentativa de compreender a obra em planta, procurando pontos convergentes e formas geométricas ocultas logo se mostra inútil e mesmo estúpido. A liberdade de se experimentar a obra desprovido de um mapa e a inexistência de “significados” na forma geométrica dão prazer especial à experiência. Não é preciso nem desejável “sair” da obra e buscar um ponto de vista externo, imaginando a vista que se tem do alto. Não é preciso desenhar mentalmente um mapa, nem polígonos e retas imaginárias: “o foco da arte para mim é a experiência de vivenciar através das peças, e essa experiência pode ter muito pouco a ver com aspectos físicos da obra de arte” (1994, p. 16, trad. nossa), sugere o artista justamente a respeito de *Spin Out*. Aqui a dimensão temporal, narrativa e cumulativa se sobrepõe ao próprio objeto. Serra está mais preocupado com a experiência e com o percurso do que com a imagem (ele próprio afirma isso

categoricamente), mais preocupado com o corpo do que com os olhos, mais preocupado com a dimensão fenomenológica do que com os aspectos visuais da obra. Enfim, mais preocupado com o mapeamento do que com o mapa.

Portanto, reconsiderando, o exercício geométrico, na verdade, não é totalmente inútil. Ele é útil na medida em que revela com mais clareza sua própria inutilidade, como algo que se deve experimentar para poder descartar. Uma vez feito isso, podemos relaxar e desfrutar da obra de forma mais experiencial e fluida, buscando não mais as relações entre as partes, mas entre todo o conjunto e nosso próprio corpo e, se quisermos ir mais adiante, entre tudo isso e as supostas forças cósmicas na natureza – um exercício parecido com o que se faz nos monumentos megalíticos, como Stonehenge, onde se buscam alinhamentos solares, relações com eclipses, estrelas e pontos cardeais. Provavelmente nada se encontrará diretamente nesse sentido, mas é inegável o fluxo de forças e vetores sugerido pela obra, a situação de “santuário” que o local sugere, uma espécie de templo que, se não traz exatamente a paz espiritual, convida à reflexão e ao silêncio.

Assim que nos livramos da força giratória do redemoinho imaginário central, é possível perambular pela clareira e explorar seu ambiente em mais detalhe. Para isso, é preciso abandonar o percurso sugerido pela trilha e caminhar à deriva pelos espaços mais ou menos delimitados pelas placas. São espaços que funcionam mais como subdivisões propostas, mais como campos, do que como compartimentos. E, assim como uma chapa pede para ser comparada à outra, esses espaços também se relacionam entre si e adquirem, cada um deles, sua própria “personalidade” provocando no espectador sensações distintas.



Richard Serra. Detalhe de *Spin out, for Robert Smithson* (1973). Museu Kröller-Müller, Holanda

A princípio, a precisão do corte, a ortogonalidade racional das peças e a coloração entram em contraste frontal com as formas orgânicas da natureza e o verde das folhas. Mas há uma relação mais complexa em jogo. Ao mesmo tempo em que a natureza é *alterada* pela presença das peças, estas também têm seu sentido *alterado* pelo simples fato de estarem nesse local (basta imaginarmos

as chapas numa siderúrgica, descontextualizadas). E uma visão mais aproximada mostra que não apenas o sentido é alterado como também o próprio objeto. Um olhar mais atento e o próprio toque dos dedos nas peças, revela diversos detalhes da superfície como a textura e a corrosão misturadas ao musgo. As peças reagem à ação da natureza (chuva, frio, calor, umidade) e se transformam com o tempo, num processo de corrosão irreversível que, no limite, vai destruir a obra.

É interessante imaginar como deve ser esse lugar nas outras estações do ano, respondendo às transformações sazonais: no outono, com as folhas no chão fazendo ruído ao serem pisadas, a mata menos verde, mais marrom; no inverno sem folhagem, com o anfiteatro natural se mostrando por inteiro (um folheto mostra o local coberto de neve, desprovido de cores e reduzido a três elementos: as placas, as árvores e o branco).



Folheto da obra *Spin out, for Robert Smithson* (1973), de Richard Serra. Museu Kröller-Müller, Holanda.

Isso nos faz imediatamente pensar que a obra não se resume aos três elementos de aço. Dela fazem parte também os espaços segmentados, a clareira, as encostas, a ferrugem, o mato, a trilha, os vetores imaginários, a luz, as estações do ano, o tempo, o percurso, nós, enfim, tudo aquilo que é modificado pela presença das três chapas. Não há começo nem fim, não há fronteiras além daquela imposta pela própria clareira. Serra acredita no potencial da escultura em “criar seu próprio lugar e espaço” (1994, p. 171, trad. nossa). Esta situação ilustra com precisão a frase do artista Michael Heizer a respeito da Land Art, movimento artístico surgido da década de 1960, bastante influente sobre o

trabalho de Serra: “o trabalho não é *posto* em um lugar, ele *é* esse lugar” (COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 275, grifo meu).

Seguindo a trilha e saindo da clareira, a curiosidade nos impele a olhar para trás. A visão que se tem é bastante parecida com a imagem da chegada. Por um momento pode-se pensar que é a mesma imagem, agora invertida ou espelhada. Fica ainda mais claro como as chapas mudam de posição conforme o deslocamento do corpo. A imobilidade das peças (que, sem dúvida, têm um peso considerável) é apenas ilusória, bastando um passo para fazer todo o conjunto se mover⁷⁰. Com isso, há uma fusão de espaço e movimento, colocando em xeque nossa concepção de espaço tradicional, com um único ponto de vista central, herdeiro da perspectiva renascentista.



Richard Serra. *Spin out, for Robert Smithson* (1973). Museu Kröller-Müller, Holanda (foto: Tuca Vieira)

Esse movimento visual é exatamente aquilo que chamamos de paralaxe, ou seja, o deslocamento aparente de um objeto conforme se muda o ponto de observação. Esse efeito dialético faz o observador perceber a importância de sua própria posição relativa, adquirindo, portanto, “conscientização da fisicalidade do tempo, do espaço e do movimento” (SERRA, 2014, p.25). Esta

⁷⁰ Essa concepção do espaço baseada no tempo e no movimento na obra de Serra é algo que o artista atribui à descoberta dos jardins zen de Kyoto, no Japão (SERRA, 2014, p.244).

preocupação foi explicitada pelo próprio artista (2014, p.25) ao comentar *Shift* (1970) – uma obra realizada pouco antes, mas que guarda muitas semelhanças com *Spin Out*: “eu queria uma dialética entre a percepção que se tem do lugar em sua totalidade e a relação que se estabelece com o campo ao percorrê-lo. O resultado é um modo de medir a si próprio perante a indeterminação do terreno”. Serra propõe, portanto, uma conscientização espacial que anda de mãos dadas com a experiência crítica, bem diferente de uma simples contemplação passiva⁷¹. Com isso o trabalho pode ganhar uma dimensão política no sentido amplo, onde a ação do sujeito é responsável pela transformação do ambiente. Serra chama esse processo de “pensar com os pés” (“thinking on your feet”).

Como se pode notar, é bastante difícil fotografar uma obra como essa. Seguindo a trilha, e subindo a encosta, é possível encontrar um ponto no meio do mato de onde se vê o conjunto, de cima para baixo. De fato, é uma fotografia descritiva e atraente, que mostra bem o campo de força triangular no centro da clareira, mas não dá conta da *experiência* da obra. Olhar de cima para baixo é olhar de fora, excluindo o próprio corpo que – uma vez que é parte da obra – não pode ser excluído. É novamente buscar o mapa do espaço, uma visão gestáltica que pouco contribui para seu verdadeiro entendimento. Na verdade, o mapa quase anula esse entendimento, num processo semelhante ao analisado no capítulo anterior.



Richard Serra. *Spin out, for Robert Smithson* (1973). Museu Kröller-Müller, Holanda (foto: Tuca Vieira)

⁷¹ Hal Foster defende a “obra paraláctica” como forma crítica de ajustar a distância entre o sujeito e a alteridade: uma obra que “procura enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro (FOSTER, 2014, p. 185).

Spin Out, portanto, não é exatamente uma obra que se vê, mas uma obra que se percorre, ou melhor, que se *atravessa*. E na ideia de travessia está, como vimos, a possibilidade de surpresa, de aventura, de narrativa, de descoberta e, sobretudo, de experiência. Este é o exercício pré-cartográfico necessário, que foi substituído pelos mapas, atrofiando nossa capacidade de leitura do espaço. Da experiência de atravessar esse lugar, não resta apenas uma imagem ou uma fotografia, mas sobretudo uma coleção de sensações guardadas na memória. E a memória, como vimos, embora esteja diretamente relacionada à nossa própria sobrevivência, é uma capacidade humana em desuso, cada vez mais delegada aos aparelhos e às imagens mecânicas.

Land Art e a fotografia

Serra dedica *Spin Out* ao amigo Robert Smithson, que havia morrido pouco antes num acidente aéreo. A arte contemporânea tende a classificar o trabalho de Serra como pós-minimalista, enquanto a obra de Smithson é associada, de uma forma geral, à Land Art. São dois movimentos norte-americanos, surgidos mais ou menos na mesma época, que compartilham o desejo comum de desafiar as convenções da escultura moderna (Serra ajudou Smithson a realizar alguns trabalhos). No entanto, apresentam uma série de diferenças significativas – uma delas diz respeito ao uso da fotografia. Para Serra (2014, p.81) a fotografia nega a experiência temporal da obra – fotografar é reduzir a escultura ao plano chato da fotografia com o intuito de torná-la própria ao consumo. Para ele, não se pode experimentar a escultura fora do local onde ela está.

No que diz respeito ao uso da fotografia, a Land Art se coloca diametralmente oposta a Serra. Na Land Art, muitas vezes o registro fotográfico era um meio incontornável para se acessar a obra – quando não era parte integrante dela. Há dois fatores que contribuem para esse uso intenso da fotografia. Em primeiro lugar o fato de essas obras, muitas vezes, se situarem em lugares remotos e de difícil acesso. Com isso, a fotografia passa a ser o veículo de acesso privilegiado, o transporte virtual entre a obra e o espectador, cumprindo uma das funções mais básicas da fotografia, desde sua invenção do século XIX. Além disso, o uso da fotografia permitia a percepção completa das obras de grande dimensão, muitas vezes com forte caráter gráfico, apreensível somente desde o alto.

No entanto, artistas da Land Art foram bem além do uso estritamente utilitário da fotografia. Eles perceberam que não seria possível fazer uso dela sem lidar com a linguagem específica do meio fotográfico. Nesses trabalhos, a fotografia aparece não apenas como registro, mas

como um instrumento de investigação e uma ferramenta crítica. Os artistas da Land Art têm consciência do aspecto artificial da fotografia – herdeira privilegiada das regras de perspectiva renascentista – e vão, na maioria das vezes, acentuar conscientemente essa artificialidade, desconstruindo sua pretensão objetiva. É preciso desconfiar da imagem fotográfica. Não por acaso, muitos desses artistas não se enxergam como fotógrafos (é sintomático que Robert Smithson use uma *Instamatic 400*, uma câmera popular que produz fotos de baixa qualidade). Se perguntados, talvez digam que são “artistas que utilizam da fotografia como ferramenta do trabalho”, assim como um pintor usa de pigmentos e pincéis para o seu.

A Land Art pode ser entendida como um rompimento com as regras da paisagem pictórica. Agora, a natureza não é mais apenas *contemplada*, podendo o artista intervir diretamente nela. Na Land Art, os artistas são escultores que não se contentam em modelar os objetos e se dedicam à própria transformação física do território, criando paisagens artificiais, numa proposta de “nova natureza” (CARERI, 2016, p. 122). Há, portanto, um rompimento definitivo da barreira invisível que separa o espectador do objeto visto. É como se o artista pudesse entrar dentro da paisagem. Não há mais a moldura através da qual se enxerga o mundo. Dessa forma, o artista não pode mais aceitar a moldura imposta pela fotografia – com suas regras rígidas, como se fosse uma janela aberta para o mundo – e vai usá-la de forma crítica e distanciada, consciente da ilusão que a imagem fotográfica provoca. Uma vez que a própria paisagem é artificializada, não há mais lugar para “olhar natural”. Com isso, a fotografia passa a ser não apenas uma testemunha, mas um modo de fabricar a obra e de construir a própria realidade. Para Gilles Tiberghien (2005, p.15), não se trata mais de verificar como a arte se comporta diante da natureza, mas como a natureza se comporta diante da arte.

Isso vai acontecer de diversas formas. Na série *Yucatan mirror displacements* (1969), Smithson cria um arranjo de espelhos na paisagem, fotografa e desmonta o arranjo – cria, portanto, uma obra *para ser fotografada* e que vai existir apenas como fotografia. Michael Heizer fotografa suas “esculturas negativas” no deserto, em ângulo baixo, sem parâmetro de escala, fazendo as intervenções parecerem muito maiores do que são. A famosa *Spiral Jetty* (1970), de Smithson, é mais conhecida pelas imagens aéreas, que transformam a espiral sinuosa praticamente numa abstração gráfica sobre o fundo de coloração rara do Grande Lago Salgado de Utah. O *Lightning Field* (1977) de Walter De Maria precisa ser visto no instante preciso do cair de um raio para revelar sua potencialidade.

Saindo um pouco da Land Art, mas permanecendo em sua zona de influência, há os registros fotográficos das caminhadas solitárias de Richard Long, mostrando pequenas modificações

no terreno – a imagem como resíduo de uma performance efêmera que acabou de acabar. O *Reichstag Embrulhado* (1995) de Christo e Jeanne-Claude, é um cartão-postal que pede para ser fotografado. Já o *Vertical Earth Kilometer* (1977), do mesmo De Maria, é uma barra de latão de um quilômetro enterrada na Friedrichsplatz, em Kassel, da qual se vê apenas a superfície da extremidade, com poucos centímetros de diâmetro – uma obra que se recusa a ser vista e, portanto, se recusa a ser fotografada.



Robert Smithson. *Yucatan mirror displacements* (1969).



Robert Smithson. *Spiral Jetty* (1970)



Michael Heizer. *Dissipate* (1968).



Christo e Jeanne-Claude. *Reichstag embrulhado* (1995)



Walter De Maria. *Vertical Earth Kilometer* (1977), Kassel, Alemanha. Foto: Tuca Vieira

A *Spiral Jetty* (1970), de Smithson – a mais emblemática obra da Land Art – permite duas leituras principais: pode ser experimentada como uma escultura à maneira do trabalho de Richard Serra, onde o visitante descobre sua forma à medida em que percorre o local; ou pode ser apreendida do alto através de uma fotografia ou filmagem (supondo que poucos terão a oportunidade de sobrevoar o local). Portanto, ou exploramos a obra fisicamente, caminhando sobre ela, com sua materialidade, seus jogos de luz e cor (a obra muitas vezes fica parcialmente submersa no lago salgado), e imaginamos a forma geral; ou dominamos a forma geral sacrificando a realidade espacial. Essa é a mesma diferença que existe entre estar fora e estar dentro, estar ausente e estar presente, entre ver e sentir. É a diferença entre mapa e mapeamento. O problema é que essas duas percepções não podem ser vividas simultaneamente, resultando no que Gilles Tiberghien (2005, p. 15) chama de “princípio estético de incerteza” da Land Art. Se por um lado podemos enxergar nessa duplicidade uma riqueza de sentidos e uma problematização da questão objeto/representação (como nos *Nonsites*), por outro resulta numa ambiguidade no que diz respeito à própria proposição da obra, levantando algumas questões: o homem faz ou não faz parte da obra? Ela deve ser experimentada ou apenas vista? Deve provocar sensações ou impõe uma leitura única?

Richard Serra soluciona essa questão recusando radicalmente qualquer leitura gestáltica da sua obra. Às perguntas anteriores, responde: a obra não existe sem o sujeito, deve ser experimentada *in loco*, não impõe uma leitura única. A fotografia aérea apresenta a obra violentamente de uma vez só, destruindo a “multiplicidade” visual. Mesmo que seus livros apresentem belas fotos do alto (quase sempre as mesmas), elas são um mero registro, cumprindo o papel de ilustração. Essas fotos, assim como os textos e as entrevistas, não pretendem nem podem substituir a experiência.

Esse tipo de experiência dupla não é exclusividade da Land Art. Há uma série de obras humanas, sobretudo no campo da arquitetura, que sugerem uma apreensão do alto, de onde alguma forma geométrica se revela. Assim são os jardins mogóis na Índia, os templos de Angkor, os jardins de Versalhes, os memoriais soviéticos de Berlim, Stonehenge, o Pentágono, Brasília. Algumas dessas obras (penso no Túmulo de Humaium, em Delhi e em Angkor Wat) possuem uma organização artificial, simétrica e geométrica de suas formas que se revela através da intuição espacial, gerando no espectador uma espécie de conforto sensorial pelo fato de estar num espaço medido e regrado, apreensível cognitivamente. A simetria obedece ao princípio do equilíbrio e da harmonia, mas também ao princípio da previsibilidade. Se isto está desse lado, está também do outro. Uma imagem mental que se comprova através do desenho, da fotografia ou do mapa.

Mapeamento conceitual

Apesar da grandiosidade da *Spiral Jetty*, a contribuição mais significativa de Smithson, sobretudo no que diz respeito ao uso da fotografia, se dá quando o artista se afasta um pouco da Land Art e se envereda para o campo mais conceitual da arte. A obra de Smithson que tensiona ainda mais os limites conceituais da fotografia é o relato *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967). Trata-se de uma publicação com textos e imagens que descreve uma incursão do artista à sua cidade natal – um subúrbio industrial e decadente de Nova Jersey. Nesse relato, Smithson trata a realidade como se tudo fosse imagem. Há no texto um trecho crucial, o momento chave dessa transformação. Após tomar o ônibus em Nova York, o autor chega à ponte que dá acesso a Passaic:

O ônibus passou pelo primeiro monumento. Dei o sinal e desci na esquina da Union Avenue com a River Drive. O monumento era uma ponte que conectava o condado de Bergen com o condado de Passaic. O sol do meio dia dava um caráter cinematográfico ao lugar, transformando a ponte e o rio numa foto superexposta. Fotografá-los com minha Instamatic 400 foi como fotografar uma fotografia. O sol tornou-se uma monstruosa lâmpada que projetava uma série de "fotogramas" nos meus olhos através de minha Instamatic. Quando cruzei a ponte, era como se eu caminhasse sobre uma fotografia enorme feita de madeira e aço, e abaixo, o rio era como um enorme filme que não mostrava mais que uma imagem em branco contínua (SMITHSON, 1996, p.70 trad. nossa).

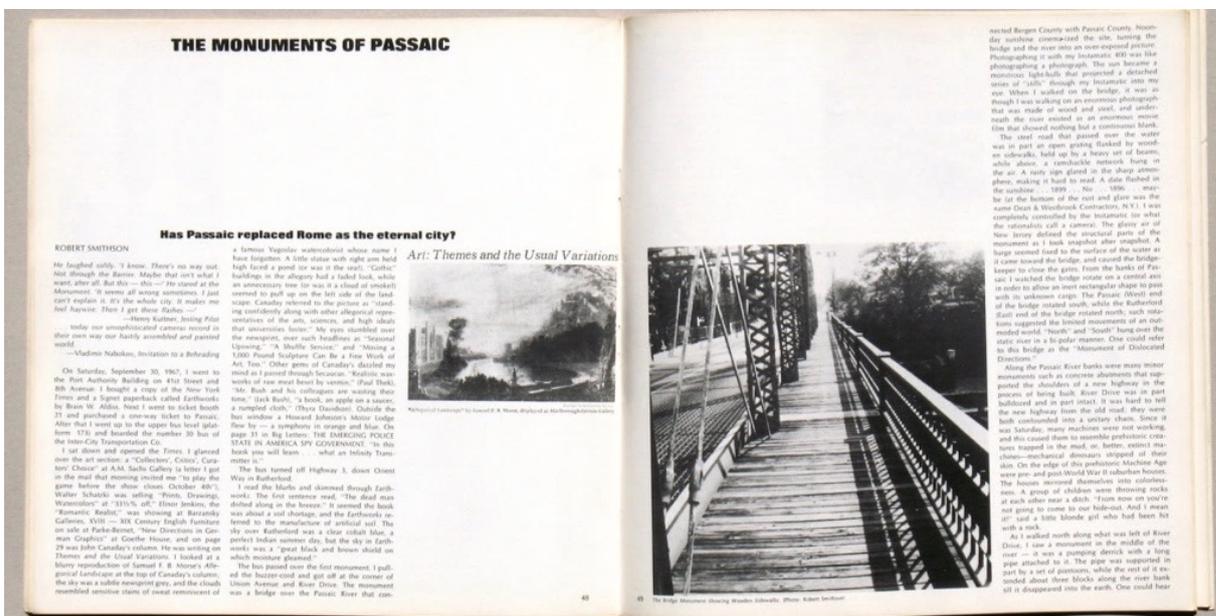
Logo que o autor desce do ônibus, uma série de transformações acontecem. O sol a pino ilumina excessivamente a cena, causando uma espécie de alucinação, como miragens no deserto. A ponte se torna “monumento” (objeto que representa algo memorável); ela e o rio se tornam uma fotografia (uma representação da realidade) “superexposta” (que recebeu mais luz do que deveria, resultando numa imagem excessivamente clara, que machuca os olhos); essa fotografia superexposta se torna outra fotografia; o sol se torna uma lâmpada (uma fonte de luz artificial); as imagens se tornam fotogramas (uma decomposição da realidade); o rio se torna um filme (fotografias em sucessão criando ilusão de movimento).

Ao atravessar a ponte (o primeiro “monumento”), é como se o autor atravessasse um portal, além do qual a relação convencional e hierárquica entre objeto e representação deixa de existir⁷².

⁷² A Passaic de Smithson pode ser entendida como uma versão adulta e desencantada da *Wonderland* de Lewis Carroll (de *Alice no País das Maravilhas* [1865]) – um mundo de absurdo e fantasia que também se acessa por um portal (o buraco do coelho): “tantas coisas estranhas tinham acontecido recentemente que Alice começou a pensar que

Ele rompe uma barreira invisível e entra dentro da fotografia, portanto dentro de uma reprodução precária da realidade, e chega a um universo suspenso, onde tudo é imagem, reprodução e representação, cujo referente não existe mais. Guilherme Wisnik enxerga, no relato de Smithson, uma operação de “desrealização” do espaço:

A volta de Smithson a Passaic, naquele caso, é uma viagem tanto no espaço quanto no tempo, com um poder evocativo que parece desrealizar o lugar enquanto materialidade, criando um inusitado sistema de equivalência simbólica no qual mapa e lugar se confundem, na extraordinária imagem de alguém que caminha sobre uma enorme fotografia, que é um mapa (2012b, p. 92).



