



## IMAGEM E CIDADE: O ENCOLHIMENTO DO OLHAR

Image and city:  
The shrinking of the look

RODRIGO CAPELATO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

---

### KEY WORDS

*Image  
Contemporary City  
Look  
Experience  
Globalization*

### ABSTRACT

*The world has never been so eager for images as it is today! However, in the contemporary city, the seduction by the image has been increasingly anesthetized by the very atrophy of our perceptive capacity, after all, under the advent of speed and spectacularization we are steered to experiences where the routine, the glance, the passer-by look and the low definition of non-verbal languages form a set of behaviors that have shrunk our ability to look at the city. A type of glaucoma that facilitates the reading of some visual qualities of the landscape, but prevents it from being apprehended in its totality.*

---

### PALAVRAS-CHAVE

*Imagem  
Cidade Contemporânea  
Olhar  
Experiência  
Globalização*

### RESUMO

*Nunca o mundo foi tão ávido por imagens como hoje! No entanto, na cidade contemporânea, a sedução pela imagem vem sendo cada vez mais anestesiada pela própria atrofia da nossa capacidade perceptiva, afinal, sob o advento da velocidade e da espetacularização somos conduzidos a experiências onde a rotina, o olhar passageiro, o olhar transeunte e a baixa definição de linguagens não verbais formam um conjunto de comportamentos que tem encolhido a nossa capacidade de olhar a cidade. Uma espécie de glaucoma que facilita a leitura de algumas qualidades visuais da paisagem, mas impede que ela seja apreendida em sua totalidade.*

Recebido: 30/08/2017

Aceite: 15/11/2017

## A fisionomia das cidades

[...] nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente<sup>1</sup>. (AGAMBEN, 2005, p.21)

**V**ivemos nas cidades! Por um tempo pretérito dentro do choque da modernidade e, com o passar dos anos, chegamos ao anestesiamiento contemporâneo, orquestrado pela construção de subjetividades e desejos hegemônicos e homogêneos, comandados pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes, promovendo assim, conforme Jacques (2014), a pasteurização, a homogeneização e a diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea.

O alerta anunciado aqui converge, no lugar da total destruição reclamada por Agamben, a uma experiência hegemônica de captura, esterilização e domesticação da experiência, sobretudo da experiência da alteridade da cidade, atrelada e materializada através da espetacularização como instrumento de unificação e pacificação.

Segundo Debord (1997) o espetáculo é real, e sua acumulação transformou em representação tudo aquilo que era vivido, e como consequência construiu uma sociedade mediada por imagens que adquirem autonomia – natural, divina, absoluta e inquestionável – e fazem das pessoas meros espectadores contemplativos. Melhor dizendo, é a principal produção da sociedade atual, como demonstração geral da racionalidade do sistema, e como setor econômico avançado que molda diretamente uma multidão crescente de imagens-objetos<sup>2</sup>.

E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a ilusão é sagrada, e a verdade é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado. (FEUERBACH, 1988, prefácio da segunda edição)

A primeira fase da dominação econômica – do ser para o ter – encontra-se vencida, e atualmente a

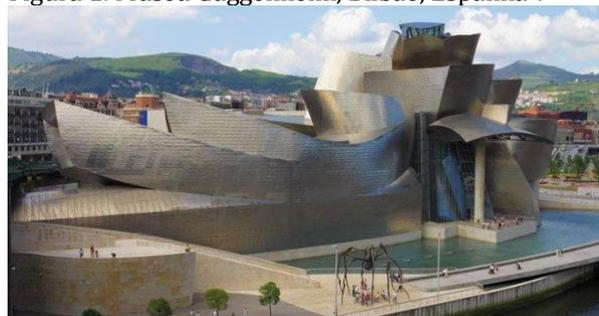
vida social, totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, nos leva a uma posição generalizada do ter para o parecer, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato a sua função última.

Nas cidades os efeitos da espetacularização surgem como resultados vindos de planos internacionalizados, que promovem experiências cada vez mais semelhantes, desconsiderando aspectos regionais de cada uma delas.

As políticas urbanas dominantes assumem explicitamente um caráter gerencial, legitimada pelo discurso da competitividade, onde o espaço citadino agora se torna um negócio/empresa, como condição para encontrar um lugar na economia globalizada.