Robert Smithson. *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967). Publicado na revista *Arforum*.

Nesse mundo das aparências, uma ponte desimportante, uma caixa de areia e tubulações decrépitas podem ser monumentos. Na verdade, depois de atravessado o portal, qualquer coisa pode ser qualquer coisa, bastando, para isso, a vontade do artista. O espaço geográfico, dando lugar a um espaço de pura representação, pode ser escrito e desenhado novamente. O relato – em que imagem e texto são indissociáveis – pode ser entendido como uma operação duchampiana de deslocamento, que transforma Passaic num lugar fantasioso onde qualquer coisa pode ser um *ready-made*. O autor não diz que o objeto *se parece* com um monumento. Ao dizer que isso *é* um monumento, isso *passa a ser* um monumento por designação do artista e, como tal, merece ser fotografado.

pouquíssimas coisas eram de fato impossíveis” Ver CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Londres: Vintage Books, 2012, p. 11, trad. nossa.

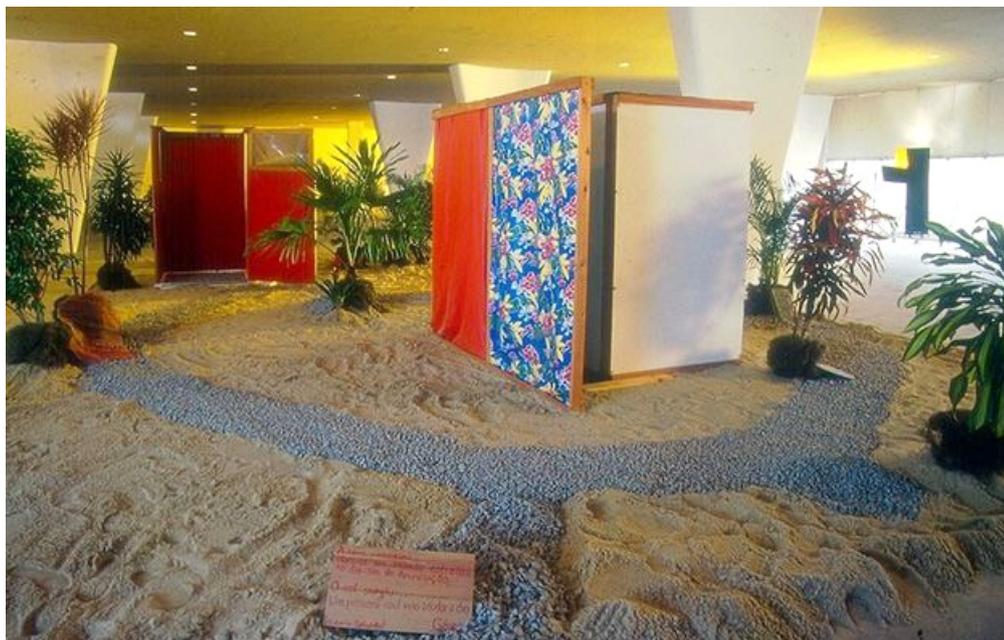
Outra obra que questiona a relação objeto/representação são os *Nonsites* (1968), quando Smithson leva para dentro da galeria objetos coletados num determinado *site*, além de mapas e fotografias desse lugar. Com isso, o que estava fora vem para dentro da galeria, e o que está dentro é remetido de volta para fora, como num jogo de espelhos. Esse movimento incessante faz com que a obra não esteja nem aqui nem ali, nem na paisagem nem em sua representação, escapando a qualquer tipo de interpretação definitiva. É uma operação conceitual e dialética que atinge o centro da ideia convencional de representação associada aos mapas e às fotografias. Hal Foster (2014, p. 174) atribui a essas operações cartográficas e geológicas de Smithson uma transformação radical da ideia de *localização* da arte, onde a galeria, a instituição o terreno natural e as próprias redes discursivas se embaralham.



Robert Smithson, *Nonsite*, Oberhausen (1968)

Para Wisnik, a operação conceitual de Smithson se coloca numa posição simetricamente oposta aos trabalhos e textos do artista concreto brasileiro Hélio Oiticica. *Tropicália* (1969), por exemplo, é um penetrável (ainda não se usava o termo “instalação”) labiríntico, repleto de coisas que lembram uma favela carioca, como panos, plantas, areia, araras, barracos improvisados e até um aparelho de televisão. O público caminha descalço, experimentando sensações diversas. Sobre esta obra Oiticica escreve:

Antes de fazer estas novas cabines, eu tive a ideia de me ‘apropriar’ de lugares que eu gostava, lugares reais, onde eu me senti vivo. De fato, o penetrável *Tropicália*, com sua multidão de imagens tropicais, é uma espécie de condensação de lugares reais. *Tropicália* é um tipo de mapa. É um mapa do Rio, e é um mapa da minha imaginação. É um mapa no qual você entra (OITICICA FILHO et al., 2009).



Hélio Oiticica. *Tropicália* (1969)

Portanto, diferentemente de Smithson, que “desrealiza” o espaço, Oiticica extrai dos lugares reais que visita uma série de experiências sensoriais, sensações abstratas, memórias espaciais – além de todo um imaginário simbólico brasileiro – para transformá-las numa obra que convida o próprio espectador a experimentar essas sensações.

A obra penetrável como “mapa” – portanto como representação do espaço – é resultado das deambulações do artista, tanto pelas vielas das favelas quanto pelos labirintos de sua própria imaginação, ou seja, é resultado de um processo de mapeamento cognitivo. Nesse sentido, é um

mapa que carrega consigo a experiência que lhe deu origem. A diferença para o mapa tradicional, que entrega o mundo pronto e acabado é que, nas instalações de Oiticica, o público é convidado a participar, traçado seu próprio percurso, obedecendo ao próprio tempo. É uma obra ao mesmo tempo generosa e libertária, na medida em que compartilha uma experiência, mas não impõe um discurso único.

O corpo como lápis

Podemos dizer, portanto, que se para Richard Serra o mapeamento é presencial e sensorial, para Smithson trata-se sobretudo de uma estratégia conceitual. Nesse sentido, um artista que busca conciliar essas duas propostas é o “walking artist” britânico Richard Long, que há mais de quarenta anos faz do andar uma proposta artística. Seu trabalho mais conhecido, *A line made by walking* (1967) – registrado numa belíssima fotografia – ajudou a redefinir o conceito de escultura e é considerado por alguns críticos um dos pontos altos da arte do século XX⁷³. Trata-se de uma linha reta criada pelos passos do artista ao caminhar e pisotear na grama. Um rastro.

Por vezes associado à Land Art, o trabalho de Long se opõe à monumentalidade norte-americana (pense-se no *Double Negative* [1970], de Michael Heizer), criando formas efêmeras e dotadas de uma poética particular e delicada. As caminhadas de Long às vezes deixam *marcações* na paisagem, como arranjos de pedras formando esculturas, às vezes nem isso⁷⁴. Mas, diferentemente dos artistas da Land Art, que empregavam máquinas pesadas e engenharia para a construção das obras, o único meio empregado por Long é o próprio corpo; ele trabalha solitariamente, criando as esculturas com as próprias mãos, como um artesão cujo atelier é o próprio mundo. Com sua simplicidade, o resultado é bem menos espetacular que o de seus colegas americanos mas, por outro lado, abrange uma área muito maior. A intervenção sobre a paisagem não se dá como um ataque a ela, mas como tentativa de diálogo entre o homem e o mundo, consciente da diferença de escala que existe. Seus arranjos circulares de pedra, ou em outros formatos de apelo universal, sugerem

⁷³ A obra de Long seria, para a escultura, o que o *Quadrado negro* (1915), de Malevich, é para a pintura: um ponto zero. Ver LONG, Richard, FUCHS, Rudi. **Richard Long**. Londres: Thames and Hudson, 1986.

⁷⁴ Jorge Luis Borges em *Atlas* (1984), seu livro de viagens escrito com María Kodama, assim descreve sua visita ao Egito: “A unos trescientos o cuatrocientos metros de la Pirámide me incliné, tomé un puñado de arena, lo dejé caer silenciosamente un poco más lejos y dije en voz baja: *Estoy modificando el Sahara*” (BORGES, 2007c., p. 533).

uma busca espiritual de harmonia com a natureza, que encontra eco nos monumentos de pedra megalíticos, como Stonehenge.



Richard Long. *A line made by walking* (1967).

No livro *Walkscapes*, o arquiteto e professor italiano Francesco Careri (2013, p. 51) investiga a ideia do caminhar como prática estética:

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado - e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo - é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. Antes do neolítico, e, assim, antes dos menires, a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território.

A ideia do caminhar como arte é, segundo o próprio Long (2009), “proporcionar uma maneira simples de explorar relações entre tempo, distância, geografia e medida”. Com isso, Long se utiliza do próprio corpo para medir o mundo. A obra em si é o ato efêmero do caminhar, quase uma performance. Essas caminhadas são representadas em fotografias, mapas, textos e esculturas, que depois são expostas na galeria ou nos museus. Portanto, Long não abre mão nem da experiência física do espaço (tão importante para Serra) nem da representação dessa experiência (tão importante para Smithson). Para ele (KIRKPATRICK, 1997, p. 41), essas representações são “a maneira mais simples de destilar o espaço e o tempo do mundo em forma de arte”.

Diferentemente do que se pode pensar a respeito da solidão e do desprendimento de sua obra, Long é um artista que faz questão de mostrar seu trabalho, frequentemente exibido em galerias pelo mundo. Numa entrevista (ROTTENBERG, 2014, trad. nossa), afirma categoricamente: “eu preciso mostrar depois. É a razão principal de ser um artista: comunicar. Se eu fosse a última pessoa no mundo, não haveria razão para fazer arte”.



FRESH WATER SALT WATER LINE WALK
SOUTHWARDS SUTHERLAND, ROSS AND CROMARTY SCOTLAND 1980

Richard Long. *Fresh water salt water line walk* (1980).

Em *Fresh water salt water line walk* (1980), a caminhada é representada por um mapa. Ele mostra a tentativa de percorrer em linha reta uma região próxima ao litoral da Escócia, cheia de acidentes geográficos, sobretudo lagos e entradas do mar. O artista caminha em linha reta mas, quando encontra uma barreira natural, contorna o acidente, e retoma a mesma linha reta mais à frente. O percurso resultante alterna trechos em linha reta (racionais, arbitrários, imaginários) e trechos sinuosos (“naturais”, orgânicos, reais) que se adaptam à natureza. No desenho de um mapa tradicional, esses dois tipos de linha corresponderiam aos traçados políticos (de fronteiras entre países, por exemplo) e físicos (um litoral). No primeiro caso, uma imposição humana, no outro, uma manifestação da natureza. Long mostra, com isso, uma consciência cartográfica do território.

Já não importa o que veio primeiro, o mapa ou a experiência. Tanto o mapa pode ter precedido o percurso (um risco no papel feito com antecedência) quanto o percurso pode ter determinado o desenho no mapa, utilizando, para isso, o próprio corpo como lápis e o mundo como uma folha de papel.

A prática poética do caminhar pode ter diversos usos. No trabalho *The green line: Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic* (2004), o artista belga radicado no México Francis Alÿs fez do traçado no mapa um ato político.

A “Linha verde” é uma demarcação definida entre Israel e os países árabes após o armistício de 1949, mas vem sendo constantemente desrespeitada pelos israelenses desde então (é chamada dessa forma pois foi desenhada em verde no mapa original). Alÿs caminhou sobre essa linha imaginária por 24 quilômetros, percorrendo o trecho em que ela atravessa a cidade de Jerusalém. O artista (repetindo uma ação que apresentou primeiramente em São Paulo) caminhou com uma lata de tinta perfurada, que derramava continuamente a tinta verde sobre o percurso. Com isso, traça, literalmente, uma linha sobre o território que, por sua vez, se converte num mapa 1:1.

O trabalho tem evidente valor simbólico. Redesenhar a linha que não é respeitada, além de fazer uma provocação, é uma forma de corrigir os desvios da história. Conforme caminha, Alÿs usa o próprio corpo para tornar concreta a linha imaginária, tornando realidade o que os agentes do poder não conseguiram, ou não querem, fazer. Está dizendo que a linha imaginária do mapa representa algo que tem que encontrar seu referente no mundo. Caso contrário, o mapa se torna um mero instrumento político que pode ser usado perigosamente. Alÿs evidentemente está interessado em fazer uma crítica à atitude de Israel mas, indiretamente, faz também uma crítica ao poder muitas vezes ilusório dos mapas. Em outras palavras, traçar uma linha num mapa é fácil, difícil é fazer essa linha existir na realidade.



Francis Alÿs. *The green line* (2004).

A relação entre a cartografia e arte da performance se dá, na maioria das vezes, de forma documental. Muitas vezes mapas e fotografias são o testemunho ou a prova da performance, e tudo o que resta. O artista Tehching Hsieh, nascido em Taiwan e radicado nos Estados Unidos, ficou conhecido por suas *One Year Performances*. Numa delas bateu um relógio de ponto a cada hora durante um ano (e fez milhares de fotografia para provar), em outra permaneceu um ano dentro de uma jaula, em outra passou um ano amarrado por uma corda de 2,5 metros à artista Linda Montano.

Com seu trabalho, Hsieh testa os limites humanos do corpo e da mente e provoca uma profunda reflexão sobre a passagem do tempo. Num país onde “tempo é dinheiro”, num mundo que nos exige produtividade a todo instante, Hsieh fez do desperdício de tempo uma nobre arte. Seu trabalho, como diz, não é sobre resistência e dor, mas sobre a relação entre vida e arte, fundidas a tal ponto onde já não é mais possível diferenciação. Suas obras consistiam basicamente em permanecer vivo: “estou trabalhando duro, mas não estou fazendo quase nada” (DELANEY, 2017).

Na *One Year Performance 1981-1982*, conhecida como *Outdoor Piece*, Hsieh permaneceu durante um ano desabrigado, como um sem-teto, pelas ruas de Nova York. Nesse período, dormiu em bancos de praça, fez fogueiras para se aquecer no inverno, tomou banho em fontes e hidrantes,

além de se preocupar com a segurança e, sendo um imigrante ilegal, com a polícia. O *statement* inicial (HSIEH, HEATHFIELD, 2009, p. 160, trad. nossa), que serviu como protocolo a ser seguido, dizia:

26 de setembro de 1981

Declaração

Eu, Tehching Hsieh, planejo fazer uma performance de um ano.

Permanecerei AO AR LIVRE durante um ano, sem jamais entrar em nenhum lugar.

Não entrarei em nenhum prédio, metrô, trem, carro, avião, barco, gruta, barraca.

Terei um saco de dormir.

A performance deve começar em 26 de setembro de 1981 às 14h e continuar até 26 de setembro de 1982 às 14h

Tehching Hsieh

Nova York

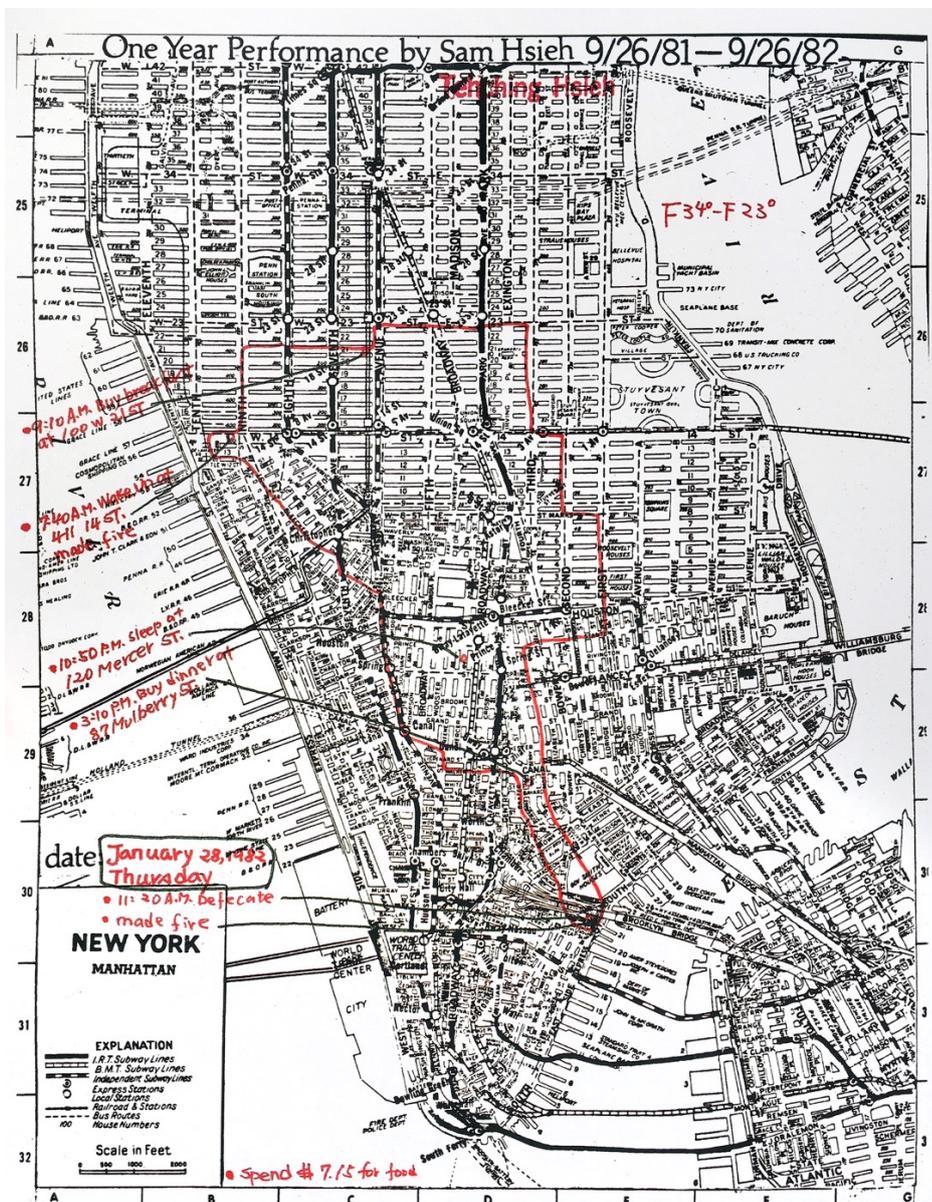
Além dos *statements*, as performances eram registradas com textos, mapas, filmes, fotos e declarações. A *Outdoor Piece* foi bastante documentada com fotografias e com uma série de 366 mapas. Nesses mapas o artista anotou a data, assinalou temperatura e desenhou o percurso daquele dia, além de informar detalhes sobre onde e quando acordou, comeu, defecou e dormiu.

Os mapas de Hsieh mostram que, nessa performance, sua relação cartográfica com o território da cidade é fundamental. Quase todos os mapas mostram um percurso em forma de circuito fechado, ou seja, um trajeto organizado que começa e termina no mesmo ponto, como o desenho de uma pista de Fórmula 1, mas na forma de um polígono multifacetado. É natural que tenha encontrado lugares mais propícios que outros para suas necessidades e que, por isso, esses pontos se repitam. Mas chama a atenção o *desenho* do percurso. Analisando o conjunto dos mapas observa-se que o artista raramente vai e voltar pela mesma rua, raramente cruza o próprio percurso, raramente começa num ponto e terminar noutro e raramente repete o percurso do dia anterior. Não se pode afirmar que tenha feito isso deliberadamente para criar essas formas, mas há um claro raciocínio cartográfico no trabalho. Os 366 mapas de Hsieh mostram 366 circuitos, 366 desenhos que ele traçou com os pés no mapa de Nova York.

A concepção antecipada da obra como um protocolo a ser seguido, e a serialização do material resultante, colocam Hsieh – e, em certa medida, Richard Long e Francis Alÿs – próximo da arte conceitual dos anos 1970. No artigo *Parágrafos sobre Arte Conceitual* (1967), para a revista *Artforum*, Sol LeWitt lança as bases desse movimento, que defende a primazia da ideia sobre as habilidades manuais do artista. Nesse raciocínio, a mera descrição da ideia pode até mesmo prescindir do objeto:

Quando um artista usa uma forma de Arte conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte (...). Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como um artesão (COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 176).

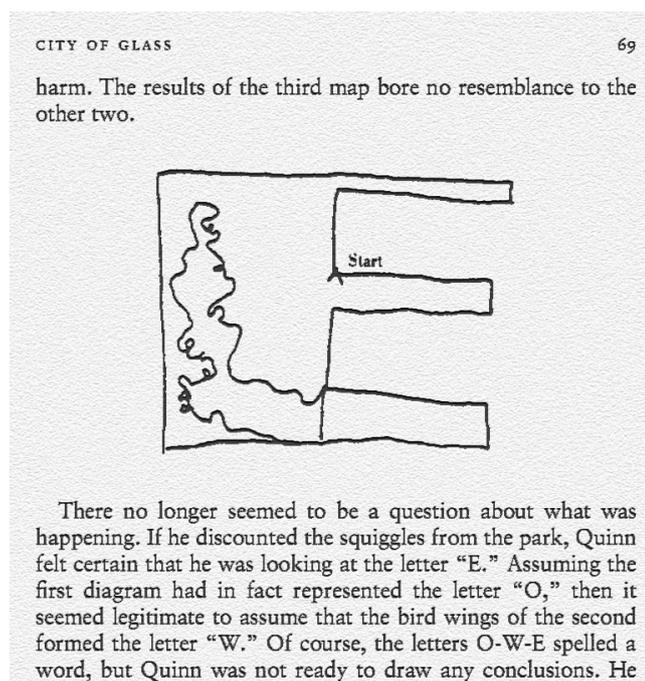
Mas tanto Hsieh quanto Long recusam o rótulo de artistas conceituais. Se é verdade que suas obras são muitas vezes preconcebidas, é verdade também que o protocolo não basta. Hoje esses artistas expõe o material recolhido durante as performances em museus e galerias mas, opondo-se à transformação de suas performances em objetos, deixam claro que os documentos são apenas o indício de algo que aconteceu em outro lugar.



Tehching Hsieh. *One Year Performance 1981-1982 (Outdoor Piece)*

O traçado ortogonal das ruas de Manhattan foi explorado criativamente em diversas ocasiões, como nos *Seven ballets in Manhattan* (1975), de Daniel Buren e no filme *News from home* (1977), de Chantal Akerman; além de celebrado pelo arquiteto Rem Koolhaas em seu “manifesto” *Delirious New York* (1978), segundo o qual o *grid* de Nova York “reinvidica a superioridade da construção mental sobre a realidade” (1994, p. 20).

No conto de detetive *Cidade de Vidro*, (1985), de Paul Auster, o primeiro da *Trilogia de Nova York*, o personagem principal (Quinn) persegue um sujeito misterioso (Stillman) pelas ruas da cidade. De tanto perseguir o sujeito, Quinn fica intrigado com os percursos de Stillman pelas ruas e decide desenhá-los num bloco de notas. Conforme vão passando os dias, Quinn percebe que os percursos desenhados se assemelham a letras do alfabeto que, combinadas, parecem conter uma mensagem. Como Quinn pensa que Stillman não sabe que está sendo seguido, cria-se um clima de suspense, como se a mensagem fosse sinistramente endereçada a Quinn, que vai à loucura.



Paul Auster. *Cidade de Vidro* (1985).

Esse tipo de leitura cartográfica do espaço urbano é favorecido pelo próprio desenho das ruas de Manhattan. Hsieh concentrou suas deambulações na parte sul da ilha, justamente onde o contorno da ilha se afunila, e onde a malha irregular da velha cidade holandesa se encontra com o famoso *grid* de Nova York⁷⁵. Já Auster tira proveito do traçado ortogonal para criar as letras, mas

⁷⁵ Criado a partir do *Commissioners' Plan* de 1811.

também faz uso dos percursos livres dentro dos parques (talvez, dentro da trama do livro, como forma de despistamento). O fato de ser um território circunscrito numa ilha, possuir um traçado racional, e contar com pontes, praças e parques, faz de Manhattan um lugar geograficamente especial, que ativa o que podemos chamar de “consciência cartográfica”, um equivalente cartográfico para a “legibilidade do espaço” de que fala Kevin Lynch.

Cidade planejadas com racionalidade (como também Buenos Aires e Barcelona) provocam esse efeito de mapeamento cognitivo sem que precisemos percorrê-las por inteiro. Pela repetição do padrão, há um dado de previsibilidade espacial que – embora ofereça certo grau de enfado – proporciona conforto ambiental e alto grau de legibilidade. Trata-se de um mapa lógico, passível de ser imaginado sem que se recorra ao mapa impresso propriamente.

O traçado da cidade pode ser uma plataforma altamente criativa nas mãos dos artistas (e, quanto a isso, muito se deve aos experimentos “psicogeográficos” dos situacionistas franceses). Podemos muito bem enxergar no mapa de Manhattan o tabuleiro de um jogo cujas regras esperam uma mente criativa para serem escritas. Ou, se, como quer Certeau (1998, p. 170), a cidade é um imenso texto escrito pelos pedestres, podemos dizer muita coisa simplesmente caminhando por ela.



Andy Warhol. *New York City Map* (1949).

A CIDADE COMO LABORATÓRIO

What is the city but the people?
William Shakespeare, *Coriolanus* (1608)

***Cidade/city/cité* (1963), de Augusto de Campos**

Uma das representações mais radicais de cidade é seguramente o poema *Cidade/city/cité* (1963), de Augusto de Campos:

“atrocaducapacaustiduplielastifelifero fughistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplasti-
publirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade
city
cité”

Cidade/city/cité foi concebido para ser publicado numa linha contínua, sem interrupções, exceto pelas duas palavras estrangeiras ao final. Na republicação do livro *Viva vaia: poesia, 1949-1979* (2000), que copila os poemas mais importantes de Augusto de Campos, o poema tem 54 centímetros e ocupa uma página tripla desdobrável. Pode ser encontrado também na forma de instalação multimídia, serigrafia, livro-objeto, ou *clip-poema*. Chegou a ser instalado na forma de um gigantesco letreiro na fachada do prédio da Bienal de São Paulo durante a exposição *A Trama do Gosto: um outro olhar sobre o cotidiano*, em 1987. Segundo afirma ironicamente o próprio autor,

esse conhecido poema concreto pode ser considerado “o mais curto poema longo ou o mais longo poema curto”.

Os gestos fundamentais deste – e de tantos poemas concretos – são dois: o corte e a cola⁷⁶. A composição forma-se a partir da junção de diversas partículas adjetivadoras que ao final se substantivam de uma vez só na palavra “cidade”. Ao leitor cabe tanto a leitura ininterrupta desse imenso e complexo substantivo quanto a separação mental dos diversos adjetivos contidos internamente na longa linha, substantivando-os um por um com a palavra “cidade”. Assim, temos não só substantivos dicionarizados e conhecidos (“atrocidade”, “plasticidade”, “elasticidade”) como também neologismos criados pela proximidade “involuntária” das sílabas (“trocacidade”, “brimencidade”, “tiplicidade”). Somem-se a isso as versões ao inglês e ao francês sugeridas pelo poema, e as palavras se multiplicam anda mais em outros idiomas e territórios. Embora em grande medida inspirado pela realidade de São Paulo, cidade natal do poeta e do movimento concreto brasileiro, o poema remete ao sentido universal de cidade.

O poema é composto por 71 sílabas, que utilizam 21 das 26 letras do alfabeto, contendo praticamente todas as sonoridades da língua portuguesa e obrigando o leitor a utilizar-se de inúmeras articulações do aparelho fonético. Ao ler o poema em voz alta, somos atropelados pelas próprias palavras, sendo muito difícil recitá-lo de uma só vez, sem pausa para tomar fôlego. É igualmente difícil fazer pequenas pausas entre os adjetivos, que se fundem e se separam à revelia do leitor, como se as palavras entrassem umas dentro das outras, produzindo uma sequência sonora dissonante e cacofônica. Os significados de cada adjetivo (e dos neologismos criados pelas junções imprevistas) vão se acumulando durante a leitura para chegar ao final todos juntos, despejando uma enorme carga de sentidos sobre a palavra “cidade” que, enfim, oferece repouso e ainda se faz ecoar em outras línguas.

É significativo que o último desses substantivos seja “voracidade”, sendo “voraz” o único adjetivo em contato direto com “cidade”. Voraz é a relação entre a cidade e o cidadão, muitas vezes determinada por troca de interesses materiais. O cidadão retira da cidade o que pode, aproveita de seus benefícios, mas paga um alto preço através da entrega de sua força de trabalho. Voraz é também

76 Não por coincidência, os dois gestos que caracterizam o trabalho do escultor mineiro Amilcar de Castro são o corte e a dobra. Amilcar foi um dos primeiros artistas brasileiros a se interessar pela arte concreta em sua vertente plástica. Esse movimento propunha uma arte mais “cerebral”, em oposição ao abstracionismo, considerado demasiadamente “sentimental”. O Manifesto da Arte Concreta, escrito por Theo van Doesburg em 1930, pregava uma arte “construída” com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores.

a forma com que as palavras se sucedem no poema, uma engolindo a outra, obrigando o leitor a mastigar as sílabas se quiser digerir bem o sentido do poema.

Ao final da sequência de adjetivos há a única junção que desobedece a ordem alfabética, denotando uma “intervenção” do autor numa sequência construída aparentemente de forma automática. O autor desloca e insere a partícula “uni” entre “viva” e “vora” criando sonoramente o adjetivo “unívora” que, ao mesmo tempo, isola e qualifica a palavra “cidade”, como se pudesse haver uma “unívora cidade”. Trata-se de um neologismo que soa ao mesmo tempo estranho e familiar. E, como todo neologismo, não consta nos dicionários mas possui significado. Significado que, nesse caso, pode ser buscado nas intersecções e intervalos de palavras sonoramente semelhantes, mas ausentes do poema, como “unívoca”, “onívora”, “devora” e “onírica”, que, associadas à cidade, dão margem a interpretações improváveis e estimulantes.

Visualmente (imaginemos a linha contínua impressa numa página), podemos associar a disposição das letras (com o alinhamento na linha de base e o desalinhamento das alturas) a uma sequência de fachadas ao longo de uma avenida ou ao *skyline* de uma cidade cheia de prédios como São Paulo ou Nova York.

Se passarmos dessa imagem “fotográfica” para o movimento “cinematográfico” que nossa leitura da esquerda para a direita sugere, outras imagens surgem, uma vez que a cidade se apresenta não apenas para ser vista, mas também para ser lida. O cidadão da grande metrópole muitas vezes “lê” a cidade em movimento sem mesmo se dar conta, fazendo dela uma “cidade-tela”, apreendida velozmente em sua superfície (ROLNIK, 2003. p. 76). Letreiros, placas, luminosos e peças de publicidade são parte da paisagem urbana assim como prédios e fachadas. Vistos da janela de um carro ou ônibus em movimento, por exemplo, essas palavras, letras e sílabas se embaralham e formam um texto caracterizado pela fragmentação, como num poema concreto⁷⁷. Com um pouco mais de criatividade, podemos ir ainda mais longe e enxergar na sequência de letras uma longa fila de cidadãos (um fenômeno urbano por excelência, decorrente da disputa de espaço) das mais diversas alturas e tamanhos (e também etnias, línguas, roupas), numa marcha resignada com destino à “cidade unívora” que une e devora ao mesmo tempo.

Essas são sugestões que são provocadas pela sonoridade do poema quando lido em voz alta e pela imagem gráfica do poema na página. Embora sejam interpretações pouco óbvias, tais aproximações sonoras e visuais não podem nunca ser descartadas na poesia concreta, onde a palavra se

⁷⁷ O curta-metragem experimental *Broadway by light* (1958), de William Klein, é uma sequência de tomadas noturnas dos letreiros de neon, na região da Times Square, em Nova York. Ilustra exemplarmente o tema da cidade como texto.

define como “campo magnético de possibilidades”⁷⁸ (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 44). Para o poeta concreto, o sentido, a imagem e o som caminham juntos. A visualidade do poema impresso na página e sua sonoridade são tão importantes quanto o conteúdo propriamente dito. Nesse sentido, a poesia concreta é um projeto de ruptura. Nas palavras dos próprios poetas concretos, trata-se da utilização dinâmica dos recursos tipográficos e sonoros no sentido de libertar o pensamento poético de seu “agrilhamento formal sintático-silogístico” em busca da dimensão “verbivisual” da linguagem. (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1975, p. 18).

Portanto, aqui, forma e conteúdo caminham juntos e se complementam. A sonoridade e a visualidade do poema se relacionam com a maneira como percebemos e experimentamos a cidade grande. Tanto a metrópole quanto o poema se caracterizam pela velocidade, pela cacofonia, pela fragmentação, pela colagem, pelo atropelamento das experiências, pela simultaneidade dos estímulos, pela diversidade de conteúdos e pela estranha beleza de sua espacialidade. O poema e a cidade são experimentados no mesmo ritmo, marcado pelo tempo fragmentado, mas incessante, da vida urbana. Em suma, temos aqui um poema que celebra a extraordinária *capacidade* de abrigar sentidos que a cidade possui.

As cidades invisíveis (1972), de Italo Calvino

Hoje em dia é quase impossível referir-se ao tema das cidades sem se deparar com a obra do escritor italiano (nascido em Cuba) Italo Calvino, *As cidades invisíveis* (1972). É enorme a quantidade de citações ao livro encontradas em prefácios, epígrafes, orelhas de livro, textos curatoriais e trabalhos acadêmicos. Não obstante o desgaste pelo excesso de referências, o livro continua encantando leitores e tem grandes méritos literários. Tal sucesso não é, evidentemente, gratuito e a análise de alguns aspectos da obra pode revelar muito a respeito de nossa percepção da cidade.

Recordemos a trama. O imperador dos tártaros Kublai Khan envia para os confins de seu império o jovem viajante veneziano Marco Polo que, ao retornar à capital, descreve para o imperador as cidades visitadas. Uma vez que o imperador jamais poderá ver com os próprios olhos essas

⁷⁸ Aqui vale lembrar de Haroldo de Campos (2004, p. 119) a respeito de suas *galáxias*: “trata-se de um livro para ser lido em voz alta, que propõe um ritmo e uma prosódia, cujas zonas ‘obscuras’ se transparentam à leitura e cujas palavras, oralizadas, podem ganhar força talismânica, aliciar e seduzir como mantras”.

cidades espalhadas pelo vasto território, é unicamente através do relato de Marco Polo que ele toma conhecimento de seu próprio império.

As semelhanças do livro de Calvino com *O livro das mil e uma noites* são inúmeras: os relatos fantasiosos, o monarca solitário, a brevidade das histórias, as referências a um oriente exótico, entre outras. A outra inspiração evidente de Calvino são as próprias *Viagens de Marco Polo*, escritas no século XIII por Rustichello da Pisa a partir do relato do próprio Polo, um livro bastante controverso quanto à veracidade das descrições, cheio de exageros, omissões e imprecisões mas, justamente por isso, fascinante pelo estímulo à imaginação que proporciona⁷⁹.

Polo descreve dezenas de cidades belíssimas e improváveis, às vezes tão fantásticas a ponto de gerar dúvidas quanto à sua real existência. Mas para o imperador, que jamais poderá comprovar a existência dessas cidades, a descrição de Polo é tudo o que há. Percebendo isso, o imperador faz de sua ignorância a sua sabedoria. Não questiona o relato de Polo criando com isso seu próprio império imaginário, provavelmente muito mais interessante que o império real. Kublai Kahn percebe que a comprovação da existência das cidades pode apenas destruir as possibilidades das cidades imaginadas. Entre a verdade e a ilusão, entre a evidência e imaginação, entre a ciência e a arte, o imperador escolhe a segunda opção e se satisfaz com isso. Não sabemos (nós leitores e o imperador) se Polo fala a verdade, se mente ou apenas exagera – e nunca saberemos. Na verdade, tanto faz. Em *As cidades invisíveis*, não há nada entre as cidades e o relato de Marco Polo. Em outras palavras, a representação substitui a coisa representada.

O mérito do livro de Calvino advém dessa operação na fronteira entre real e imaginário. Diferentemente da certeza, a dúvida atrai e mantém nossa atenção por muito mais tempo, na esperança de solução. Essa é uma lição aprendida com a literatura fantástica, que influenciou toda uma linhagem de escritores desde Franz Kafka até Jorge Luis Borges, Dino Buzzati e José Saramago, além de Calvino. Nos contos de Edgar Allan Poe, por exemplo, o aspecto sobrenatural nunca se apresenta como totalmente inverossímil. Há sempre uma possibilidade de o absurdo ser verdade⁸⁰. Essa fronteira mantém a atenção no relato até o final.

⁷⁹ Foi um grande sucesso editorial, traduzido em vários idiomas, numa época ainda anterior à invenção da imprensa.

⁸⁰ Tzvetan Todorov (1992, p. 31) define o fantástico como uma “hesitação” diante daquilo que não compreendemos, daquilo que não obedece às leis naturais. Mas como essa hesitação não se sustenta por muito tempo, a obra não pode ser muito longa. Não por acaso, a forma preferida pela literatura fantástica é o conto breve.

Em *As cidades invisíveis*, no entanto, a relação de dúvida que no fantástico se dá entre narrador e leitor (será que ele está dizendo a verdade?), aqui se desenrola dentro da trama e se dá entre Marco Polo e Kublai Khan. A diferença é que, no livro de Calvino, o imperador desconfia do relato mas não se incomoda em ser enganado. Viver dentro de uma mentira pode ser muitas vezes mais interessante do que suportar a própria realidade: “quem me ouve retém somente as palavras que deseja”, diz Polo a certa altura. E acrescenta: “quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido” (1990, p.123).

Para justificar o absurdo das cidades descritas, Polo menciona também algumas cidades reais, mas que poderiam não ser. Fala da “cidade das três margens” (Istambul), da “pérola irisada dos califas” (Granada), do “castelo em meio às areias movediças” (Mont Saint-Michel), da cidade “repleta de torres de vidro e aço sobre uma ilha oblonga entre dois rios, com ruas perfeitamente retas como canais profundos” (Nova York). Marco Polo tem autoridade para falar dessa maneira uma vez que é natural de Veneza, a mais fantástica das cidades reais, que poderia muito bem ser descrita como “a cidade das mil pontes e canais” e dos “palácios flutuantes” (no livro, Polo se recusa a descrever Veneza ao imperador. Perguntado, responde: “e de que outra cidade imagina que eu esteja falando?” [1990, p. 82]). Essas cidades reais, como Veneza (cidade com a qual os leitores de Calvino têm alguma intimidade, nem que seja através de fotografias), significam coisas diferentes para cada um de nós e podem ser descritas de inúmeras formas. Para isso, também precisam passar por um processo de construção através da linguagem, assim como as cidades fantasiadas por Marco Polo. Toda cidade, seja real ou imaginária, é refém de uma forma, de uma face visível que a expressa e essa forma pode sempre ser manipulada por um bom narrador (como no *Livro das mil e uma noites*). O próprio Marco Polo não poderia deixar mais claro: “você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve” (1990, p. 59). Calvino revela assim os mecanismos de linguagem que usamos para construir o mundo não exatamente como ele é, mas conforme nosso próprio desejo.

E uma vez que mesmo as cidades reais podem ser descritas com fantasia, a verdade da existência da cidade passa então, não mais pela verossimilhança, mas pela crença – é preciso *acreditar* no narrador. E, se o sentido normalmente relacionado à verificação da realidade é a visão – ideia presente no provérbio “ver para crer”⁸¹ ou na expressão “ver com os próprios olhos” – podemos entender o título do livro. Se as imagens nos chegam através dos olhos, a imaginação é estimulada

⁸¹ Provérbio associado à passagem bíblica em que o apóstolo Tomé se recusa a acreditar que Jesus tenha ressuscitado e aparecido para os outros apóstolos, até que possa vê-lo.

sobretudo pelo ouvido. Deixar de ver pode ser, portanto, um grande estímulo à fantasia e à imaginação, como percebe qualquer criança que escuta uma história antes de dormir. Uma vez que as cidades, tanto reais quanto inexistentes, não estão diante dos olhos do imperador e não oferecem nenhuma imagem, elas são todas “invisíveis” e, portanto, prontas para serem imaginadas conforme o estímulo do narrador e capacidade de abstração de quem escuta – aptidões extremamente desenvolvidas na época em que se passa o livro, quando a experiência era transmitida sobretudo pela oralidade. Cidades invisíveis não são cidades imaginárias, são cidades imagináveis.

Para reafirmar a importância do uso das palavras na própria construção da cidade, Calvino faz largo uso de duas importantes figuras de linguagem: a alegoria (representação de uma coisa de forma figurada) e o símbolo (substituição, por analogia, de uma coisa por outra). A representação da cidade (ou bairro, ou país) através da figura humana é bastante conhecida, como Copacabana, a “princesinha do mar”, a “mãe Rússia” ou as alegorias dos continentes que ilustravam os mapas do século XVI. Em *As Cidades invisíveis*, todas as 55 cidades descritas por Polo têm nomes de mulheres (*Diomira, Leandra, Ercília, Cloé, Fedora*, etc.), colocando em evidência uma relação que muitas vezes fazemos entre cidades e pessoas. Uma cidade pode ser bela, violenta, misteriosa, sedutora, pode ter sabedoria ou jovialidade. Podemos nos apaixonar pelas cidades, há novos e velhos amores. Há cidades que estão sempre à nossa espera e há cidades que já nos traíram. Calvino faz uso dessas qualidades compartilhadas ao mesmo tempo em que remete ao conhecido mito romântico do marinheiro que tem “um amor em cada porto”. Aqui, a mulher é uma alegoria de cidade que se pode odiar ou desejar, que pode acolher ou expulsar o viajante.

Já nas descrições das cidades propriamente, prevalece o símbolo como potência criativa. O símbolo é um signo linguístico cuja relação entre significante (a face visível, sensível, sonora) e significado (a parte contedística, a coisa em si) não é totalmente arbitrária (como na alegoria e nos signos em geral), havendo um “rudimento de vínculo natural”, como afirma Saussure (1975, p. 82). É o caso da balança como símbolo da justiça, por exemplo. No símbolo, há uma relação evocativa, quase mística, entre o significante e o significado, justamente propícia para a fabulação ou fantasia. Nas cidades descritas por Polo abundam símbolos como bibliotecas (sabedoria), desertos (solidão), palácios (poder) e navios (aventura). Há inclusive uma cidade repleta de símbolos cujos significados muitas vezes desconhecemos, *Ipásia*, onde “caranguejos mordiam os olhos dos suicidas com uma pedra amarrada no pescoço e os cabelos verdes de algas” (1990, p. 47).

A tribuna da vida moderna

Num livro dedicado à cidade de São Paulo, o geógrafo Milton Santos (1990, p.9) não economiza palavras: “as metrópoles contemporâneas são os maiores objetos culturais jamais construídos pelo homem”. Quando Santos chama a cidade de “objeto cultural”, é evidente que ele se refere tanto à configuração espacial quanto aos seres que habitam esse espaço. Cidades são construídas com matéria bruta, mas também através das memórias coletivas e das relações sociais de seus habitantes. Portanto, quando falamos em cidades – talvez a mais complexa criação humana – não há como separar o volume construído e material (com tudo o que implica de riqueza, trabalho, ideal e arte) de todos os dramas que se desenrolam nesse cenário. Giulio Carlo Argan, nesse sentido, nos traz uma definição fundamental: “a forma de uma sociedade é a cidade e, ao construir a cidade, a sociedade constrói a si mesma” (1992, p.269)⁸².

As diversas representações e definições de cidade, tanto criativas quanto pretensamente objetivas, que encontramos nos livros, dicionários e no mundo das artes são bastante ricas justamente pela complexidade do objeto em questão cuja noção se transforma conforme a época e a cultura. É claro que essas definições são isoladamente insatisfatórias mas, se coletarmos algumas delas talvez encontremos, por somatória e comparação, imagens e sensações que ao fim nos remetam àquelas experimentadas pela própria experiência de atravessar ou viver numa cidade. Cidade é algo que se apreende tanto pelo que aparenta quanto pelo que significa, por isso sua relação tão próxima com as palavras e com as imagens.

Nos dicionários a cidade é representada de várias maneiras mas há três palavras que se sobressaem, se atraem, se repetem e atravessam os dicionários de vários idiomas: “aglomeração”, “humana” e “importante”. Assim, a definição mais simples seria “aglomeração humana de importância” ou “importante aglomeração humana”, entre inúmeras variações dessas mesmas palavras. Cada uma dessas três palavras traz uma característica própria. Se “humana” é usada para excluir os animais e a natureza, “importante” é usada para diferenciar a cidade das aldeias e vilas. Os dois adjetivos se definem sobretudo por exclusão e não apresentam grandes problemas. Já o substantivo “aglomeração” traz mais complexidade. Mesmo com seu sentido restringido pelos adjetivos acima, é a palavra

⁸² Em *Arte Moderna*, Argan associa essa visão à proposta pedagógica da Bauhaus (formulada por Walter Gropius) cujo objetivo seria a *construção* de uma sociedade justa e democrática. Bauhaus significa, justamente, “casa da construção”.

definidora de cidade, e a que mais varia nos dicionários. Podemos encontrá-la na forma de “povoação”, “assentamento”, “comunidade” ou “conjunto de ruas e edifícios” sempre no sentido de acumulação ou reunião, mais ou menos ordenada. É a palavra que traz consigo a consequência da ação e da vontade humanas e onde reside a ideia de construção. É também a palavra que revela o desejo humano de viver junto a outros humanos, constituindo a noção de comunidade que, segundo Aristóteles, tem (ou deveria ter) como objetivo o “bem comum”.