Este “produto urbano” cada vez menos conversa com conceitos técnicos, tais como, racionalidade, funcionalidade, zoneamento e plano diretor, e cada vez mais em requalificação, com forte aderência a uma conveniência espacial de domínio cultural e sua imensa gama de produtos variados.

Figura 1: Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha<sup>3</sup>.



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu\\_Guggenheim\\_Bilbao](https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_Guggenheim_Bilbao)

A uniformização e as imagens repetitivas das cidades produzidas por essa “nova” fórmula do planejamento estratégico levam à outra consequência: a homogeneização das identidades/espacos, e a partir do momento em ela se consolida, muitas vezes promovidas e reforçadas pela mídia, as múltiplas identidades e diferentes formas de vida social são simplificadas<sup>4</sup>.

As imagens produzidas para a cidade constituem-se na negação da possibilidade de existência de outras imagens e, conseqüentemente, de outras leituras, retirando da cidade a multiplicidade e o conflito.

<sup>1</sup> AGAMBEN, Giorgio (2005). Ensaio sobre a destruição da experiência, original de 1978. In: *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.

<sup>2</sup> “O que queremos, de fato, é que as ideias voltem a ser perigosas” dizia Guy Debord em meio às revoltas estudantis e à greve geral na França de 68.

<sup>3</sup> O marketing urbano produz marcas no processo de construção da paisagem contemporânea a fim de garantir um lugar na geopolítica das redes globalizadas de cidades.

<sup>4</sup> Na contramão deste discurso, uma das principais características do espaço é a possibilidade da existência de multiplicidade e narrativas, onde há a coexistência entre o encontro e as trajetórias e onde acontece ou não o conflito.

... no campo das imagens, é necessário o desvendamento da construção de relações entre comunicação, poder e imagem; a mercantilização da imagem da cidade e a circulação dos discursos das cidades-modelo; as estratégias de difusão de imagens em múltiplas e mutuamente constituídas escalas espaciais; os principais agentes produtores da imagem da cidade e suas relações constituídas através do habitus; a inscrição de filtros sociais e espaciais na organização da imagem da cidade; as práticas materiais e os valores que pressionam para a atualização das imagens; a emergência de leituras e imagens alternativas. (SÁNCHEZ, 1999, p.27)

As práticas ideológicas que produzem um objeto a partir do discurso e da imagem faz com que a produção de um objeto material pertencente à cidade esteja diretamente relacionada com a produção de consumo deste objeto, tornando esse simbolismo parte da realidade social. Tal fato demonstra como o poder das representações são parte fundamental da arquitetura e do urbanismo e constantemente concretizadas. Essa característica é bem trabalhada e utilizada pelos planejadores e profissionais do marketing no processo de renovação urbana, que os codificam em códigos de consumo para receptores que irão reinterpretá-los. Percebe-se a partir de tais características como a representação da cidade é uma ferramenta cobiçada e disputada, afinal, as diversas formas de representação também implicam poder, e o poder implica dominação<sup>5</sup>.

Figura 2: Museu do Amanhã, Rio de Janeiro, Brasil<sup>6</sup>.



Fonte:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu\\_do\\_Amanh%C3%A3](https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_do_Amanh%C3%A3)

<sup>5</sup> A globalização implica, também, uma tensão entre dominantes e dominados, vencedores e perdedores, sem que o sentido dessa dominação (que também é uma dominação de sentido) implique um reducionismo tal que elimine resistências, assimilação, difusão, reconstrução, reciclagem, importação-exportação de significados.

<sup>6</sup> A arquitetura de grife produz edifícios emblemáticos, oportunizando o novo fetiche da forma, onde quanto mais polimorfo ou desconstruído maior o seu sucesso de público e, portanto, seu valor como imagem publicitária.

Os efeitos da chamada globalização sobre as políticas de ocupação do território urbano não são esquecidos pelos urbanistas estratégicos, mas pelo contrário, são transformados em dados essenciais para converter uma cidade em uma mercadoria competitiva. Esse mercado de cidades - com imagens e discursos estratégicos baseados nos processos de reprodução da economia global - evidencia a produção global do espaço social, e mostra a importância cada vez maior do espaço no capitalismo.

Esta é a lógica que hoje constrói a fisionomia das cidades: carregadas de espaços urbanos pacificados, capazes de fabricar falsos consensos e de esconder tensões, onde o sujeito “quase” desaparece das reais intenções do espaço citadino.