Mas o dicionário ignora em larga medida o que *acontece* na cidade. E o que *acontece* na cidade é o que define a capital moderna na perspectiva de um de seus mais importantes personagens literários: o *flâneur*, mistura de malandro e explorador urbano descrito por Charles Baudelaire e analisado por Walter Benjamin. O cenário desse personagem, que se tornou um símbolo da própria cidade moderna, é a Paris em meados do século XIX, cidade que passava pela grande reforma urbanística, com o reordenamento de seu traçado, a construção de monumentos e a abertura de largas avenidas. A cidade de traçado medieval, com ruas estreitas e insalubres, era demolida para dar lugar aos grandes bulevares em cujas calçadas desfilavam os cidadãos ávidos pela própria modernidade. A cidade, com suas novas perspectivas (tão bem fotografadas por Charles Marville), se tornava um teatro onde a vida se apresentava. Para o *flâneur*, a rua é um fluxo ininterrupto de estímulos e sensações, passarela onde a vida desfila seus desejos e frustrações sucessivamente: “atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que circulam à sua volta”. (BAUDELAIRE, 1995, p. 856). Para o *flâneur*, a cidade é um espetáculo.

A cidade como experiência sensorial está presente na descrição da Viena imperial por Robert Musil em *O homem sem qualidades* (1930-43). A cidade de Musil é representada pelo frenesi do movimento e não pelo imobilismo da solidez de seus edifícios. A paisagem é estranhamente musical, feita de ritmos e movimentos irregulares, um silêncio súbito, ruídos. A cidade não é uma fotografia que se descreve do alto, mas uma experiência temporal que se modifica a cada momento que passa:

Como todas as cidades grandes, era feita de irregularidade, mudança, avanço, passo desigual, choque de coisas e acontecimentos, e, no meio disso tudo, pontos de silêncio, sem fundo; era feita de caminhos e descaminhos, de um grande pulsar rítmico e do eterno desencontro e dissonância de todos os ritmos, como uma bolha fervente pousada num recipiente feito da substância duradoura das casas, leis, ordens e tradições históricas. (MUSIL, 1989, p. 10).

Musil descreve Viena em 1913, às vésperas da Primeira Grande Guerra, e escreve o romance entre os anos 1920 e 1930. Ao mesmo tempo, Arnold Schönberg e seus discípulos da Segunda Escola de Viena desenvolviam, também na Áustria, o dodecafonismo. Essa nova técnica musical procurava superar o sistema tonal em que a música ocidental é baseada, fazendo uso de todas as doze notas da escala cromática sem hierarquia entre elas. No dodecafonismo, as sequências musicais são imprevisíveis, qualquer nota pode aparecer a qualquer momento, levando a composição a lugares surpreendentes. A consequência era uma música dissonante, ruidosa, incômoda, que questionava o próprio sentido de harmonia, tal a cidade descrita por Musil.



Walter Ruttmann. *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927)

A visão da cidade como máquina em funcionamento está exemplarmente presente no documentário *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann⁸³. O filme descreve o período de um dia na capital alemã, da alvorada ao cair da noite, mostrando as diversas atividades da cidade: a chegada na cidade de trem, vistas aéreas, o despertar com as ruas desertas, a abertura das fábricas, os cidadãos se dirigindo para o trabalho, a indústria, crianças indo para a escola, o comércio, o transporte, cenas de rua, atividade política, classes sociais, o esporte, o entretenimento,

⁸³ O filme foi bastante influente a ponto de influenciar, já em 1929, uma versão brasileira: *São Paulo, a sinfonia da metrópole*, dirigido pelos húngaros Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny.

a vida noturna. A cidade é representada como uma máquina lubrificada em permanente funcionamento e manutenção, aludindo ao próprio cinema como mecanismo inventado pelo homem que também precisa fazer uso das máquinas para existir. O filme, um marco na história do cinema por suas inovações técnicas, abusa de recursos mecânicos, planos-sequência e ângulos inusitados. A agilidade da montagem cria diversos “andamentos” lentos e velozes, retoma planos, cria pausas e momentos de êxtase, tal uma sinfonia musical.

O filme tem como ambição mostrar *tudo* o que acontece na vida pública de uma grande metrópole, num exercício de esgotamento que procura oferecer respostas para as mais variadas perguntas acerca do funcionamento da cidade. Ao terminar, sugere que tudo o que acabamos de ver vai se repetir no dia seguinte, e assim sucessivamente, propondo um ciclo infinito de repetição da vida urbana, como o próprio ciclo das estações do ano. A Berlim de Ruttmann não é exatamente a cidade que não para ou que se projeta ao futuro ávida de desenvolvimento, mas uma cidade satisfeita consigo mesma. É a cidade que renasce todos os dias e que se supõe autossuficiente, uma cidade que não se expande, mas que se repete infinitamente, abarcável não apenas em sua dimensão espacial, mas também temporal.

Vejamos agora a definição do sociólogo urbano norte-americano Robert Park (1967, p. 25) no clássico ensaio *The city* que, já em 1925, considerava a cidade um *laboratório* ou *clínica* para estudo da natureza humana:

a cidade é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc.; algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos — tribunais, hospitais, escolas, polícia e funcionários civis de vários tipos. Antes, a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente da natureza humana.

Baudelaire, Park e Musil apontam para uma mesma direção. A cidade não pode ser entendida apenas como paisagem. É preciso entendê-la também do ponto de vista fenomenológico, determinado por constantes deslocamentos e mudanças, e planejá-la levando em conta os corpos e as subjetividades de seus habitantes (DARROUCH; MARCHESSAULT, 2014, p. 9).

A ideia de simultaneidade está presente na definição do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (WISNIK, 2012a, p. 197), que enxerga o fenômeno urbano a partir da realidade de uma metrópole gigantesca como São Paulo:

Essa situação em que as trocas se processam com velocidade enorme, em que a afetividade se resolve e se explicita em dimensões jamais esperadas, em que o espetáculo, os jornais, a televisão, a troca de informações, a universidade, as providências em relação a nós mesmos, a compreensão dos valores do trabalho e da política que se estabelece para o destino que se deva dar à economia e as razões da classe trabalhadora se sobrepõem no cenário cuja riqueza é por ela construída, esse lugar é cidade, a *polis*, o lugar político, a tribuna da vida moderna.

Para Rocha, vencedor dos mais importantes prêmios mundiais de arquitetura, a cidade é o “supremo projeto do homem no planeta”, e espaço depositário dos desejos humanos. A cidade é entendida por oposição à natureza, considerada o meio hostil, selvagem, onde o homem não pode sobreviver. A construção da cidade é o verdadeiro gesto civilizatório, cabendo ao homem, através da técnica, a responsabilidade pela transformação da natureza em cidade, “habitat” humano por excelência.

A cidade implica um desejo humano de ordem e funcionalidade, mas também se define pela desordem e por forças incontrolláveis. Simplificando, todas as cidades são pelo menos duas: aquela que se vê do alto, de cima de um prédio ou através do mapa, com as ruas determinando os quarteirões e vice-versa; e aquela experimentada pelos cidadãos ao nível do chão. A aparente estabilidade da cidade vista de cima é apenas uma ilusão que, da rua, se desfaz rapidamente.

Para colocarmos nos termos de Michel de Certeau, há a cidade de Ícaro e a cidade de Dédalo, ou seja, a cidade vista de cima e a cidade vista de baixo⁸⁴. Esse aspecto duplo da cidade foi brilhantemente ilustrado pelo pensador francês, para quem a cidade é “o mais desmesurado dos textos humanos” (1998, p. 170). Certeau sobe ao 110º andar do World Trade Center, em Nova York, para poder ver a cidade com clareza. Embaixo estão os cidadãos, cegos e imersos nesse texto que escrevem sem poder lê-lo.

⁸⁴ Na mitologia grega, Ícaro era filho de Dédalo, o arquiteto do famoso labirinto do rei Minos, em Creta. Em *Metamorfoses*, o poeta latino Ovídio conta que os dois foram presos na ilha de Creta pelo próprio Minos e, para escapar, construíram asas com penas e cera. Dédalo alertou Ícaro para não voar próximo do sol, mas o filho desobedeceu e a cera que sustentava as asas derreteu. Ícaro caiu e morreu no mar Egeu. Dédalo ficou associado ao labirinto, Ícaro ao céu, daí a analogia de Certeau.

Se para Augusto de Campos e Italo Calvino a cidade é uma questão de linguagem, para Robert Musil é uma questão de ritmo, para Ruttman é uma questão de tempo, para Certeau (1998, p. 170), é uma questão de perspectiva e de distância:

Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. Ícaro, acima dessas águas, pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em *voyeur*. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava “possuído”. Ela permite lê-lo, ser um Olhar solar, um olhar divino. Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber.

O ponto de vista para enxergar essa cidade (eixo vertical) sobe conforme ela ganha tamanho e se espalha no território (eixo horizontal). A antiga *polis* era definida, segundo Aristóteles (1998, p. 88), por sua “justa medida de grandeza”, devendo limitar-se “à quantidade de habitantes que se pode alimentar facilmente e cujo conjunto pode ser concebido num só olhar”. Se a cidade grega era possivelmente apreensível a partir de seu próprio interior, foi preciso subir nas torres da catedral para abarcar a totalidade da Paris medieval, como descreve Victor Hugo em *Notre-Dame de Paris* (1831)⁸⁵. Já Michel de Certeau precisou subir ainda mais e foi ao último andar de um dos maiores edifícios do mundo para refletir sobre a Nova York do final dos anos 1970. Mesmo tão alto, Certeau ainda não estava “fora” da cidade e sua relação com ela, mesmo extremamente distanciada, ainda guardava a referência da *polis* grega descrita por Aristóteles na medida em que a elevação ainda “permite ler” a cidade. Além disso, a qualquer momento Certeau podia tomar o elevador e, em poucos minutos, experimentar a cidade que ele mesmo analisara do alto.

Agora, o paradigma é outro, houve uma ruptura de escala (a que nos referimos no primeiro capítulo). A megalópole do século XXI já não se dá a ver a partir de suas próprias estruturas e é apreendida visualmente apenas a partir do espaço. Aquele que experimenta a cidade – como o *flâneur* baudelairiano – e aquele (ou aquilo) que vê a cidade, são pessoas (ou coisas) diferentes, restando entre elas apenas representações de cidade.

⁸⁵ “Depois de tatear longamente pela tenebrosa espiral que atravessa perpendicularmente a espessa muralha dos campanários, e alcançar abruptamente uma das altas plataformas inundadas de luz e ar, era um belo panorama que, de uma só vez, se descortinava diante dos olhos”. Ver Hugo, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Gallimard, 1966 (trad. nossa).

Essa passagem de um paradigma a outro é ilustrada de forma bastante sintética numa tira de quadrinhos do cartunista Angeli publicada no jornal *Folha de S. Paulo* em 1986⁸⁶. Nela, o punk paulistano Bob Cuspe contempla a cidade do alto, exatamente como Certeau. A tira, como é típico no formato, é dividida em três momentos: a apresentação da situação, a deixa da piada e a conclusão. No texto, distribuído pelos três quadrinhos, Bob Cuspe articula seu solilóquio: “Sempre achei que um dia eu iria dominar essa cidade. Mas, pensando bem, começo a achar essa ideia um tanto...inviável”. Nos dois primeiros quadrinhos, o personagem está no alto do prédio com a cidade a seus pés e podemos vê-lo como se estivéssemos a seu lado. No último quadrinho – onde aparece o adjetivo “inviável” – o cartunista mostra a cidade de uma perspectiva aérea, bem acima de onde estava o personagem. A cidade se mostra densa e poluída, engolindo o personagem que, de tão pequeno, desaparece no mar de prédios.



Angeli. *Chiclete com banana: Bob Cuspe*. Folha de S. Paulo. 20 de junho de 1986.

Entre o primeiro e o terceiro quadrinho, se dá justamente a ruptura de escala que caracteriza o pós-modernismo, analisada por Jameson, Virilio, Harvey e tantos outros. Bob Cuspe sobe no prédio mas mesmo assim não consegue apreender a cidade e suspeita que ela deve ser algo muito maior do que ele é capaz de ver. Esse ponto de inflexão (o *Wendepunkt* da novela alemã⁸⁷) se dá mais precisamente quando o personagem diz “pensando bem”. Uma vez que a cidade já não se dá

⁸⁶ Ver ANGELI. *Chiclete com banana: Bob Cuspe*. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p. 62. 20 jun. 1986. O punk Bob Cuspe é um personagem que passa os dias nos esgotos imundos do subterrâneo ou escarrando nas pessoas para exprimir sua revolta. Como todo punk, é cria direta de uma cidade dura como São Paulo mas, ao mesmo tempo, não encontra lugar dentro do “sistema” convencional ou entre os cidadãos comuns. É um legítimo *outsider*.

⁸⁷ O *Wendepunkt* é o momento em que se dá uma reviravolta inesperada no enredo, desencadeando eventos que levam a história, normalmente, para uma conclusão trágica. É típico da novela alemã, um formato literário mais extenso que o conto e mais curto que o romance.

a ver pela experiência direta, será preciso um esforço cognitivo, uma intelecção abstrata para compreender sua real dimensão tanto física quanto conceitual.

Mas a dúvida vai permanecer com ele enquanto estiver imerso no “hiperespaço” urbano (para voltarmos ao termo de Jameson). Só quem puder enxergar a cidade de um ponto sobre-humano saberá que a suspeita de Bob Cuspe tem razão de ser, como mostra o último quadrinho. A tira começa com a perspectiva de Certeau e termina com a cidade vista do espaço (seria a visão de um pássaro, a imagem mecânica de um *drone* ou a própria vigilância onisciente da divindade?). A cidade de Dédalo e a cidade de Ícaro estão agora achatadas num mesmo plano indistinto. Nessa passagem, a cidade passa do viável ao inviável, do inteligível ao ininteligível, da escala humana à escala sobre-humana, chegando ao ponto da “irrepresentabilidade” de que fala Jameson. Para o cidadão comum, ela deixa de ser uma realidade para se tornar uma suposição que só pode ser acessada “pensando bem”.

Essa ruptura de escala das cidades pós-modernas do fim do século XX foi antecipada pelo sociólogo alemão Georg Simmel no célebre ensaio *A metrópole e a vida mental*. Ele já afirmava em 1903 que a característica mais significativa da metrópole é sua extensão funcional para além de suas fronteiras físicas.

O homem não termina com os limites de seu corpo ou a área que compreende sua atividade imediata. O âmbito da pessoa é antes constituído pela soma de efeitos que emana dela temporal e espacialmente. Da mesma maneira, uma cidade consiste em seus efeitos totais, que se estendem para além de seus limites imediatos. (SIMMEL, 1973, p. 21).

A cidade moderna descrita por Park, Baudelaire e Musil se caracterizava pela acumulação, pela simultaneidade e pela justaposição, mas ainda era possível experimentá-la como uma unidade coesa cujos limites eram mais ou menos delimitados. A experiência de quem estava em Nova York, Viena ou Chicago ainda coincidia com o lugar onde ela se dava, para colocar nos termos de Jameson (2000, p. 406). A cidade pós-moderna vai apresentar uma ruptura desse entendimento e dar vazão aos “efeitos totais” de que fala Simmel. Há uma importância da cidade que se verifica através de sua zona de influência, uma força que ressoa, tanto sobre os indivíduos quanto sobre os outros lugares, e que não são apreensíveis pelo olhar.

Para David Harvey (2014, p. 69), o pós-modernismo implica um conceito fragmentado do tecido urbano, como um palimpsesto de formas superpostas umas às outras, como uma colagem de usos, muitas vezes efêmeros. O exemplo bastante dramático dessa cidade pós-moderna pode ser

encontrado na cidade de Berlim do final dos anos 1980, tão bem retratada no filme *Asas do Desejo* (1987), de Wim Wenders. Logo na abertura do filme a cidade é vista em sobrevoo pela perspectiva dos anjos, personagens principais do filme. As cenas evocam a memória de quem já conhece as famosas imagens de Berlim destruída após os bombardeios da Segunda Guerra Mundial, também captadas do alto⁸⁸. As tomadas em *plongée* transformam a própria cidade numa superfície de duas dimensões, uma tela, ou uma folha em que tantos acontecimentos foram “escritos” ao longo da história. Berlim, a antiga capital da Prússia formada a partir de duas cidades, destruída, partilhada, dividida, murada, ilhada, reconstruída e reunificada é o exemplo claro da cidade-palimpsesto (o papiro que pode ser raspado para dar lugar a outro texto, deixando, no entanto, marcas dos textos anteriores) de que fala Harvey. Diferentemente da Berlim de Ruttmann, oferecida por inteiro ao espectador, na Berlim de Wenders é difícil encontrar qualquer sentido de unidade nessa cidade tão despedaçada, convertida em “terreno descontínuo de discursos heterogêneos” (PFEIL, 1988, p. 384). Isso é possível apenas através da somatória de seus múltiplos fragmentos simbólicos e só quem pode fazer isso são as criaturas divinas.



Wim Wenders. *Asas do Desejo* (1987)

⁸⁸ Berlim pagou um alto preço por seu poder simbólico. Hitler queria a todo custo a última das batalhas, a “Batalha de Berlim”, mesmo sabendo da inutilidade da resistência ao final da guerra. Da mesma forma os americanos e soviéticos competiam para ver quem teria a honra de entrar triunfante na cidade e hastear sua bandeira sobre os monumentos da capital caída. Ao final, a bandeira vermelha da União Soviética foi hasteada sobre o Reichstag em ruínas diante de uma cidade em chamas. A cena ficou famosa a partir da polêmica fotografia de Yevgeny Khaldei, que correu o mundo.

É uma pena que o sentido do título original *Der Himmel über Berlin* (O céu sobre Berlim) não tenha sido preservado na tradução ao português. O “céu” e “Berlim” são os dois territórios antagônicos e complementares que dão sentido ao filme. Os anjos de Wenders sobrevoam a cidade e são invisíveis aos seres humanos. Podem, dessa forma, passar de um lado para o outro da cidade dividida, tanto voando quanto literalmente atravessando o infame muro de Berlim. São, portanto, os únicos que guardam uma visão total da cidade. A cidade vista do alto (de Ícaro) e a cidade experimentada pelos cidadãos (de Dédalo) são dois universos que não se comunicam entre si. Não há elevador possível entre os dois mundos, como no edifício de Certeau, nem transmissão de imagens tecnológicas. Os “anjos sobre Berlim” observam passivamente, embora com compaixão, os cidadãos solitários, imersos em seu próprio solipsismo. Quando um dos anjos, movido pelo amor romântico, decide experimentar a vida terrena e se juntar aos “praticantes ordinários da cidade” precisa abrir mão de sua condição “divina”. Na Berlim pós-moderna, ao ser humano resta apenas o espaço imersivo e acrítico de uma cidade “inviável”, isolada do resto do mundo. Essa relação guarda semelhança com o “hiperespaço” de que fala Fredric Jameson na medida em que as diversas camadas da cidade pós-moderna impedem uma visão totalizante que nos ajude a situarmo-nos em seu interior.

Em poucas cidades no mundo a ideia de fronteira e de limite é tão poderosa. Ao mesmo tempo, poucas cidades foram capazes de romper essas mesmas fronteiras através de sua influência histórica e ideológica. Berlim esteve na encruzilhada do século XX. É a cidade que a partir dos “limites de seu corpo” espalhou sua influência – seus “efeitos totais” – na memória coletiva da humanidade, para colocar nos termos de Georg Simmel. Esta aparente contradição entre a sensação de aprisionamento e a possibilidade de expansão de sua zona de influência define, em grande medida, a cidade pós-moderna.

Cidade-tudo

Em muitos lugares e tempos as cidades eram definidas pela muralha. O que estava dentro da muralha era cidade; o que estava fora não era. Embora associemos a muralha à Idade Média na Europa, trata-se de uma construção presente em muitos lugares onde havia necessidade de proteção. A muralha é um excelente exemplo de arquitetura militar universal, encontrada em todo o mundo e utilizada em vários períodos da história. Há ou havia cidades muradas em lugares tão distintos

quanto na Índia (Jaisalmer), na Palestina (Jerusalém), na China (Xian), no Iêmen (Shibam), no México (Campeche) e na Etiópia (Harar). Mesmo São Paulo teve sua proteção no século XVI, provavelmente em taipa de pilão, que separava a vila fundada pelos jesuítas dos índios “hostis” que viviam ao redor.



Civitates orbis terrarum. Mapa de Jesusalem

A cidade murada era facilmente identificável e representável, sua oposição ao campo sempre foi bastante clara, como podemos observar nos desenhos do *Civitates orbis terrarum*, espécie de atlas das cidades do mundo publicado por Georg Braun entre os séculos XVI e XVII na Alemanha. Na obra, abundam as imagens em panorama, misto de paisagem e mapa, com o primeiro plano ocupado pelos personagens no campo, tendo ao fundo a cidade murada de onde despontam as torres das igrejas e outros edifícios importantes⁸⁹. Se a dupla perspectiva vertical diferenciava a visão de baixo da visão de cima, podemos falar aqui de uma dupla perspectiva horizontal. A descrição ou a

⁸⁹ Mesmo os desenhos de Charles Landseer e as fotografias de Militão Augusto de Azevedo que mostram a cidade de São Paulo vista da várzea do Carmo no século XIX, são diretamente influenciadas por esse tipo de representação urbana.

imagem-representação de uma cidade murada depende do ponto de vista de quem está dentro (intramuros) ou de quem está fora da cidade (extramuros). A cidade está ao redor ou diante do sujeito? Os índios são “hostis” para quem está fora ou para quem está dentro?

Com o desenvolvimento das tecnologias de combate, dos arranjos políticos entre as cidades e da necessidade de expansão, a muralha foi perdendo sua função original de defesa. Com isso, o material usado em sua construção passou a ser reaproveitado em outras construções e o espaço ocupado pelas muralhas deu lugar a avenidas perimetrais (como a *Ringstrasse* de Viena) ou parques (como a *Promenade* de Münster), sobretudo na Europa. Essa expansão da cidade para fora das muralhas não representou apenas um alargamento do território urbano – o rompimento dos muros modifica a própria noção de cidade, não mais delimitada e circunscrita fisicamente. A cidade deixa de ter um limite claro. Não mais se interrompe abruptamente no muro, mas vai acabando aos poucos conforme se afasta do centro. Com isso, ela deixa de ser entendida de forma unicamente territorial e passa adquirir camadas de subjetividades, como vimos nos exemplos anteriores.