Porém, apesar deste estado invisível que somos colocados na cidade contemporânea, estamos convivendo, enquanto sujeito - na escala do cotidiano - com os espaços a partir das nossas demandas, desejos, expectativas e oportunidades (Cullen, 2006), e assim vamos construindo geometrias de uso<sup>7</sup> a partir ícones urbanos que refletem o nosso olhar diante da realidade instaurada, na tentativa de cartografar e decifrar a paisagem das cidades.

Neste sentido o referido ensaio se preocupa em investigar as formas de ler a cidade, através do olhar, e assim decifrar algumas possibilidades de apreensão da paisagem (Kohlsdorf, 1996), considerando a imagem existente, porém buscando a imagem emergente que cada um de nós construímos a partir da nossa experiência citadina. Parte da ideia de que os espaços não são dados e sim produzidos cotidianamente, mediante práticas, que chamamos de usos, descortinando os espaços vividos<sup>8</sup>, isto é, os espaços dos usuários e suas performances cotidianas em espaços concretos. Ferrara (1993) esclarece que é estudando os usos que podemos ouvir o espaço, afinal, eles não são aleatórios e quando emergem (por meio das práticas), respondem a um conjunto de circunstâncias físicas e sociais junto a processo de interpretação do espaço urbano.

Sem atentar para as taxionomias clássicas do urbanismo - legais, oficiais, formais e planejados versus os informais, os ilegais e espontâneos - este mergulho considera a forma física do espaço arquitetônico como veículo de sua comunicação, fazendo com que toda informação visualmente

<sup>7</sup> As geometrias de uso compreendem os polígonos desenhados nas cidades a partir das dinâmicas do cotidiano. Por exemplo: casa, trabalho, supermercado, lazer, etc.

<sup>8</sup> O conceito de espaço vivido admite que determinado espaço possa vir a ser usado/transformado de múltiplas formas. In LEFEBVRE, Henri (2001). *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro.

manifestada e perceptível seja o fio condutor da formação da própria noção de espaço<sup>9</sup>.

## A imagem da cidade: modos de fazer

Os elementos móveis de uma cidade e, em especial, as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto às partes físicas estacionárias. Não somos meros observadores desse espetáculo, mas parte dele; dividimos o mesmo palco com os outros participantes. Na maioria das vezes, nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação, e a imagem é uma combinação de todos eles.

Kevin Lynch

A cidade é um emaranhado de experiências arquitetônicas em grande escala e pode ser percebida ao longo do tempo. Porém, é uma “arte” temporal que raramente pode utilizar de sequências controladas e limitadas, como a música, por exemplo. Ela oportuniza ocasiões diferentes para pessoas diferentes, e assim, suas sequências podem ser invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas<sup>10</sup>.

Sua lógica de crescimento somado a sua forma nos habilita a um controle parcial de suas manifestações, portanto, não há um resultado final, mas apenas uma contínua sucessão de fases baseadas na relação do objeto, neste caso a cidade, com os seus habitantes, ou melhor, seus interpretantes, que quando acionadas nos permite aprender com a experiência urbana cotidiana captando as informações que decorrem do modo concreto das suas manifestações.

Captar essa informação na cidade - condição de aprendizagem a partir da experiência - supõe

<sup>9</sup> O espaço urbano tem formas, cores e tons, luminosidades, cheiros, imaginabilidades, memórias coletivas e individuais e presença de determinados equipamentos que, em seu conjunto propiciam certos usos e desmotivam outros.

<sup>10</sup> Importante ressaltar que a subjetividade do processo de construção da imagem da cidade pode ser substancialmente enriquecida pelo debate provocado por Gilles Deleuze e Félix Gattari, afinal, os objetivos desse ensaio vê o espaço como algo sempre em processo, um permanente tornar-se, que permite forte inspiração e aderência ao rizoma [1995] (a construção do pensamento onde os conceitos não estão hierarquizados e não partem de um ponto central; uma cartografia de multiplicidades), ao liso e o estriado [1997] (no sentido de perder-se sem referência em espaço liso e a partir desse momento, por meio da apreensão espacial, permitir a estriagem), ao nomadismo [1997] (enquanto capacidade de criar novos territórios: a máquina de guerra versus o aparelho de captura), a dobra [1991] (enquanto manipulação do espaço: o projetado e o (re)significado) e a desterritorialização [1997] (a capacidade indissociável do espaço em se desterritorializar e se reterritorializar).

superar a simples constatação das imagens urbanas, para apreender seu teor intencional e significativo, como forma de conhecimento da realidade, através de uma lógica que se elabora pela descoberta de relações entre as manifestações representativas e a própria potencialidade significativa que carregam.