Mesmo que essa expansão do território e do sentido da cidade implique numa complexidade muito maior, até há pouco a cidade ainda era razoavelmente apreensível, como indicam os exemplos de Park, Baudelaire, Musil e Certeau. Ainda não havíamos chegado ao desequilíbrio perigoso entre o sensível e o inteligível – tão bem ilustrado pela tira de Angeli – que Paul Virilio (1993, p. 23) aponta como característica da contemporaneidade. Esse passo em direção ao incerto foi dado mais recentemente, juntamente com uma série de mudanças políticas, econômicas e culturais e todo um rearranjo da ordem do capitalismo mundial que os pensadores denominaram pós-modernismo. Giulio Carlo Argan (1992, p. 235) apontou, no início dos anos 1980, que a cidade deixava de ser um lugar de abrigo, proteção, refúgio, para tornar-se um “aparato de comunicação”. Para o teórico italiano, a cidade não pode mais ser considerada um espaço delimitado, construído e objetivado nem mesmo um espaço em expansão. A cidade passa a ser “um sistema de serviços, cuja potencialidade é praticamente ilimitada” (1992, p. 215).

Otília Arantes (2001, p. 163), ao analisar os escritos de Jürgen Habermas, chega a colocar em dúvida a própria noção de cidade. Se ela sempre foi, desde Aristóteles, algo que se definia pela abrangência da vista humana, no momento em que a cidade não se permite mais enxergar talvez precisemos de outra palavra para definir a aglomeração humana:

a forma de vida exigida como suporte e alimento do mundo público a ser recomposto à contracorrente do capitalismo avançado já não pode contar mais com a forma outrora abarcável da cidade. As aglomerações urbanas deixaram de corresponder ao conceito de cidade; nelas predominam as conexões funcionais não-configuráveis, sem a visibilidade do lugar público, incomensuráveis portanto com a clareza da autocompreensão prática que caracteriza um mundo de vida.

Em seu livro *O espaço crítico*, Virilio argumenta que as novas tecnologias de comunicação são os principais responsáveis por essa disjunção do tecido urbano. Com esse novo aparato (cujo equipamento emblemático seria o aeroporto) a representação da cidade contemporânea agora não é mais determinada pelo “cerimonial de abertura das portas, o ritual das procissões, dos desfiles, a sucessão de ruas e das avenidas” (1993, p. 10). A cidade perde sua fachada, já não é mais possível estar *diante* dela. A arquitetura urbana deve, a partir de agora, relacionar-se com a abertura de um “espaço-tempo tecnológico”. Nessa nova “cidade sem portas”, a oposição não se dá mais entre os espaços de dentro e de fora, mas na “duração técnica” do tempo que separa seus moradores (1993, p. 11).

A cidade passa a viver uma crise de unidade e de dimensão. Para Virilio houve uma “súbita fratura das formas inteiras”. Passamos de um espaço substancial, contínuo e homogêneo, herdado da geometria grega arcaica, para um espaço acidental, descontínuo e heterogêneo, onde assistimos à “desintegração das figuras” e dos “referenciais visíveis” (1993, p. 19). Nesse contexto de fragmentação, Virilio aponta para a urgência de recuperarmos a vocação primordial da arquitetura como conquista humana que vem perdendo sua função tectônica para a própria tecnologia, “cujas proezas vertiginosas nos exilam do horizonte terrestre” (1993, p. 21).

Em *O espaço crítico*, Virilio é responsável por essa belíssima e sintética definição de arquitetura e do papel que deveria desempenhar nessa nova configuração urbana:

Esquecemo-nos rápido demais que, antes de ser um conjunto de técnicas destinadas a permitir que nos abriguemos das intempéries, a arquitetura é um instrumento de medida, um saber que, ao nos colocar no mesmo plano que o ambiente natural, é capaz de organizar o espaço e o tempo das sociedades. (VIRILIO, 1993, p. 16)

Papel este que corre perigo na medida em que “esta faculdade ‘geodésica’ de definir uma *unidade de tempo e espaço* para as atividades entra agora em conflito direto com as capacidades estruturais dos meios de comunicação de massa” (1993, p. 16).

O que parece definitivamente perdido no que diz respeito à legibilidade da cidade é o que podemos chamar de harmonia, uma noção até há pouco determinante de nossa visão de ambiente. Nesse novo espaço de pura dispersão, o conceito de harmonia “expirou”. A ausência dessa noção é o que nos impede de perceber os fenômenos urbanos atuais (CORBOZ, 2009, p. 135). Essa cidade é em tudo oposta àquela desejada por Kevin Lynch. No final dos anos 50, o urbanista norte-americano já alertava para a importância de se reter na memória uma imagem harmônica da cidade. O trabalho de Lynch tem o mérito inegável de ser o primeiro a associar a percepção sensível da cidade à própria condição de cidadania (foi esse aspecto eminentemente político que Fredric Jameson percebeu e a partir do qual elaborou sua proposta de mapeamento cognitivo).

No entanto, em retrospectiva, não há como negar certa ingenuidade utópica de Lynch ao afirmar, por exemplo, que “precisamos de um meio ambiente que não seja simplesmente bem organizado, mas também poético e simbólico” (1980, p. 132). Diante da complexidade das metrópoles de hoje, a batalha de Lynch parece perdida, a não ser que encontremos novas formas de *perceber* a cidade. A “legibilidade” e a “imaginabilidade” da cidade reclamadas por ele não poderão mais ser alcançadas pela “experiência direta” do pedestre a caminho de seu trabalho, ao menos nas grandes cidades. Para se formar na mente uma imagem satisfatória da cidade, será preciso “pensar bem”, como ponderou Bob Cuspe.

Essas grandes aglomerações humanas romperam a barreira do razoável e caminharam na direção oposta à desejada pelo urbanista norte-americano, como percebe Paul Virilio:

A abolição das distâncias de tempo operada pelos diversos meios de comunicação e telecomunicações resultou em uma confusão cujos efeitos (diretos e indiretos) são sofridos pela imagem da cidade, efeitos de torção e distorção iconológicas cujas referências mais fundamentais desaparecem uma após a outra; referências simbólicas e históricas, como o declínio da centralidade, da axialidade urbanas; referências arquitetônicas, com a perda dos equipamentos industriais, dos monumentos, mas, sobretudo, *referências geométricas*, com a desvalorização do antigo recorte, da antiga repartição das dimensões físicas (VIRILIO, 1993, p. 22)

No lugar da harmonia, um “mosaico ininterrupto do permanentemente desconexo”, um “império emaranhado de confusão”, para usar as palavras do influente arquiteto holandês Rem Koolhaas (2011, p. 72). Dois de seus ensaios, *Cidade genérica* e *Espaço-lixo* tentam dar conta dessa desarmonia da cidade contemporânea que “suprime as distinções, corrói a determinação e confunde a intenção com a realização; substitui a hierarquia pela acumulação, a composição pela adição”

(2011, p. 72). “Mais e mais, mais é mais”, provoca Koolhaas (referindo-se à máxima de Mies van der Rohe “menos é mais”). Para o holandês, a principal característica dessa cidade é a perda de identidade, substituída pelas estruturas indiferenciadas e pela distância descontínua entre centro e periferia, tensionada até seu “ponto de ruptura” (2011, p. 33). Koolhaas enxerga nos aeroportos, shopping centers, parques de lazer, hotéis e nos espaços indiferenciados presentes em qualquer cidade grande contemporânea os aparelhos genéricos que nivelam por baixo a relação do homem com seu ambiente. Essas grandes estruturas desagregadoras, ao replicar a cidade em ambiente controlado (como o Hotel Bonaventure citado por Jameson), acabam por negar a cidade como espaço de convivência urbana, relegando as ruas a uma função puramente utilitária de conexão entre essas mesmas estruturas, como num arquipélago entremeado por um mar hostil. Na cidade genérica, a cidade propriamente dita é um problema. Essa fragmentação do tecido socioterritorial do espaço urbano acaba criando, na prática, duas cidades que se excluem, mas que são obrigadas a conviver no mesmo espaço. É a receita da injustiça e da violência que aflige sobretudo as grandes cidades dos países em desenvolvimento.



Tuca Vieira. *São Paulo* (2009)

A cidade de São Paulo pode ser considerada essa cidade genérica por excelência. Raquel Rolnik (2003, p. 75-76) refere-se à imposição de uma “ditadura do movimento” no cotidiano da população que utiliza ou frui a cidade a partir de um ir-e-vir constante de carros, ônibus, metrô, bicicletas, vans, trens, pés, skates e carroças. Para a urbanista, “estar em São Paulo é estar sempre indo ou voltando para/de algum lugar”, uma imagem que remete aos filmes de terror onde zumbis vagam em alguma cidade pós-apocalíptica errando para garantir a própria sobrevivência (o fato de passarmos grande parte de nosso tempo de deslocamento imersos nas pequenas telas dos celulares conectados à rede apenas contribui para essa imagem desoladora).

A ruptura de escala urbana parece ser um movimento irreversível. Nelson Brissac Peixoto (1996, p. 397) aponta uma “completa remontagem da geografia urbana”, cujo sentido só pode ser entendido em grande escala. As distâncias foram relativizadas O que era distante hoje está próximo (pela velocidade dos transportes ou através do acesso em rede), e o que é próximo pode estar inacessível (pelos muros, tráfego pesado, desigualdades sociais). As dimensões do espaço tornam-se inseparáveis da velocidade; perdemos a consciência da localização. A pergunta relativa ao deslocamento não é mais “a que distância está o lugar?” mas “quanto tempo demora para chegar lá?” (problema agora agravado pelo uso acrítico dos aparelhos conectados à rede, que nos “respondem” essas perguntas imediatamente). Brissac vai ainda mais longe: “a dinâmica metropolitana opera uma supressão de todo sentido de continuidade espacial. Tudo o que se tem são formas dispostas sem proporção nem medida comum” (1996, p. 398). Portanto, houve perda de escala, de harmonia e de proporção, tudo aquilo que poderia dar legibilidade à cidade: “o espaço não é visual: não há horizonte, nem perspectiva, nem limite, contorno ou centro. Não há distância intermediária: estamos sempre no seu interior, no meio” (1996, p. 405).

Na ausência de qualquer possibilidade dessa harmonia, Brissac (1996, p.419) propõe lidar com a cidade não em termos de forma, mas de forças, fluxos e campo: “ao contrário da estrutura, que se define por um conjunto de posições, o campo é feito de vetores. Procede por variação, expansão, conquista”. Baseando-se em Deleuze e Guattari, Brissac propõe a substituição do binômio simplificador que entende a cidade como “habitantes sobre uma estrutura física” por algo invisível mas apreensível pela combinação inteligente dos resultados trazidos pelos sentidos com a consciência da cidade como objeto teórico, em tudo alinhada com a proposta de mapeamento cognitivo jamesoniana. Aqui, mais uma vez, será preciso “pensar bem”.

Se tomarmos as distinções propostas por David Harvey, veremos que as cidades acompanham as diferenças culturais que se deram na passagem do período da “modernidade fordista” para

a “pós-modernidade flexível”. Também nas cidades o projeto deu lugar ao acaso, a determinação à indeterminação, a produção à reprodução, a originalidade ao pastiche, a semântica à retórica, a narrativa à imagem, a profundidade à superfície, a utopia à heterotopia, a concentração à dispersão, a função à ficção o significado ao significante, a reprodução mecânica à reprodução eletrônica, a permanência à efemeridade, o tempo ao espaço (HARVEY, 2014, p. 304). Sob esse aspecto, podemos perceber que a cidade (pós-moderna) de Virilio, Corboz, Koolhaas, Wenders, Brissac e Habermas é bastante diferente da cidade (moderna) de Park, Baudelaire, Ruttman, Musil e Certeau; e seguramente bem distinta da cidade desejada por Lynch.

Aqui chegamos a uma indagação inevitável. Retomando a observação de Otilia Arantes a respeito do livro de Habermas, será que o próprio uso da palavra “cidade” não precisaria ser revisto? Podemos usar esse mesmo termo para designar um entreposto comercial do Renascimento e um aglomerado gigantesco pós-industrial? Podemos usar a mesma palavra para referirmo-nos à antiga Jericó, à Veneza do século XIII e à São Paulo contemporânea? Esse problema, que aparentemente é da ordem das nomenclaturas e classificações, precisa ser enfrentado, pois toda vez que usamos o termo “cidade”, todo um repertório de significados nos vêm à mente, baseados em nossa experiência, memória e cultura. “Cidade” basicamente pressupõe uma certa unidade que, como vimos, lugares como Tóquio, Mumbai, Jacarta, Dacca, Cairo, Rio de Janeiro, Moscou e Los Angeles já deixaram de ter há tempos.

São numerosas as tentativas de contornar esse problema e diversos termos foram criados a fim de dar conta da incomensurabilidade desse novo espaço: “cidade arquipélago”, “cibercity”, “cidade global”, “edge city”, “exópole”, “hipercidade”, “megacidade”, “conurbação”, “metápole”, “pentúrbia”, “privatopia”, “tecnópoles” e “telépolis”, entre outros⁹⁰. O mais comum é “megalópole”, popularizado a partir dos estudos de geógrafo francês Jean Gottmann nos anos 1950.

O pensador italiano Massimo Cacciari (2004, p. 54) sugere o termo “cidade-território”. Para ele, já não habitamos mais cidades, habitamos territórios cuja métrica já não é espacial e cujas fronteiras político-administrativas existem apenas por conveniência artificial sem qualquer sentido geográfico, simbólico ou político. Trata-se de uma ocupação territorial que desafia radicalmente as

⁹⁰ Ver RUFÍ, Joan Vicente I. Nuevas palabras, nuevas ciudades? *Revista de Geografía*, Girona, n. 2, p.79-103, 2003.

formas tradicionais de vida comunitária e que inicia um processo de desintegração da cidade “histórica” e da urbanização tradicional. Se a cidade está em toda parte, não está em parte alguma⁹¹. Diferentemente da cidade pós-moderna fragmentada e múltipla e diversa – como no filme de Wenders –, Cacciari enxerga nessa nova metrópole gigantesca um universo denso de homogeneidade, indiferenciação e indefinição, uma espécie de limbo permeado pela tecnologia onde os cidadãos vagam anestesiados sem saber exatamente onde estão⁹². Uma imagem que evoca filmes distópicos de ficção científica ou as novelas *cyberpunk* dos anos 1980, mas sem as cores e a beleza decadente que lhes são características:

vastíssimas áreas indiferenciadas do ponto de vista arquitetônico, a regurgitarem de funções de representação, financeiras, de governação, cercadas por áreas periféricas residenciais, ‘guetizadas’ umas em relação às outras, áreas comerciais de massa, ‘resquícios’ da produção manufatureira. O todo relacionado por ‘acontecimentos’ ocasionais, fora de qualquer lógica urbanística e administrativa (2004, p. 34).

A população mundial mais que dobrou em 50 anos. Segundo a ONU, chegamos ao primeiro bilhão de habitantes em 1850; em 1960 éramos 3 bilhões; em 2011 chegamos a 7 bilhões, uma curva ascendente de progressão alarmante.

Quanto às cidades, em 1950, havia 83 cidades no mundo com mais de um milhão de habitantes, 50 delas em países industrializados (CACCIARI, 2004, p. 34). Hoje, de acordo com o World Cities Report 2016⁹³, há mais de 500, a maioria delas em países pobres. Em 2025 teremos mais de 40 cidades acima dos 10 milhões de habitantes. Dessas, 17 terão mais de 20 milhões, sendo apenas duas em países ricos (Tóquio e Osaka, no Japão).

Vivemos, portanto, um momento de virada histórica para a humanidade quando, pela primeira vez, a maioria da população mundial passa a viver em cidades, sobretudo em países em desenvolvimento. Essa população urbana hoje iguala a população mundial em 1960. E, se hoje chegamos a 50%, em 2050 essa população urbana chegará a 75% segundo as estimativas⁹⁴. Neste cenário, uma dúvida que não existe é a respeito da importância da urbanização no futuro próximo.

⁹¹ A cidade assim descrita pode ser associada à famosa metáfora da divindade (ou do infinito, ou da natureza, dependendo da versão) conhecida desde a Antiguidade e popularizada por Pascal: “uma esfera cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma”. Borges dedicou um conto ao assunto, *A esfera de Pascal* (1952).

⁹² Uma das “cidades invisíveis”, do livro de Italo Calvino (1990, p. 118), é Trude: “– Pode partir quando quiser – disseram-me –, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto”.

⁹³ Publicação da UN-Habitat, agência da ONU para estudo da urbanização.

⁹⁴ Ver BURDETT, Ricky; SUDJIC, Deyan (Ed.). **The endless city**. Londres: Phaidon, 2007.

Com o declínio da população no campo, as cidades serão responsáveis por praticamente todo o crescimento populacional do planeta, que chegará a 10 bilhões de habitantes em 2015⁹⁵.

Some-se a isso o dramático e crescente problema da desigualdade social no mundo. Segundo o relatório da ONG britânica Oxfam de 2017, apenas 1% da população mundial possui a mesma riqueza que os outros 99% restantes. No Brasil, os 5% mais ricos detêm a mesma fatia de renda que os demais 95% da população e apenas cinco indivíduos concentram a mesma riqueza que a metade da população mais pobre (pouco mais de 100 milhões de pessoas).



Tuca Vieira. *Rio de Janeiro* (2013)

A cidade e a desigualdade social são duas chaves, indissociáveis entre si, para se entender o futuro da humanidade. As cidades vão crescer e sua configuração física e humana será um espelho da injustiça social gerada pelo capitalismo predatório. Se continuarmos nesse caminho trilhado nas últimas décadas, a favelização, a expansão das periferias e a especulação imobiliária contribuirão para agravar os problemas já existentes de violência e poluição ambiental. Fora das cidades, a mecanização do campo, a pesca predatória, o desmatamento e o exploração insustentável dos recursos naturais contribuirão para o esgotamento da vida natural que, por sua vez, sustenta a vida urbana.

⁹⁵ Ver DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2015.

Portanto, mesmo que a ruptura de escala a que nos referimos possa ser sincronizada com o surgimento do chamado pós-modernismo, o problema levantado por esse salto de escala agora ultrapassa o alcance de uma teoria cultural. Algo alarmante aconteceu e continua acontecendo. O problema das cidades alcança agora escala ecológica⁹⁶ e pode colocar em risco nossa própria sobrevivência, pois precisamos cada vez mais de recursos naturais para fazer a máquina da cidade funcionar. Cientistas, como o químico holandês Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel, debatem se já não estaríamos entrando no “Antropoceno”, uma nova era geológica que tem o homem como eixo central. Se de fato o homem for considerado o principal agente de transformação da natureza, não será difícil considerar a cidade como seu principal e grandioso instrumento.

A cidade da imagem

O momento em que estamos vivendo também se caracteriza pela transformação da cidade real em cidade virtual. As tecnologias de rede e os aparelhos móveis já substituem em grande parte a própria experiência da cidade, que vai desaparecendo por detrás das telas luminosas. A dificuldade de deslocamento (pensemos no trânsito caótico de uma grande cidade) é compensada pela velocidade de circulação das informações. Já não é mais preciso sair de casa para comer, para comprar o jornal, para ir ao banco ou para se relacionar com outras pessoas. Já não perguntamos mais aos desconhecidos onde ficam os lugares. Os guias e mapas impressos caíram em desuso. Mesmo quando estamos na rua, estamos imersos na pequena tela que nos leva para algum lugar distante dali. Nesse cenário, o sujeito de Baudelaire “contemplando com prazer a multidão atrás das vidraças de um café” está agora mergulhado numa tela que o leva ao mundo virtual, alheio à cidade.

Este cidadão *prescinde* da cidade, mas paga um preço por isso. A cidade não mais interessa, constituída agora num problema, num ambiente hostil, ruidoso e poluído; uma área desagradável e perigosa entre dois pontos controlados por câmeras de vigilância, carros blindados, condomínios fechados, centros empresariais, portarias eletrônicas e aparelhos de ar-condicionado onde funcionários de uniforme (sobretudo habitantes das periferias) cuidam a todo momento da limpeza e da segurança. Uma realidade sobretudo nas grandes cidades dos países marcados pela desigualdade

⁹⁶ Paul Virilio (1993, pp. 115-118) propõe uma “ecologia cinza”, que possa lidar com o problema da nova escala humana que se estabeleceu a partir da velocidade da tecnologia e do crescimento das cidades. Ele alerta para os efeitos nocivos dessa nova ordem de compressão temporal e chama isso de “poluição das distâncias” – uma nova relação do homem com o mundo que “tornará insuportável a convivência entre os seres. Não haverá mais espaço físico nem temporal separando as pessoas” (2008, p. 73).

social, como o Brasil. Nesse mundo mediado pelas telas emerge uma cidade fantasmática, mediada pelos aplicativos de celular, programas de televisão sensacionalistas e pelas imagens dos circuitos fechados de vigilância privada. Sitiados pela violência objetiva e subjetiva, os ambientes de moradia e trabalho se transformam em verdadeiras fortalezas que apenas apartam a cidade real (ROLNIK, 2003, p. 77).

A velocidade da informação e a onipresença das telas diminuem nosso campo de visão. As telas são como o para-brisa dos carros e, quanto mais rápido é nosso deslocamento, mais olhamos apenas para frente, perdendo nossa visão lateral. Essa visão estereográfica é responsável pelo relevo e profundidade de nosso campo visual e, portanto, por nossa localização no mundo. Não por acaso, muitos animais têm a visão lateral desenvolvida, com os olhos colocados quase na lateral da cabeça. É uma questão de sobrevivência, pois os predadores muitas vezes se aproximam por trás. Se o predador aposta na surpresa, a presa depende da antecipação que a visão lateral proporciona, algo que estamos progressivamente perdendo (VIRILIO, 2012, p. 37).

Essa alienação, exacerbada pelas novas tecnologias, nos impede de enxergar corretamente. E sabemos que a ignorância e a cegueira são parentes próximas do medo. Portanto, o ato de projetar ou administrar uma cidade ou Estado deixou de significar a construção propositiva de ações para se tornar aquilo que Virilio (2012, p. 14) chama de “administração do medo”. O medo deixou de ser um fenômeno relacionado a eventos específicos e localizáveis em determinados lugares e épocas (guerra, fome, epidemias) para se tornar uma espécie de “ambiente” perpétuo. Essa preocupação leva o Estado a restringir sua função à garantia da segurança física dos cidadãos apavorados diante do terrorismo, das crises econômicas, dos imigrantes e dos outros cidadãos marginalizados nas cidades. Desse modo, ele acaba abrindo mão de realizar suas prerrogativas essenciais, tais como a produção do bem-estar social.

Portanto, mesmo que nós ignoremos a cidade, ela não nos ignora; e nesse desequilíbrio reside uma das mais eficientes ferramentas do mercado no estágio atual. Os operadores político-econômicos da cidade (como predadores) nos enxergam como consumidores (ou como presas) e nos sufocam com todo tipo de publicidade, invasão de privacidade e estímulos inúteis. Grandes grupos de tecnologia como Google e Facebook estão construídos sobre o fundamento da vigilância, adquirindo e vendendo dados sobre nossos hábitos a seus clientes. Se não sabemos (ou não queremos saber) mais onde estamos dentro da cidade, as grandes corporações sabem e fazem uso desse poder. Virilio (1999, p.18) alerta para o exercício de poder implicado nessa relação de mão única: “a cidade real cede lugar à cidade virtual, essa metacidade desterritorializada que se tornaria assim a

sede dessa metropolítica cujo caráter totalitário, ou antes, globalitário, não escapa a ninguém”. Tentar reverter essa relação desigual está no cerne da proposta de mapeamento cognitivo analisada no primeiro capítulo.

Nesse ponto não podemos fugir da relação bastante próxima entre as cidades e a onipresença das imagens no mundo contemporâneo, pois é sobretudo através das imagens (e da sedução pelas imagens) que esse poder “metropolítico” é exercido. Giulio Carlo Argan enxerga nesse conflito a origem de alguns dos graves problemas do espaço urbano contemporâneo. Para ele, a imagem da cidade (para usar o título do livro de Lynch) ultrapassa a dimensão estética e passa a ser uma questão política:

O bombardeio de imagens a que as pessoas estão expostas, principalmente nas cidades, tem por consequência a paralisação da imaginação como faculdade produtora de imagens. Essa falta de emissão de imagens tem por consequência a aceitação passiva das imagens que formam o ambiente efêmero, mas real, da existência. Isso significa falta de reação ativa, de interesse, de participação. Não é outra coisa senão o que chamamos de alienação. E sabemos que a alienação, a falta de integração ao ambiente, a paralisação da imaginação são a origem da patologia urbana, da violência, do vandalismo, das drogas, da neurose coletiva. Em suma, é preciso conseguir que a informação e a comunicação de massa não sejam em mão única e, acima de tudo, não impeçam a comunicação dos indivíduos entre si e com o ambiente (ARGAN, 1992, p. 265).

Há, portanto, uma relação de simultânea atração e repulsa entre as palavras “imagem” e “imaginação”. Imaginação é, entre outras coisas, a capacidade de formar imagens na mente. Ambas palavras têm a mesma origem e se atraem etimologicamente, mas o excesso de imagens que nos chegam prontas (sobretudo nas cidades, repletas de estímulos visuais) pode substituir e bloquear nossa capacidade de imaginação. Segundo Vilém Flusser (2011, p. 23), as imagens precisam ser *decifradas*. Imagens são mediações entre o homem e o mundo mas, se não forem decifradas corretamente, passam a se entropor entre os dois: “seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos”. Quando o homem não é capaz de servir-se das imagens para orientá-lo, passa a viver em função delas. Flusser chama essa inversão de “idolatria”.

Por outro lado, apesar do alerta de Argan, não se pode prescindir da imagem no processo de entender a cidade contemporânea. Na medida em que as cidades são imaginadas, planejadas ou sonhadas, elas são muitas vezes imagens *antes* de serem cidades (DARROUCH; MARCHESSAULT, 2014, p. 3). No ponto em que chegamos, a cidade não é mais uma simples produtora de imagens – ela passou a ser parte constituinte do *imaginário* da cidade, sem o qual ela não mais se constitui

plenamente. É preciso reconhecer a cidade contemporânea como “articulações concretas de imaginações específicas”, um lugar que existe também através da metáfora e da representação.

É verdade que a concepção da cidade como imagem não é novidade. Em lugares como o *Reichsparteitagsgelände* na Nuremberg nazista (filmada por Riefenstahl), a Stalinallee (hoje Karl-Marx-Allee) em Berlim, o Central Park de Nova York, a *Strip* de Las Vegas, ou mesmo nos bulevares parisienses da reforma haussmanniana (replicados nas aberturas das Avenidas Rio Branco, no Rio de Janeiro e na Avenida 9 de Julho, em Buenos Aires) e em várias cidades como Veneza e São Petersburgo, há edifícios monumentais muito mais preocupados com a fachada do que com qualquer funcionalidade urbana. São imagens criadas para impactar, cenários de um espetáculo teatral muitas vezes sem conteúdo, usados com frequência como suporte de propaganda tanto política quanto comercial.



Chargesheimer. *Stalinallee*, Berlim (1959)

Mas esses lugares ainda ofereciam uma experiência visual ao espectador para ser guardada sobretudo na memória, um composto resultante do uso de todos os nossos sentidos, não apenas da visão (LYNCH, 1980, p. 11). A difusão da fotografia no final do século XX, sobretudo com a popularização do meio em decorrência das facilidades digitais, transformaram não apenas nosso modo de ver as cidades, mas a forma com que a cidade se nos apresenta. Se a capacidade da própria cidade

de produzir imagens era chamada por Lynch de *imaginabilidade*, produto da imaginação, da memória, da abstração e da capacidade cognitiva, hoje talvez possamos usar a palavra *fotografiabilidade* para medir essa mesma capacidade, agora associada à automação, à tecnologia, ao produto e ao consumo. As cidades não mais produzem imagem para serem retidas na memória, mas para serem transformadas em produto (tanto as cidades quanto as imagens), utilizando para isso sobretudo a fotografia (ou a “imagem técnica”, para colocarmos nos termos de Flusser). A fotografia é um invento extraordinário que hoje representa e cria a cidade ao mesmo tempo, sendo muito mais do que a simples documentação de um espaço ou um registro de um momento que passou.

Claro que a divulgação de uma cidade pela indústria do turismo sempre existiu (como nos *pôsteres* de cidades da Itália que ainda são encontrados nas cantinas de São Paulo), mas agora, com a profusão de imagens encontradas na internet e o grau de detalhe e possibilidades de navegação oferecidos pelas plataformas como *Google Maps*, os lugares nos chegam muitas vezes antes de que nós possamos chegar a eles. A surpresa deu lugar à constatação⁹⁷. Quantas cidades conhecemos de antemão por imagens? Qualquer turista contemporâneo conhece a experiência de visitar um lugar pela primeira vez com uma estranha sensação de familiaridade.



Ververidis Vasilis. Concerto em Tessalónica, Grécia (2014)

⁹⁷ A palavra da língua inglesa *spoiler* dá conta dessa sensação. O verbo *to spoil* significa estragar, mas em seu significado popular refere-se àquele que revela com antecedência algo de uma trama ou situação que deveria permanecer oculto para atingir seu efeito de surpresa, como o desfecho de um filme ou de um livro. É o estraga-prazeres.

O impacto causado pela invenção da fotografia no século XIX agora toma proporções gigantescas. O que era apenas uma ameaça à “divina arte da pintura”, alardeada por Baudelaire, agora representa um perigo para a nossa capacidade de perceber o mundo real. Segundo a União Internacional de Telecomunicações, agência da ONU para tecnologias de informação e comunicação, o número assinaturas de aparelhos celulares no mundo igualou, em 2015, o número de habitantes do planeta⁹⁸. São 7 bilhões de habitantes e 7 bilhões de celulares (em 2000, eram 738 milhões de aparelhos). Se praticamente todo celular tem hoje uma câmera fotográfica embutida, são 7 bilhões de câmeras (sem considerar as câmeras convencionais e as de funcionamento remoto, como as câmeras de vigilância e dos satélites). Se pensarmos no número de imagens que são feitas diariamente por esses aparelhos, um ato incentivado pela possibilidade de compartilhamento imediato através das plataformas digitais, os números se tornam assombrosos.

A relação do homem com o mundo mediada pela fotografia se dá de várias formas, tanto utilitárias quanto criativas. No mundo da arte as fronteiras são mais difusas – o artista é justamente aquele que empurra os limites da linguagem para mais longe, aquele que experimenta com as formas e as práticas, difíceis de classificação. No mundo profissional os usos são bem específicos, condicionados à exigência de um cliente. Mas no uso comum, associado ao turismo ou às celebrações diversas do cotidiano, responsável pela grande maioria da produção fotográfica, pela difusão generalizada do meio e pelo imenso impacto cultural resultante, a fotografia repete alguns padrões de uso. Gostaria de citar três, a partir da pressuposição de que o “momento fotográfico” pode acontecer *antes*, *durante* ou *depois* de uma experiência.

A forma mais comum é a fotografia como *resultado* de uma experiência. Quando algo digno de nota acontece, esse momento passa a merecer uma fotografia. Ela é sobretudo um registro para lembrarmos desse acontecimento no futuro, um suporte para a memória. Aqui a fotografia acontece *depois* da experiência vivida e refere-se a ela. Essa prática serve tanto tentarmos preservar um belo momento quanto para provar que tal momento de fato aconteceu. Isso é muito comum em viagens, para mostrar que estivemos naquele local distante e precioso. Mas se essa prática for levada ao extremo (e frequentemente é) pode produzir uma espécie de paranoia: se ninguém souber que o sujeito esteve lá, é como se ele não estivesse. Da mesma forma que se compra um carro de luxo e, para muitos, isso só tem valor se mostrado a quem se quer causar admiração, fotografamos as experiências

⁹⁸ Ver International Telecommunication Union. **2015 facts and figures**. Genebra: ICT data and statistics division, 2015.

com o mesmo intuito, transformando-as em troféu. Fotografar (ou ser fotografado) é existir para o mundo (o “penso, logo existo” de Descartes dando lugar ao “fotografo, logo existo”).

Mais recentemente, com a difusão e a popularização da fotografia e a preponderância da cultura visual na sociedade de consumo, a fotografia muitas vezes se torna um *complemento* da experiência que, por si só, já não é mais completa. Nesse processo, o sujeito muitas vezes não se relaciona diretamente com a ambiente, mas *através* de imagens. Ele fotografa *enquanto vê*, interpondo a câmera entre ele o mundo, delegando o próprio olhar para o aparelho fotográfico. Qualquer momento promissor pode ser imediatamente convertido em imagem. Se vamos a um concerto, filmamos colocando o aparelho entre nós e o artista. Fotografamos o quadro no museu, muitas vezes sem se dar ao trabalho de *ver* o quadro (e às vezes fotografamos a legenda do quadro, para saber quem é o autor), fotografamos o prato de comida e a página da revista para ler depois. Essa é uma prática cada vez mais comum nas coberturas jornalísticas em tempo real, onde acompanhamos ao vivo o evento filmado pelo repórter como se pudéssemos ver por seus olhos, como nas transmissões feitas pelo coletivo Mídia Ninja durante os protestos de 2013 pelo Brasil. Aqui, fotografia acontece *junto* da experiência e se confunde com ela.

Esta memória gravada em “tempo real”, delegada ao aparelho fotográfico é a preocupação central do cineasta Chris Marker no documentário experimental *Sans Soleil* (1983), uma espécie de colagem cinematográfica produzida a partir de imagens que o cineasta gravou durante uma viagem ao Japão, sintetizada nesse trecho extraído da narração:

(...) eu me lembro daquele mês de janeiro em Tóquio, ou melhor, eu me lembro das imagens que eu filmei no mês de janeiro em Tóquio. Elas agora substituíram a minha memória. Elas são minha memória. Eu me pergunto como as pessoas que não filmam, que não fotografam, que não gravam, se lembram das coisas; como a humanidade fazia para se lembrar das coisas...eu sei, ela escrevia a Bíblia. A nova Bíblia será a eterna fita magnética de um tempo que terá que se reler sem parar apenas para saber que existe. (SANS..., 1983, trad. nossa).

Outro fenômeno importante acontece quando a própria experiência é condicionada pela fotografia, que se torna *substituto* da experiência. Nesse caso, o lugar a visitar é determinado de acordo com seu potencial de produzir imagens. Esta prática se popularizou a partir de uma campanha da Kodak nos anos 1920, que espalhou milhares de placas com a inscrição *Picture ahead, Kodak*

as you go (Fotografia adiante, Kodak enquanto viaja) por estradas dos Estados Unidos, sugerindo locais para serem fotografados pelos viajantes. A partir dos anos 1950 a empresa espalhou a placa *Kodak Picture Spot* (Ponto para foto Kodak) por locais turísticos e parques nacionais norte-americanos. Na Disneylândia, os *Kodak Picture Spots* constavam nos guias e mapas do parque orientando e condicionando a experiência do visitante⁹⁹. Aqui, a fotografia acontece *antes* da experiência e pode anulá-la. Essa mesma prática acontece hoje nos museus cada vez mais preocupados em criar ambientes e cenários já preparados para produzirem fotografias que possam ser compartilhadas (uma espécie de *selfie-opportunity*). A instituição deseja assim promover o evento pelas redes sociais, além de atender a demanda do próprio usuário que também deseja realizar uma boa fotografia para atestar sua presença. Está é uma prática que vem crescendo em escala e logo vai atingir a dimensão da arquitetura e a cidade, que logo serão avaliadas segundo seu grau de *fotografiabilidade*, uma característica que pode determinar seu sucesso comercial e turístico.



Raymond Depardon. *Kodak Picture Spot*, Los Angeles (1982)

⁹⁹ Ver AQUINO, Livia. **Picture Ahead:** a Kodak e a construção do turista-fotógrafo. São Paulo: Ed. do Autor, 2016, pp. 219-224

A fotografia sempre foi um instrumento de aguçamento do olhar. O sujeito com uma câmera na mão ficava mais atento às imagens e aos movimentos à sua volta¹⁰⁰. Mas hoje, se não tomarmos cuidado, a fotografia pode ser tornar um instrumento de deseducação do olhar¹⁰¹. No limite, não será mais preciso ir aos lugares, bastando navegar pelas plataformas digitais que nos mostram as cidades cada vez com mais detalhes. Com o *Google Maps*, por exemplo, é possível “visualizar” a cidade em três dimensões, manipulando virtualmente o terreno e os edifícios como se estivéssemos analisando uma maquete de arquitetura. Com o *Google Street View*, é possível “descer” ao nível da rua e navegar por milhares e milhares de imagens em 360 graus, em várias cidades do mundo, reproduzindo a vista de um pedestre. É possível assim “ir” a lugares inacessíveis e inóspitos, a desertos e ilhas solitárias. Tudo isso “sem sair de casa” e sem gastar muito dinheiro, num ambiente controlado e confortável, tão diferente da cidade “hostil” lá fora. Para completar a experiência ainda faltaria nossa própria fotografia, que pode ser obtida a partir da fusão de uma foto do local com uma foto nossa, através dos sofisticados recursos que os softwares de manipulação de imagem oferecem.

Portanto, cidades e imagens compartilham diversas qualidades e chegam agora a um ponto onde já se confundem. O cineasta e fotógrafo Wim Wenders, cuja obra sempre investigou a própria representação da cidade, aponta a dificuldade cada vez maior que sentimos para diferenciar uma coisa da outra:

as imagens tiveram uma evolução comparável e paralela à de nossas cidades. Como aquelas, nossas cidades cresceram para além de seus limites e continuam a fazê-lo. Nossas cidades são cada vez mais frias e distantes, estão cada vez mais alienadas e são cada vez mais alienantes (...). E, assim como o mundo iconográfico que nos rodeia se torna cada vez mais cacofônico, dissonante, ruidoso, multi-forme e ostensivo, as cidades se tornam mais complicadas, discordes, estridentes, intrincadas e angustiantes. As imagens e as cidades fazem um belo casal (WENDERS, 2005, p. 118, trad. nossa).

¹⁰⁰ O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson comparava o ato de fotografar com o de caçar; a analogia da câmera fotográfica com uma arma sempre existiu. Não é à toa que podemos usar o verbo “disparar” em relação ao momento de apertar o botão da câmera, ou mais comum ainda em inglês, “to shoot”).

¹⁰¹ Em 1857, Nadar já antecipava: “A fotografia é uma descoberta maravilhosa, uma ciência que ocupa as mais altas inteligências, uma arte que aguça as mentes mais sagazes – e cuja realização está ao alcance de qualquer imbecil”. Ver JAMMES, André. **Nadar**. Paris: Fondation Nationale de la Photographie, 1982, p. 2. trad. nossa.

Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores

São Paulo é hoje a quinta maior cidade do planeta, com cerca de 21 milhões de habitantes¹⁰². De todos os dados superlativos dessa cidade, o mais definidor é aquele alardeado com orgulho durante as comemorações de seu quarto centenário, em 1954: “São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo”. Mesmo que este seja um dado controverso, exprime bem o espírito da época em que o desenvolvimento industrial impulsionou um crescimento vertiginoso da cidade, tanto populacional quanto territorial, atraindo gente de todo o país, além de imigrantes de diversas nacionalidades. Em cem anos (entre 1854 e 1954) a cidade passou de 30 mil para mais de 2,5 milhões de habitantes (ROLNIK, 2003, p.11). Nos anos 1970 chegou aos 10 milhões, conurbando-se com os municípios vizinhos e transformando-se na capital cultural, política e econômica do país.

Quanto à área construída, os números são igualmente impressionantes. Este vasto território de cerca de 2000 km² abrange mais de 20 municípios e é apenas percebido visualmente numa imagem de satélite. Desde a fundação da cidade em 1554, e até 1870, o raio do círculo que continha a área construída não ultrapassava 1 km. Em 1954, quarenta anos depois, esse raio alcançaria 15 km. Em nossos dias, o contínuo urbano alcança 82 km no eixo Leste-Oeste e 42 km no eixo Norte-Sul. Entre 1950 e 1980, a área urbana cresceu nove vezes, enquanto a população se multiplicou por 4.5 vezes. (SANTOS, 1990, p. 17-18).

Robert Park (1967, p. 66) já havia percebido, em 1923, a condição da cidade como “laboratório” para a investigação da natureza humana e dos processos sociais. Kevin Lynch também usou a cidade como laboratório de seus estudos de legibilidade espacial. Essa condição da cidade como plataforma de pesquisa pode ser agora bastante útil para investigarmos o conceito de mapeamento cognitivo proposto por Fredric Jameson. Nesta pesquisa, proponho que a dificuldade de mapearmos uma metrópole contemporânea é análoga à dificuldade de mapearmos as “macroestruturas” do capitalismo avançado de que fala Jameson.

Mas, se Park e Musil já mostravam a complexidade da cidade ainda antes da Primeira Guerra Mundial, e Lynch aplica seu estudo às cidades norte-americanas ainda nos anos 1950¹⁰³, o

¹⁰² Segundo o relatório da ONU *The World's Cities in 2016*. Aqui consideramos a chamada “mancha urbana”, ou seja, o território urbano habitado de forma contínua, mais ou menos compacta. É uma área que normalmente não coincide nem com o município oficial nem com a região metropolitana da cidade, mas que representa melhor o conjunto da população que vive junto. Urbanistas ingleses chamam essa área de *brick and mortar zone* (zona de tijolo e argamassa) (SANTOS, 1990, p. 17). Pode ser mais facilmente identificada a partir de uma imagem de satélite.

¹⁰³ Los Angeles, a maior das três cidade estudadas por Lynch tinha cerca de 2 milhões de habitantes em 1950.

problema toma proporções gigantescas diante de metrópoles pós-industriais contemporâneas. Cidades como Manila, Mumbai ou Los Angeles, por exemplo, apresentam uma complexidade muito maior tanto no que diz respeito às suas relações sociais quanto à sua “legibilidade” espacial mas, justamente por isso, podem ser uma extraordinária e desafiadora plataforma para o exercício de busca de uma imagem mental urbana.

Nesse aspecto, podemos considerar São Paulo uma cidade privilegiada (não que isso seja exatamente motivo de orgulho). Desprovida da beleza do Rio de Janeiro, da organização de Tóquio, da ancestralidade do Cairo, da monumentalidade de Paris e da opulência de Nova York, São Paulo se enquadra perfeitamente na “cidade genérica” descrita por Rem Koolhaas ou na metrópole pós-industrial de que fala Cacciari, oferecendo um excelente “estudo de caso” para o problema do mapeamento cognitivo. Sem grandes acidentes naturais, sem monumentos marcantes, sem uma identidade propriamente dita, mas com uma extensão gigantesca, São Paulo é um desafio de legibilidade espacial diante do qual mesmo Lynch se assustaria:

Paisagem superficial, horizontal e vertical, onde se acumulam imagens e arquiteturas ligadas a um mundo gigantesco de artefatos e elementos desgastados da natureza, que desenham a neobarroca São Paulo da acumulação material, da enação do poder e da subordinação. (ROLNIK, 2003. p. 75-76).

Não há edifício aonde se possa subir para ver toda sua extensão territorial (como constatou o personagem de Angeli), não há mapa que possa ser aberto em tamanho razoável, não há ninguém que possa dizer com propriedade que realmente *conhece* a cidade.

É surpreendente, à primeira vista, a afirmação do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (WISNIK, 2012a, p. 197) quando diz que São Paulo “não tem nada de fenômeno urbano”. Isso decorre do erro comum que cometemos ao associar “cidade” com “urbano” de forma automática, esquecendo-nos que “urbanidade” não é um termo neutro. O urbano se opõe ao selvagem, da mesma forma que a civilização se opõe à barbárie. É, portanto, uma conquista humana, um valor qualitativo que se alcança através do bom convívio entre os seres humanos que decidiram viver juntos no mesmo espaço. Essa distinção foi teorizada por Henri Lefebvre, que definia o “urbano” como a imagem virtual da cidade, em oposição à sua concretude material. Seria uma qualidade inapreensível ao olhar, um diagrama de forças, um meio de interconexão cuja forma é a simultaneidade. Para

o filósofo francês (2008, p.85), “no próprio seio do processo negativo da dispersão, da segregação, o urbano se manifesta como exigência de encontro, de reunião, de informação”.

São Paulo, apesar de toda promessa de encontro entre os povos, de atrair pessoas de todas as partes, nunca se realizou plenamente como espaço congregante, de reunião, de solidariedade e de confiança. Ao contrário, a cidade sempre se caracterizou por um território em conflito, marcado por disputas imobiliárias, ocupações violentas do terreno e um sistema de transporte deficiente, que não favorece o encontro entre os cidadãos. A cidade passou por um processo violento de descentralização característico da formação da megalópole, que acabou por dissolver a concepção tradicional que tínhamos de cidade. Nesse sentido, podemos concordar com Paulo Mendes da Rocha e constatar que São Paulo, mesmo com todo o seu gigantismo e matéria construída¹⁰⁴, é uma cidade que carece justamente de urbanidade.