Esta aprendizagem através da experiência marca a distinção entre a imagem da cidade e a representação urbana, entre a cidade de ontem e a de hoje na contradição que supõe que toda imagem urbana é uma representação, porém nem toda representação é imagem. A distinção entre esses aspectos supõe a condição de aprender a viver na cidade com a linguagem dela própria. (FERRARA, 1993, p.249)

Neste sentido a cidade torna-se um espaço de representação, ou seja, representa algo para alguém e dirige-se a alguém, e o estudo dessa experiência supõe investigar o modo como se manifesta e o que passa a significar para os seus habitantes<sup>11</sup>.

No campo do urbanismo - enquanto disciplina/técnica - a imagem da cidade tem sido interpretada por vários autores, entre eles Kevin Lynch, Amos Rapoport, Paolo Sica, Yi-Fu-Tuan e Mauricio Cerasi<sup>12</sup>, onde, apesar dos diferentes posicionamentos, é possível sintetizar a compreensão da imagem da cidade a partir de três aspectos fundamentais: visibilidade, legibilidade e funcionalidade.

A visibilidade corresponde à imagem mental que gravamos da cidade, concentrada em um requisito básico: a sua qualidade visual.

A complexidade de orientação nas cidades pode ser resolvida se forem bem planejadas do ponto de vista óptico (Lynch, 1997). Portanto, essa qualidade é condição de percepção, entendida como exclusivamente visual, e responsável pela possibilidade de transformar a cidade em um conjunto de pontos claramente registrados e, portanto, marcados por um rápido e imediato reconhecimento.

<sup>11</sup> Segundo Lucrécia D’Alessio Ferrara a semiótica do espaço social tem como objeto a linguagem do espaço, o modo como representam as suas transformações. Para a autora, são os sinais, as marcas que os processos de transformação social deixam no espaço e no tempo contando uma história não verbal que se nutre de imagens, máscaras, fetiches, que designa uma expectativa, um cotidiano, valores, usos, hábitos e crenças do homem que dinamiza o espaço social.

<sup>12</sup> Nota Referencial:

LYNCH, Kevin (1997). *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

RAPOPORT, Amos (1978). *Aspectos Humanos de la Forma Urbana*. Barcelona: Gustavo Gili.

SICA, Paolo (1970). *L’Immagine della Città*. Bari: Laterza.

TUAN, Yi-Fu (1980). *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel.

CERASI, Mauricio (1977). *La Lectura del Ambiente*. Buenos Aires: Infinito.

Rapoport (1978) e Lynch (1997) concordam que a percepção da imagem da cidade depende prioritariamente do impulso visual, ou seja, embora seja possível registrar um canal “polissensorial”, a base perceptiva é notadamente orgânica e condicionada pela intensidade e definição visual. Essa visibilidade aponta para uma construção racional da imagem como um sistema ordenado de ver, pensar a cidade e nela orientar-se.

Este sistema quando definido permite a Paolo Sica (1970) afirmar que a ordem citadina é espacial e comandada pela intenção dos seus agentes privados, públicos ou técnicos, que selecionam os pontos aprazíveis e escondem os desagradáveis. Assim, a imagem da cidade não é espontânea e acaba por criar uma tensão entre a imagem codificada e congelada da cidade e a própria realidade urbana, apresentando uma complexa dubiedade entre imagem e representação, onde a primeira se apresenta exposta porque deve ser vista, enquanto a segunda é escondida por representar um cotidiano amorfo, difícil de ser admitido<sup>13</sup>.

A legibilidade admite a seletividade visual que orienta a leitura da imagem da cidade no sentido de permitir o reconhecimento de seus pontos significativos.

Rapoport (1978) e Lynch (1997) propõem esquemas ou mapas mentais da cidade como estruturas que induzem a legibilidade e Lynch, na tentativa de avançar no entendimento desse aspecto, divide as imagens entre aquelas de topo e de base que criam uma espécie de repertório para ser lido. As imagens de topo são responsáveis pelos amplos visuais panorâmicos, que flagram os grandes volumes construídos nas soluções de procedimentos formais e de emprego de materiais, onde a verticalização como metáfora do poder e da opulência marca seu espaço muitas vezes coroado por back lights ou as antenas de televisão como arquétipos visuais da grande metrópole. Entre as imagens de base o discurso é mais sutil, particular e, por isso mesmo, mais elaborada, responsáveis pelo ensino de uma atuação urbana, vinculadas ao modo de circular ou de se apropriar dos espaços.