Por outro lado, esta mesma dificuldade pode ser uma oportunidade especialmente interessante para o universo criativo. Uma vez inviabilizadas as práticas modernas de reconhecimento do território através da experiência direta como a *flânerie* baudelairiana ou a deriva situacionista, talvez encontremos nas artes um caminho original para o problema da legibilidade do espaço. O que é uma dificuldade teórica para o pesquisador pode ser um estímulo para o artista. O ponto de contato entre esses dois universos reside no fato de que tanto a definição mais precisa e objetiva de cidade trazida pelo dicionário quanto uma obra de arte que tem a cidade como tema principal (um poema de Augusto de Campos ou uma fotografia de Eugène Atget, por exemplo) são *representações* de cidade, uma vez que são distintos “modos de apreensão do objeto”.

A arte leva uma certa vantagem na medida em que, diante dela, não esperamos a verdade absoluta, mas a interpretação do autor, sujeita à sua própria subjetividade: “não existe linguagem sem engano”, afirma Italo Calvino através de Marco Polo (1990, p. 48). O artista, consciente dessa limitação, pode oferecer ao espectador, através de sua própria subjetividade, a honestidade que falta aos manuais e aos dicionários.

Para Roland Barthes: “a cidade é um discurso e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem” (2001, p. 224). Sendo assim, podemos também construí-la usando palavras e imagens, usando da criatividade para essa construção.

Diante disso, peço licença para apresentar um trabalho fotográfico de minha autoria, intitulado *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores*, realizado entre 2014 e 2016. Para

¹⁰⁴ O epíteto “selva de pedra”, comumente associado a São Paulo, parece dar conta dessa contradição, ou seja, a aglomeração humana que não conseguiu se livrar de sua condição selvagem.

isso, farei um pequeno relato autobiográfico e exporei as motivações que me levaram a realizá-lo. Considerando que todo trabalho artístico (e este em particular) também é pesquisa, acredito que a exposição desse conjunto de fotografias e das circunstâncias de sua realização podem enriquecer os argumentos aqui expostos. Nesse sentido, o *Atlas* pode ser considerado uma “pesquisa de campo” e não deixa de ser também uma “prática artística de mapeamento cognitivo”.



Tuca Vieira. *Paraisópolis* (2004)

Este trabalho tem origem na época em que trabalhei como fotojornalista, sobretudo para o jornal *Folha de S. Paulo*. Nesse período, de 2002 a 2008, pude ter, pela primeira vez, um contato mais profundo com a cidade, percorrendo seu imenso território para a realização de inúmeras reportagens. O fotojornalista, nessas condições, tem uma situação privilegiada. Eu tinha, à minha disposição, um carro com motorista, equipamento e toda estrutura necessária para que eu me preocupasse apenas com a reportagem fotográfica. Desta forma, fotografei quase que diariamente nesse período, cada dia um lugar diferente da cidade. Particularmente marcante foi a descoberta da gigantesca periferia da cidade, com todos os seus problemas e dramas sociais. Mesmo tendo nascido e crescido em São Paulo (entre os bairros da Aclimação, Vila Mariana, Paraíso e São Judas) percebi

o quão estranha essa cidade era para mim mesmo, ou melhor, como eu me sentia estrangeiro dentro de minha própria cidade.

Meu trabalho no jornal se destacava quando o assunto era a própria cidade. Eu gostava de estar na rua fotografando as questões do cotidiano da metrópole, e buscava pautas que se relacionassem com a arquitetura e o urbanismo (influenciado em grande medida pelo trabalho do fotógrafo Cristiano Mascaro). Dessa forma, pude reunir um conjunto significativo de fotografias de São Paulo, e meu trabalho passou a se associar à cidade. Entre elas, há uma fotografia particularmente importante. *Paraisópolis* (2004) mostra a “fronteira” da favela de Paraisópolis com o bairro rico do Morumbi, com destaque para um muro que separa os bairros (dividindo a fotografia em duas partes iguais) e para um edifício espiralado que possui uma piscina por andar. Essa foto foi publicada em diversas partes do mundo, sobretudo em livros didáticos, ilustrando o tema da desigualdade social nos países em desenvolvimento.

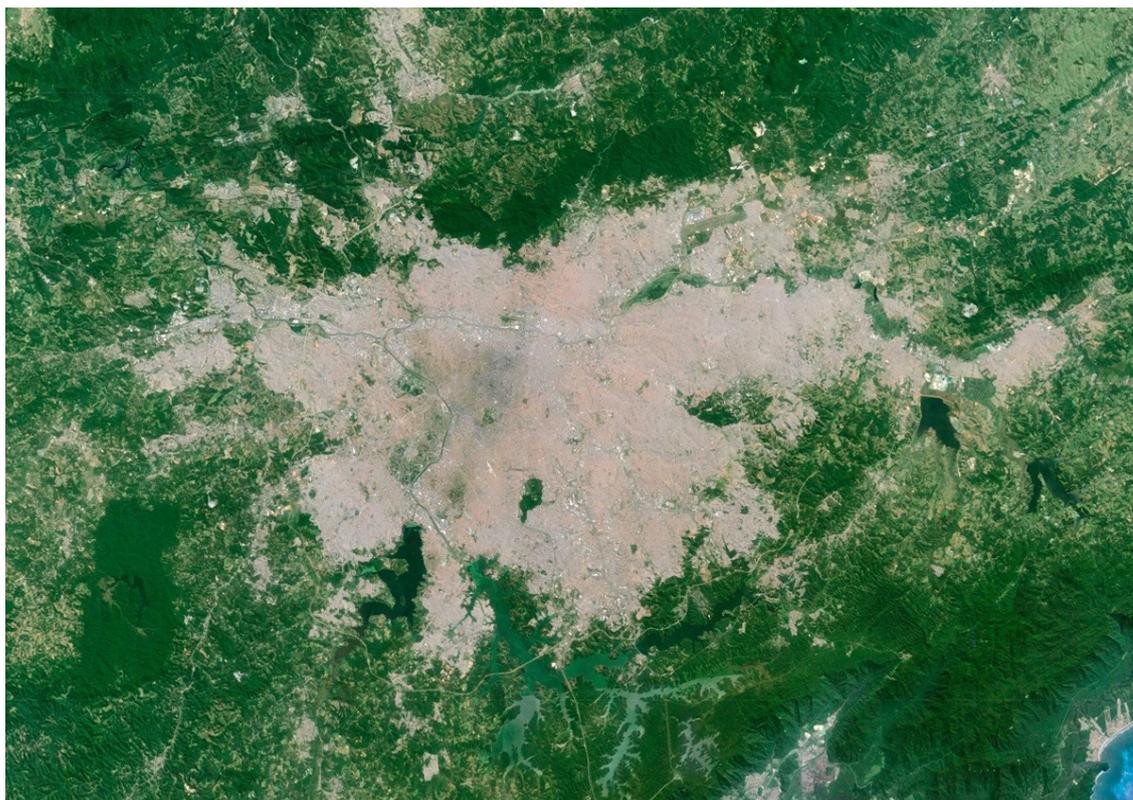
No entanto, nunca pude aceitar o rótulo de “fotógrafo de São Paulo”. Se todo rótulo já é, por si só, incômodo, este era especialmente, pois sabia que a cidade de São Paulo era muito mais do que minhas fotografias mostravam. Essa sensação advinha do fato de que a maioria dessas fotografias retratavam a região central, relativamente muito pequena em relação ao todo da cidade. Eu sentia falta da periferia.

Ao deixar de lado a atividade diária de fotojornalista profissional, dedicando-me mais à fotografia como expressão artística, pude enfrentar melhor essa questão que me incomodava. Eu tinha basicamente duas perguntas: “o que é, afinal, São Paulo?” e “como representar essa cidade através da fotografia?”. Por anos tentei elaborar um projeto que desse conta da grandeza da cidade tal como eu a via.

Nesse período, uma imagem de São Paulo sempre me chamou a atenção, a única que conseguia me satisfazer. Refiro-me às fotografias feitas de satélite, que mostram a mancha urbana da cidade mais ou menos definida. Nessas imagens, a cidade aparece delimitada pelo verde da Serra da Cantareira, ao Norte; e pela Serra do Mar e pelas represas, ao Sul; mas não tão bem definida em suas fronteiras Leste e Oeste, diluindo-se gradativamente conforme afasta-se do Centro. Parece um hematoma sobre a superfície terrestre.

Para mim, São Paulo era aquilo. Ou estava contida naquilo. Sabia que qualquer trabalho fotográfico que eu quisesse fazer teria que lidar com esse espaço, representado nessa imagem. Eu queria entender São Paulo pela chave da extensão de seu território. Sabia também que, se eu quisesse

enfrentar esse lugar, eu precisaria de uma metodologia, de uma artimanha que me levasse a essas regiões às quais eu jamais iria naturalmente (a cidade que eu frequento diariamente a partir das minhas necessidades é uma parte vergonhosamente ínfima dessa extensão). Se eu fizesse bom uso do método de deslocamento e memorização, ligado à nossa capacidade de mapeamento, talvez conseguisse uma “imagem da cidade” satisfatória.



Google Earth. Fotografia de satélite da região metropolitana de São Paulo.

Eu já tinha bastante intimidade com o guia de ruas da cidade¹⁰⁵. Durante o trajeto para as reportagens da *Folha*, frequentemente assumia o papel de “copiloto”, com o guia nas mãos, orientando o motorista (numa época anterior aos aplicativos de navegação no trânsito com sistema GPS). Às vezes o trajeto era bastante longo e tedioso, o que me permitia folhear o guia aleatoriamente, deparando-me com toda a “gramática” cartográfica: os lugares estranhos, a interminável lista dos nomes de ruas, a densidade do centro, os bairros planejados, as favelas, as linhas de trem, os aeroportos, os estádios de futebol, as grandes manchas azuis das represas (e suas ilhas) e os grandes vazios. Enfim, com toda a simbologia fascinante que os mapas carregam consigo. O guia, diga-se

¹⁰⁵ Refiro-me ao guia de forma genérica, mas na verdade havia três guias de ruas de São Paulo em circulação na época: o *Mapograf* (o mais completo), o *Cartoplan* e o *Quatro-Rodas*.

de passagem, é a reunião de dois dos mais revolucionários objetos já inventados pelo homem: o mapa e o livro.

Pois bem. Numa tarde de 2014 tomo um táxi e sento-me no banco de trás. Na bolsa embutida nas costas do banco dianteiro, encontro um exemplar do *Guia Quatro-Rodas Ruas de São Paulo 2011*. Como de hábito, passo a folheá-lo e acabo encontrando a página onde está o mapa-índice. Como em todo guia, o mapa-índice sobrepõe um *grid* (como um tabuleiro de xadrez) sobre o mapa mais geral da cidade. A ideia consiste em subdividir o mapa geral em mapas menores, a fim de permitir que cada um desses pedaços ocupe uma página ou página dupla do guia¹⁰⁶. É o que possibilita acomodar um mapa gigante num livro pequeno, permitindo a leitura das ruas e dos lugares de forma confortável.

O guia é um objeto utilitário produzido para orientar o motorista de carro. Por isso, sua área de interesse abrange apenas os lugares onde há ruas e ocupação humana. O guia não se interessa por áreas desocupadas (elas aparecem ocasionalmente, nas bordas), mesmo que ela esteja num município importante. Da mesma forma, o guia não ignora uma rua apenas porque começa num município e termina no outro. Portanto – e isso é fundamental para a proposta do trabalho – a área de abrangência do guia coincide justamente com a mancha urbana, que é o mais interessante dos três critérios para se definir a área de uma cidade¹⁰⁷.

O *Guia Quatro Rodas* que encontrei no táxi divide a mancha urbana de São Paulo em 203 “territórios” (chamarei assim) menores. Ao me deparar com o mapa-índice, subitamente me veio a ideia que acabou por nortear todo o *Atlas Fotográfico*. Pensei comigo mesmo: “vou fazer uma foto em cada um desses territórios”¹⁰⁸.

Era o método que me faltava. De alguma forma, havia algo de “científico” nele. A divisão ortogonal do mapa era uma forma efetiva de percorrer, ao menos conceitualmente, “todas” as regiões da cidade, visitando lugares desconhecidos onde jamais iria de outra maneira¹⁰⁹. Cada fotografia funcionaria como uma “amostra” daquele território e o conjunto delas me daria uma visão geral da

¹⁰⁶ O inconveniente é que muitas vezes a rua começa numa página mas termina em outra, obrigado o usuário a folhear constantemente o guia, muitas vezes se perdendo. Quando uma rua continua na página seguinte (a Leste ou a Oeste), isso não é um problema uma vez que basta virar a página para frente ou para trás; mas quando a rua continua na página ao Norte ou ao Sul, é preciso recorrer ao pequeno número que indica a página que se junta a essa, complicando a operação; se a rua continua na diagonal temos verdadeiramente um desafio...

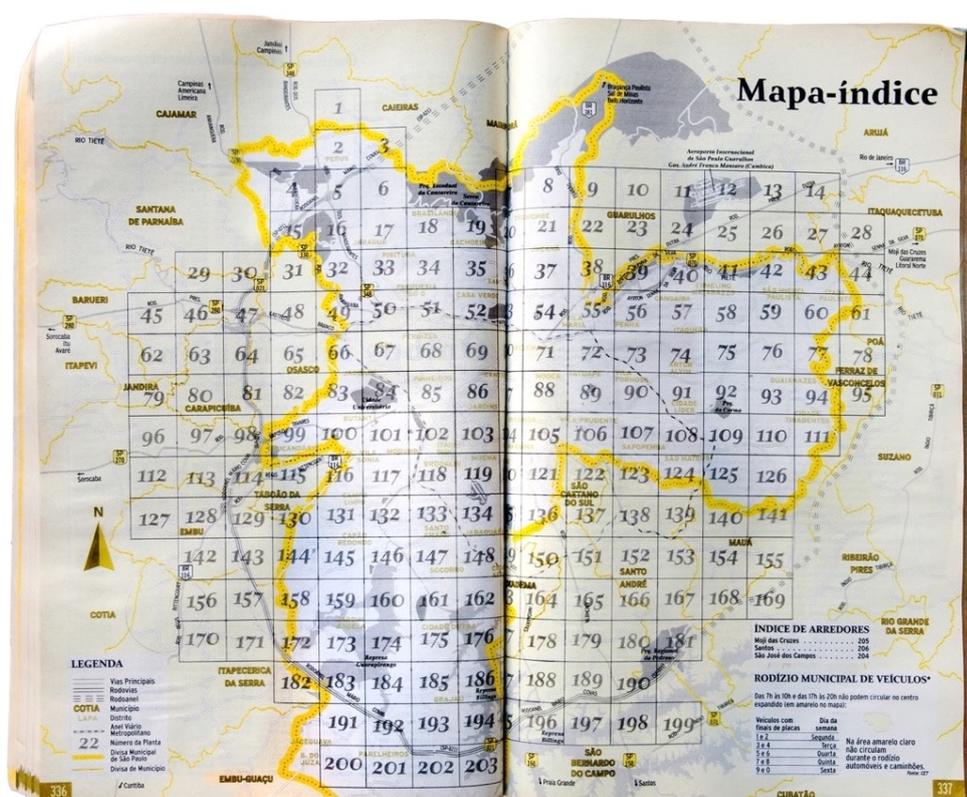
¹⁰⁷ Os outros são: os limites oficiais de um município e a região metropolitana (que consiste na soma das áreas de todos os municípios conectados a uma metrópole)

¹⁰⁸ O taxista, sem dúvida percebendo meu entusiasmo, me presenteou o guia, acrescentando: “pode levar, não serve mais para nada mesmo”.

¹⁰⁹ Um método semelhante ao utilizado em buscas submarinas: faz-se a divisão virtual do território marítimo para percorrê-lo de forma sistemática. É utilizado para localizar naufrágios ou destroços de um avião no fundo do oceano.

cidade. É claro que, mesmo assim, eu dificilmente conseguiria uma “imagem da cidade” que desse conta de São Paulo. Mas eu queria enfrentar o problema. Certamente eu não conseguiria resolvê-lo mas, na pior das hipóteses, colocaria a questão da legibilidade em pauta para ser debatida.

Paradoxalmente, essa imposição abria caminho para a experiência presencial e sensorial, sujeita às surpresas e dificuldades diversas. Eu queria lidar com as questões reais de distância, estranhamento e risco; e provocar para mim mesmo uma relação de enfrentamento revelador com a cidade desconhecida. Esse exercício de exposição, disponibilidade e receptividade me parece cada vez mais importante diante da virtualidade alucinante do mundo digital e do excesso de informação a que somos submetidos diariamente.



Mapa-índice. *Guia Quatro-Rodas Ruas de São Paulo* (2011)

A rigor, pode-se ter essa imagem da cidade de forma muito mais completa apenas consultando o *Google Street View*. A maioria dos lugares que fotografei (e praticamente todos os que *não* fotografei também) estão lá “ao alcance dos dedos”. Mas se relegarmos nossa experiência da cidade a uma plataforma virtual, controlada por uma empresa gigantesca, nunca poderemos *agir* sobre essa mesma cidade e teremos que aceitar as regras do jogo ditadas pelo mercado e pelos interesses financeiros.

Com o intuito de valorizar cada uma das fotografias, decidi realizá-las no chamado “grande formato”, utilizando chapas individuais de 4 x 5 polegadas. Esse processo, além de oferecer uma qualidade material ainda não igualada pelas câmeras digitais (refiro-me não só ao tamanho da chapa, mas também à qualidade das lentes, às sutilezas cromáticas da película e aos recursos de correção de perspectiva), obriga a uma “desaceleração do processo”. Isso me interessava, sobretudo diante da velocidade de nossa experiência na cidade e da quantidade imensa de fotografias que produzimos hoje em dia. A fotografia em grande formato é um processo caro e lento (de fato, na grande maioria dos territórios produzi apenas uma fotografia: uma única chapa exposta). Para cada uma das fotografias, é preciso armar o tripé e montar a câmera desajeitada sobre ele (me sentia como um pintor de cavalete). Diferentemente do que acontece muitas vezes hoje em dia, é um processo que obriga o fotógrafo a pensar – ou simplesmente olhar – antes de fotografar.

O título, longuíssimo, é uma referência aos mapas de São Paulo do século XIX (que tinham nomes como *Planta da capital do Estado de São Paulo e seus arrabaldes*), mas sobretudo uma homenagem ao fotógrafo Militão Augusto de Azevedo que, à sua maneira, fez um deslumbrante mapeamento fotográfico da cidade, ainda em 1862 (seu livro mais conhecido chama-se *Álbum comparativo da cidade de São Paulo*). Militão foi o único a fotografar a “cidade de taipa”, que poucos anos depois já mostraria os primeiros sinais de desenvolvimento econômico. Militão fotografou São Paulo dando a ela uma importância que a cidade não tinha. Seu trabalho de 1862 é tão metódico, tão preocupado com o registro documental da cidade (fotografando rua a rua), que arrisco a chamá-lo de visionário, como se ele antevisse a metrópole gigantesca e importante que São Paulo se tornaria no século XX. O *Atlas fotográfico* é em grande medida uma tentativa de resposta à pergunta: “o que faria Militão nos dias de hoje?”. A foto de número 70 do *Atlas*, realizada na Rua da Quitanda, exatamente onde Militão fez uma fotografia, é dedicada a ele.

Por dois anos percorri essas 203 regiões da cidade. Calculo que rodei cerca de 3000 km, passando por 19 municípios da Grande São Paulo, normalmente sozinho, dirigindo meu próprio carro ou um carro alugado. Antes de sair, fazia uma pesquisa no guia, no *Google Maps* e no *Google Street View* e marcava lugares que poderiam render uma boa foto. Isso servia para ter um ponto de chegada. Ao chegar lá, frequentemente o lugar não era tão interessante, a luz não estava boa ou às vezes o lugar nem existia mais. Então procurava outra coisa. A ideia era não voltar sem foto, afinal os lugares eram distantes demais para voltar e o trabalho poderia não terminar nunca (embora tenha voltado em alguns casos, sobretudo por problemas técnicos como foco e vazamento de luz no interior da câmera).



Tuca Vieira. *Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores* (2015-2016)



Tuca Vieira. Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores (2015-2016)

Eu gostava particularmente quando o lugar previsto não era interessante e eu tinha que procurar outro. Afinal, o trabalho já era por demais metódico. Nesses momentos, eu procurava deixar o rigor de lado e me permitia fotografar mais livremente, embora tivesse alguns princípios (nem sempre obedecidos). Fotografava ao nível da rua, com uma lente normal. Buscava sempre uma “visão média”, nem espetacular, nem particular, interessada na arquitetura. Evitava monumentos e lugares muito conhecidos, assim como bizarrices e lugares anedóticos.

Evitava pessoas também. O *Atlas* é um estudo sobre a paisagem urbana. Por isso, quase não aparece ninguém nas fotografias. Isso surpreende muita gente, que espera ver a multidão correspondente à imagem convencional de metrópole. Há pouca gente por vários motivos. Um motivo prático: há muita gente nas avenidas e nas áreas de conexão, mas nem tanta gente no miolo dos bairros, sobretudo de tarde, no meio da semana, quando muitas vezes me calhava fotografar. Um motivo estético: toda vez que há um sujeito numa fotografia, o olhar é dirigido imediatamente para ele, criando uma hierarquia visual que deixava a cidade construída em segundo plano. Era uma distração. Eu preferi evitar isso, pois queria que o olhar se dirigisse para a “cidade” como um todo, uniformemente, sem anedotas nem “histórias”. Um motivo conceitual: o trabalho foi inspirado, em grande medida, pela fotografia contemporânea alemã, sobretudo pela chamada “Escola de fotografia de Düsseldorf”, que privilegia uma visão distanciada e “objetiva” da realidade, tentando apresentar as coisas sem emoção e sem julgamento. Para esses fotógrafos, o mundo já é suficientemente interessante, não cabendo ao fotógrafo acrescentar nenhuma “opinião” (na prática, sabemos que não é exatamente assim). Um motivo político (o mais importante): como disse, é um estudo sobre a paisagem urbana, que enxerga a cidade como a mais complexa obra do homem (concordando com Milton Santos), criada “à imagem e semelhança” deste. Este trabalho acredita firmemente que é possível falar do homem a partir daquilo que o homem possui ou cria¹¹⁰. Nesse sentido, está plenamente de acordo com o pensamento de Argan (1992, p. 63), citado anteriormente, que concebe a cidade como construção de uma sociedade que, desta forma, acaba construindo a si mesma (1992, p. 63). Nesse sentido, um registro fotográfico que se preocupa com a cidade é também um “retrato” de uma sociedade. Se não há ninguém nas fotos, cabe perguntar diante delas: “quem fez isso?”.

No mesmo sentido da afirmação de Argan, Georges Bataille (2006, p. 79) também relaciona a forma (a construção, a cidade, a arquitetura) com o sujeito (a sociedade) que a concebeu: “a

¹¹⁰ É como entrar na casa de alguém sem que a pessoa esteja presente: uma análise dos livros, das roupas e da comida (e até do lixo) diz muito a respeito de quem mora ali

arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades, da mesma maneira que a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos”¹¹¹. Mais uma vez, diante de um prédio, de uma esquina, de uma igreja, de uma agência bancária ou de um supermercado, como tantas vezes aparecem no *Atlas*, sugiro perguntar: “quem fez isso?”. Se Argan e Bataille estiverem certos (e me parece que estão) esta será uma pergunta cuja resposta está contida na própria imagem.

Quando falamos da forma de uma cidade (e, portanto, de uma sociedade), estamos falando necessariamente da arquitetura como expressão humana. Mas aqui é preciso entender arquitetura em seu sentido mais amplo, mesmo que isso implique lidar com a antiga polêmica que difere arquitetura da simples construção ou a arquitetura dita “erudita” da “vernacular”. Se considerarmos arquitetura simplesmente como sendo a “primeira das técnicas urbanas” (ARGAN, 1993, p. 245) será preciso considerar não apenas a concepção técnica e sofisticada dos “bons” edifícios (como se a arquitetura fosse um monopólio dos arquitetos de formação) mas também toda a gama de auto-construções e edifícios improvisados tão abundantes nas periferias de uma cidade como São Paulo. A vantagem é que, ao considerarmos essas construções como arquitetura, elas também se tornam passíveis de análise mais séria e aprofundada, revelando assim significados que ficam ocultos quando consideramos essas obras apenas como “populares” e exóticas, sem que merecessem nossa atenção. Também por isso fotografei todos esses lugares com técnicas sofisticadas que normalmente só são utilizadas para fotografar a “boa” arquitetura. Se estivéssemos no campo do retrato, poderíamos perguntar: por que fotografar um rei com sofisticação e um escravo com displicência ?

Raramente conseguia sair mais de uma vez por semana. Fiz o trabalho no intervalo entre os compromissos profissionais. Além disso, gostava de revelar e digitalizar os filmes antes de sair novamente, para o caso de ter que repetir alguma foto. Mas, na verdade, havia outra razão. Um dia inteiro de trabalho, de manhã até de noite, com tudo o que ele implicava, me deixava exausto. Nem só pelo equipamento, pelo trânsito e pela solidão. O fato óbvio, que sabemos por teoria, mas que raramente sentimos na pele, é que a experiência das periferias de uma grande cidade é muito dura. Sabemos que as periferias também são uma reserva de espontaneidade, de criatividade e de experiências humanas únicas, mas o dia-a-dia mostra um lugar vulnerável e negligenciado pelo poder público. A periferia é mais árida. É evidente que a “culpa” disso não está na própria população

¹¹¹ Esta definição encontra-se no verbete “arquitetura” do dicionário publicado na revista *Documents* (1929). Nesse artigo, ao mesmo tempo em que afirma o potencial de representação da arquitetura, Bataille denuncia o uso que se faz dele pelos organismos do poder: “é sob a forma de catedrais e de palácios que a Igreja e o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões” (2006, p. 79).

(como muitas vezes se quer fazer crer), mas no crescimento desordenado de nossas cidades e nas consequências de nossa inaceitável desigualdade social, promovida muitas vezes pela conjunção espúria do poder público com o privado. Quem quiser compreender minimamente o mundo do século XXI terá que olhar com muita atenção para as periferias das grandes cidades. O *Atlas Fotográfico* não é nada mais do que um gesto nesse sentido.

Hoje tenho na mente uma “imagem da cidade” muito mais completa. Embora seja ainda insuficiente – e sempre será – essa imagem me ajuda a conviver melhor com minha própria cidade (dando razão a Lynch); já não me sinto completamente ilhado no centro de um território sem limites. Diferentemente de Certeau e do personagem de Angeli, que subiram no alto do prédio em busca de ver e compreender a cidade, este trabalho propôs uma descida ao chão e um deslocamento às bordas. Se a verticalidade do ponto de vista elevado agora chega ao limite humano, talvez seja a hora de experimentarmos novamente a horizontalidade da rua. Quanto mais a cidade se espalha no território e se dilui no mundo virtual, mais precisamos reaprender a caminhar. Só assim chegaremos aonde a vista já não alcança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade.** São Paulo: ática, 2001. p. 239-270.

AGUILAR (Ed.). **Gran atlas aguilar.** Madri: Aguilar S.A. de Ediciones, 1969. 3 v.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura.** Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII.** São Paulo: Edusp, 1999.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado.** Lisboa: Editorial Presença, 1970.

AQUINO, Livia. **Picture Ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo.** São Paulo: Ed. do Autor, 2016.

ARANTES, Otilia B. Fiori. **Urbanismo em fim de linha: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica.** São Paulo: Edusp, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **História da arte italiana: De Giotto a Leonardo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 3 v. (Vol. 2).

_____. **História da arte Italiana: De Michelangelo ao futurismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 3 v. (Vol. 3).

ARISTÓTELES. **A política.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia de supermodernidade.** São Paulo: Papirus, 1994.

AUSTER, Paul. **The new york trilogy.** Londres: Faber And Faber, 2004.

BADGET, Gerry. **Atget.** Londres: Phaidon, 2001.

BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: _____. **A aventura semiológica.** São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 219-231.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 851-881.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. A precessão dos simulacros. In: _____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991. p. 7-58.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As consequências humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BECHER, Bernd; BECHER, Hilla. **Tipologías**. Madri: La Fabrica, 2010.

_____. **Water towers**. Londres: The Mit Press, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas I: 1923-1949**. Buenos Aires: Emecé, 2007.

_____. **Obras completas II: 1952-1972**. Buenos Aires: Emecé, 2007.

_____. **Obras completas III: 1975-1985**. Buenos Aires: Emecé, 2007.

_____. **Obras completas IV: 1975-1988**. Buenos Aires: Emecé, 2007.

_____. **Veiticinco agosto 1983 y otros cuentos**. Madri: Siruela, 1988.

BROTTON, Jerry. **Uma historia do mundo em doze mapas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BURDETT, Ricky; SUDJIC, Deyan (Ed.). **The endless city**. Londres: Phaidon, 2007.

CACCIARI, Massimo. **A Cidade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. O viajante no mapa. In: _____. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia: poesia, 1949-1979**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos crítico e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CARROLL, Lewis. **Algumas aventuras de Sílvia e Bruno**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **The Annotated Snark**. Nova York: W. W. Norton & Company, 1962. Martin Gardner (ed.).

Centre georges pompidou. **Cartes et figures de la terre**. [s.l.], 1980.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: A Escrita da História, 2002.

_____. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CORBUSIER, Le; JEANNERET, Pierre. **Oeuvre Complète de 1929-1934**. Erlenbach: Les Éditions D'architecture, 1947.

CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol. **Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella**. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COTTON, Charllotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRAMPTON, Jeremy W.. **Mapping: A Critical Introduction to Cartography and GIS**. Hoboken: Wiley-blackwell, 2010.

DARROUCH, Michael; MARCHESSAULT, Janine (Ed.). **Cartographies of places: navigating the urban**. Montreal: McGill-queen's University Press, 2014.

DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo: Boitempo, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2011. (Vol. 1).

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2012. (Vol. 5).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas: Cómo llevar el mundo auestas?** Madri: Tf Editores / Museo Reina Sofía, 2010.

ERBETTA, Gabriela (Ed.). **Guia ruas de são Paulo**. São Paulo: Ed. Abril, 2001. (Quatro- Rodas).

FLAM, Jack (Org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FOSTER, Hal et al. **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Londres: Thames & Hudson, 2016.

_____. O artista como etnógrafo. In: _____. **O retorno do real**. São Paulo: Cosacnaify, 2014. p. 159-186.

_____. Postmodernism in Parallax. **October**, Cambridge, v. 63, p.3-20, 1993.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1, 2013.

_____. Des espaces autres. In: _____. **Dits et écrits: 1954-1988**, t. IV (1980-1988). Paris: Gallimard, 1994. p. 752-762.

GAUL, Guillaume Le. el ojo del arqueólogo: Atget y las formas de la ciudad vieja. In: REYNAUD, Françoise et al (Org.). **Eugène Atget: el viejo Paris**. Alcobendas: Tf Editores, 2011. p. 15-29.

GHIRRI, Luigi. **The complete essays 1973 - 1991**. Londres: Mack, 2016.

GIBSON, William. **Neuromancer**. São Paulo: Aleph, 2016.

GUERRIN, Michel (Ed.). Nous avons montrés des images qui étaient déjà composées. **Le Monde**. Paris, p. 32-32. 23 maio 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&a, 2006.

HARVEY, J. B.. **The new nature of maps: Essays in the History of Cartography**. Londres: Johns Hopkins University Press, 2002.

HARVEY, J. B.; WOODWARD, D. (Ed.). **The History of Cartography**. Chicago: Chicago University Press, 1987. (V. 1).

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: um estudo sobre a mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 2014.

_____. **Spaces of capital: towards a critical geography**. New York: Routledge, 2001.

HEIDEGGER, Martin. La cosa. In: HEIDEGGER, Martin. **Conferencias y artículos**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. p. 143-159.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Cultrix, 2006. Tradução de Jaime Bruna.

HOUELLEBECQ, Michel. **O mapa e o território**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

HSIEH, Tehching; HEATHFIELD, Adrian. **Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh**. Londres: Lada, 2009.

IVINS, William M.. **On the Rationalization of Sight:** With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1938.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva:** escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Estética da ginga:** a arquitetura da favela através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro:** ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. **Pós-modernismo:** A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.

_____. Cognitive Mapping. In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary (Ed.). **Marxism and the Interpretation of Culture.** Chicago: University of Illinois Press, 1988. p. 347-360.

_____. Of islands and trenches: neutralization and the production of utopian discourse. In: _____. **Ideologies of theory 2.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. p. 75-102.

KAFKA, Franz. **La metamorfosis.** Buenos Aires: Losada, 2001. Tradução de Jorge Luis Borges.

_____. **Um artista da fome e a construção.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Um médico rural.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

KOOLHAAS, Rem. **Delirious New York:** a retroactive manifesto for Manhattan. Nova York: The Monacelli Press, 1994.

_____. **Três textos sobre a cidade.** Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

KUNDERA, Milan. **A lentidão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana.** Belo Horizonte: Ufmg, 2002.

_____. **Espaço e política.** Belo Horizonte: Ufmg, 2008.

_____. **La production de l'espace.** Paris: Anthropos, 1974.

LEROY, Jean. **Atget:** magicien di vieux Paris et son époque. Paris: Paris Audiovisuel, 1992.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

LIPPARD, Lucy. **Overlay:** contemporary art and the art of prehistory. Nova York: Pantheon Books, 1983.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** Sao Paulo: Martins Fontes, 1997.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

O'ROURKE, Karen. **Walking and mapping: Artists as cartographers**. Londres: The Mit Press, 2016.

OBRIST, Hans Ulrich (Ed.). **Mapping it out: an alternative atlas of contemporary cartographies**. Londres: Thames & Hudson, 2014.

OITICICA FILHO, César et al. **Encontros: Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999.

PARDO, Alona; REDSTONE, Elias (Ed.). **Constructing worlds: photography and Architecture in the Modern Age**. Londres: Prestel, 2014.

PARK, Robert. A cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 25-66.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 1999.

PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Galilée, 2000.

_____. **Tentative d'épuisement d'un lieu parisien**. Paris: Christian Bourgeois, 1982.

REYNAUD, Françoise; GIERTSBERG, Frits; GOLLONET, Carlos (Org.). **Eugène Atget: el viejo Paris**. Alcobendas: Tf Editores, 2011.

ROBINSON, Cervin; HERSCHMAN, Joel. **Architecture transformed: a history of the buildings from 1839 to the present**. Nova York: The Architectural League Of New York, 1987.

ROLNIK, Raquel. **São Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. **Territórios em conflito: São Paulo: espaço, história e política**. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

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

_____. **Técnica, espaço, tempo: Globalização e Meio técnico-científico-informacional**. São Paulo: Hucitec, 1994.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SERRA, Richard. **Escritos e entrevistas: 1967-2013**. São Paulo: Ims, 2014.

- _____. **Writings/Interviews**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.
- SIQUEIRA, Henrique (Org.). **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. In: FLAM, Jack (Ed.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley: University of California Press, 1996. p. 58-75.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de. **Territorios**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- STEYERL, Hito. In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective. In: _____. **The Wretched of the Screen**. Berlin: Sternberg Press, 2012. p. 12-30.
- STRUTH, Thomas. **Unconscious places**. Munique: Schirmer/mosel, 2012.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- TALLY, Robert T.. Jameson's project of cognitive mapping: a critical engagement. In: PAULSTON, Roland G. (Ed.). **Social cartography: mapping ways of seeing social and educational change**. New York: Garland Pub, 1996. p. 399-416.
- TIBERGHIEU, Gilles. **La nature dans l'art: Sous le regard de la photographie**. Paris: Actes Sud, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VIRILIO, Paul. **A bomba informática**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- _____. **O espaço crítico**. São Paulo: Editora 34, 1993.
- _____. **The administration of fear**. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.
- _____. **Velocidade e política**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- WENDERS, Wim. **El acto de ver: textos y conversaciones**. Barcelona: Paidós, 2005.
- _____. **Once: pictures and stories**. Nova York: D.A.P., 2001.
- WERTHEIM, Margaret. The pearly gates of cyberspace. In: NAN ELIN (Ed.). **Architecture of fear**. Nova York: Princeton Architectural Press, 1997. p. 295-300.
- WISNIK, Guilherme (Org.). **Paulo Mendes da Rocha**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- _____. **Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporâneas**. 2012. 1 v. Tese (Doutorado) - Fauusp, São Paulo, 2012.

_____. **Estado crítico: à deriva nas cidades**. São Paulo: Publifolha, 2009.

WOOD, Denis. **The Power of Maps**. Nova York: The Guilford Press, 1992.

Periódicos

ANDRE, Carl. A Note on Bernhard and Hilla Becher. **Artforum**, New York, dez. 1972.

ANDREWS, J.. What Was a Map? The Lexicographers Reply. **Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization**, [s.l.], v. 33, n. 4, p.1-12, dez. 1996. University of Toronto Press Inc. (UTPress). <http://dx.doi.org/10.3138/nj8v-8514-871t-221k>.

ANGELI. Chiclete com banana: Bob Cuspe. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, p. 62. 20 jun. 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century. **Journal of The Warburg And Courtauld Institutes**, Londres, v. 9, p. 96-121, 1946.

AUGÉ, Marc. Assim a Internet tornou-se a nossa divindade. **Revista Iuh**, [s.l.], n. 499, p.1-2, 19 dez. 2016. Entrevista publicada originalmente no jornal La Repubblica em 27/07/2011. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/45818-assim-a-internet-tornou-se-a-nossa-divindade-entrevista-co>>. Acesso em: 7 fev. 2017.

BAECQUE, Antoine de. Un "Elephant" très dessiné: Comme Hitchcock ou Fritz Lang, Van Sant affectionne croquis et cartes. **Libération**. Paris, 22 out. 2003.

BASTOS, Antonio Virgílio Bittencourt. **Mapas cognitivos e a pesquisa organizacional: explorando aspectos metodológicos**. 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2002000300008>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

BATAILLE, Georges. Georges Bataille: textos para a revista Documents. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 78-93, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia. **Revista Facom**, São Paulo, v. 17, p.10-14, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **O fim do futuro**. 2014. Entrevista à revista Época. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bzygmunt-baumanb-vivemos-o-fim-do-futuro.html>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

BENNETT, Andrew T. D.. Do animals have cognitive maps? **The Journal of Experimental Biology**, Cambridge, n. 199, p.219-224, 1996. Disponível em: <<http://www.psych.utoronto.ca/courses/362/readings/Bennett.pdf>>. Acesso em: 6 fev. 2017

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [s.l.], n. 19, p.20-28, abr. 2002. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1413-24782002000100003>.

BOUMAN, Ola. Re: Orientation. In: ABRAMS, Janet; HALL, Peter (Ed.). **Else/Where: new cartographies of networks and territories**. Minneapolis: University of Minnesota Design Institute, 2006. p. 54-57.

COSGROVE, Denis. Maps, Mapping, Modernity: Art and Cartography in the Twentieth Century. **Imago Mundi**, [s.l.], v. 57, n. 1, p.35-54, fev. 2005. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/0308569042000289824>.

CORBOZ, André. Apprendre à décoder la nébuleuse urbaine. **de La Ville Au Patrimoine Urbain: Histoires de forme et de sens**, Presses de L'université Du Québec, p.133-138, 2011.

DELANEY, Brigid. Tehching Hsieh, extreme performance artist: "I give you clues to the crime". **The Guardian**. Londres, p. 111-112. 24 out. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/24/tehching-hsieh-extreme-performance-artist-i-give-you-clues-to-the>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas: Como levar o mundo nas costas? **Sopro**, Desterro, n. 41, p.3-7, 01 dez. 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

GIBSON, William. William Gibson, the art of fiction No. 211. **The Paris Review**, New York, v. 197, p.1-1, 2011. Entrevista por David Wallace-Wells. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/interviews/6089/william-gibson-the-art-of-fiction-no-211-william-gibs>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

HARLEY, J B. Deconstructing the map. **Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization**, [s.l.], v. 26, n. 2, p.1-20, out. 1989. University of Toronto Press Inc. (UTPress). <http://dx.doi.org/10.3138/e635-7827-1757-9t53>.

KANARINKA, Featured Article. Art-Machines, Body-Ovens and Map-Recipes: Entries for a Psychogeographic Dictionary. **Cartographic Perspectives**, [s.l.], n. 53, p. 24-40, 1 mar. 2006. North American Cartographic Information Society. <http://dx.doi.org/10.14714/cp53.360>.

KIRKPATRICK, Colin. Interview with Richard Long: no where. **Transcript**, Orkney, v. 2, n. 2, p. 38-51, 1 jan. 1997.

LAROSSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, p. 20-28, 2002.

LATOURE, Bruno. Cognição e visualização. **Terra Brasilis**, [s.l.], n. 4, p.1-40, 13 fev. 2015. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/terrabrasilis.1308>. Disponível em: <10.4000/terrabrasilis.1308>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: PARENTE, André (Org.). **Tramas de rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 39-63.

LESBRE, Patrick. Le Mexique central à travers le Codex Xolotl et Alva Ixtlilxochitl: entre l'espace préhispanique et l'écriture coloniale. **E-spania**, [s.l.], n. 14, p.1-2, 13 set. 2012. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/e-spania.22033>. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/e-spania/22033>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

LIMA, Daniel. **O céu nos observa**. Disponível em: <<http://oceunosobserva.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 3 fev. 2017.

LONG, Richard. **Heaven and Earth**. 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/richard-long-heaven-and-earth/richard-long-heaven-and-earth-explore>>. Acesso em: 2 fev. 2017.

LONGWELL, Dennis (Ed.). Monkeys make the problem more difficult: a collective interview with Garry Winogrand. **Image Magazine: George Eastman House, Rochester**, v. 15, p. 1-4, jul. 1972.

NEGROPONTE, Nicholas. Beyond Digital. **Wired**, [s.l.], n. 612, p.9998-9999, dez. 1998. Disponível em: <<https://www.wired.com/1998/12/negroponte-55/>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

NOVEMBER, Valérie; CAMACHO-HÜBNER, Eduardo; LATOUR, Bruno. Entrando em território arriscado: O espaço na era da navegação digital. **Terra Brasilis**, [s.l.], n. 2, p.1-22, 21 jun. 2013. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/terrabrasilis.903>. Disponível em: <<http://terrabrasilis.revues.org/903>>. Acesso em: 13 set. 2017.

PÉRON, Didier; BERNIER, Alexis. Je veux tout déconstruire: Gus Van Sant détaille la genèse d'*Elephant* et la évolution de son rapport au cinéma. **Libération**. Paris, 22 out. 2003.

PFEIL, Fred. Postmodernism as a 'structure of feeling'. In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary. **Marxism and the Interpretation of Culture**. Chicago: University of Illinois Press, 1988. p. 381-403.

RANCIÈRE, Jacques. A few remarks on the method of Jacques Rancière. **Parallax**, London, v. 15, n. 3, p.114-123, 2009. Disponível em: <<https://www.scribd.com/document/85716356/Ranciere-A-Few-Remarks-on-the-Method-of-Jacques-Ranciere>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

ROTTENBERG, Silvia. Richard Long: turning walking into art. **Buenos Aires Herald**. Buenos Aires, 28 jun. 2014.

RUFÍ, Joan Vicente I. Nuevas palabras, nuevas ciudades? **Revista de Geografía**, Girona, n. 2, p. 79-103, 2003.

TIBERGHIEU, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. **Rev. Inst. Estud. Bras**, São Paulo, n. 57, p. 234-251, dez. 2013.

TOLMAN, Edward. **Cognitive maps in rats and men**. 1948. Publicado em *The Psychological Review*, 55(4), 189 - 208. Disponível em: <<http://psychclassics.yorku.ca/Tolman/Maps/maps.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

VIRILIO, Paul. Paul Virilio: da política do pior ao melhor das utopias e à globalização do terror. **Revista Famecos**, [s.l.], v. 8, n. 16, p.07-18, 10 abr. 2008. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2001.16.3134>.

WATSON, Ruth. Mapping and Contemporary Art. **The Cartographic Journal**, [s.l.], v. 46, n. 4, p.293-307, nov. 2009. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1179/000870409x12549997389709>.

WISNIK, Guilherme Uma ordem oculta das cidades. In: FUNARTE. **Lugares/Representações**. São Paulo. 2011. p. 4-8.

ZIEGLER, Ulf Erdmann (Ed.). O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher. **Zum**, São Paulo, v. 01, p. 154-179, out. 2011.

Filmes

BERND ET HILLA BECHER. Direção de Jean-Pierre Krief. 2002. Série Contacts.

BERLIM, SINFONIA DE UMA METRÓPOLE. Direção de Walter Ruttmann. Alemanha, 1927.

BLADE RUNNER. Direção de Ridley Scott. EUA, 1982.

DER HIMMEL ÜBER BERLIN. Direção de Wim Wenders. Alemanha, 1987.

OUTSIDE AGAIN. Direção de Adrian Heathfield e Hugo Glendinning. 2017.

SANS SOLEIL. Direção de Chris Marker. 1983.

SMITHSON AND SERRA: BEYOND MODERNISM? Produção de G.d. Jayalakshmi. Realização de Paul Wood. 1992.

TRON. Direção de Steven Lisberger. EUA, 1982.

Capa:
foto de Tuca Vieira
sobre obra de Walter de Maria
The vertical earth kilometer (1977)
Kassel, Alemanha