Podem se manifestar através uma série de elementos do cotidiano como jardins, floreiras, recuos projetados, equipamentos, texturas, cores, nos levando a aprendizagem de como andar por meio de imagens inconscientemente retidas na memória. As imagens de topo e de base acontecem, enquanto experiência de seletividade visual, de forma simultânea, não importando o tipo de imagem apreendida, e sim, a relação entre o

escolhido e o descartado no processo de leitura da cidade.

A funcionalidade da imagem preserva sua estrutura de ordem como objeto a ser consumido pelos seus expectadores transitórios ou contínuos (Cerasi, 1977).

Em sua dimensão prática, é apontada como ponto de referência que marca os usuários, e a partir de seus esquemas mentais impede que eles se percam ou se desorientem na cidade. Porém, ao lado desse objetivo mais prático, há outros mais simbólicos que também atraem como ponto de referência, porém emblemáticos da cidade que atinge dimensões metropolitanas e, em alguns casos mundiais. Como exemplo temos a Avenida Paulista, eleita como emblema da cidade de São Paulo que concorre com a Champs-Élysées de Paris, assim como o Cristo Redentor repete o significado da Estátua da Liberdade ou do Arco do Triunfo. Esses emblemas resistem à temporalidade histórica e condicionam a apreensão do espaço citadino, possibilitando uma espécie de moral espacial que, segundo Tuan (1980), transitam facilmente entre o simbolismo da ordem, da liberdade e da glória, mas também, da vida mundana, da corrupção das virtudes naturais e da opressão.

Esses pontos podem ser consumidos tanto para manifestações políticas, reivindicativas ou, apenas, comemorativas, e marcam um enquadramento sociocultural da cidade que demonstra a intencionalidade da produção e do consumo da sua imagem.

Embora seja possível essa distinção, é indispensável salientar que os três elementos oferecem traços analíticos válidos para mais de um deles, ou seja, simultâneos. Por outro lado, há consequências e até mesmo condicionamentos que justificam o aparecimento da legibilidade e/ou da funcionalidade em função da visibilidade que parece ser matriz analítica que caracteriza a imagem da cidade.

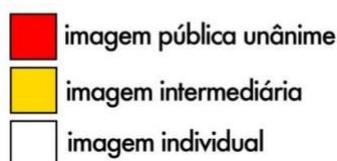
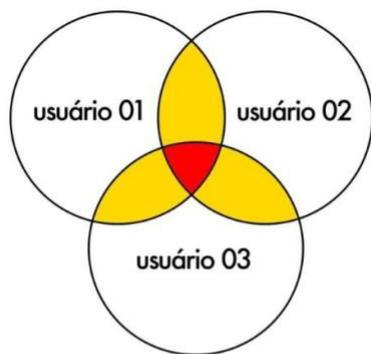
## Um exemplo a ser considerado

Os três aspectos acima descritos se desdobram em outros dois onde podemos afirmar que existe uma imagem pública que corresponde à sobreposição de muitas imagens individuais. Ou talvez exista uma série de imagens públicas cada qual criada por um número significativo de cidadãos.

<sup>13</sup> O ato de expor e esconder simultaneamente insere a cidade na ideologia de uma “civilização da imagem”. In CANEVACCI, Massimo (1990). *Antropologia da Comunicação Visual*. São Paulo: Brasiliense.

<sup>14</sup> O diagrama ilustra a formação da imagem da cidade por meio de três conjuntos sobrepostos (usuários) onde a interseção absoluta representa a imagem pública unânime.

Figura 3: A formação da imagem da cidade<sup>14</sup>.



Fonte: Elaboração do autor, 2016.

Esta certeza inspirou Kevin Lynch (1997) a afirmar que *“a forma deve ser usada para reforçar o significado, e não para negá-la”*, e neste sentido atrelou a formação da imagem da cidade às suas manifestações físico/espaciais que podem ser classificadas em cinco elementos: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos<sup>15</sup>:

As vias são os canais de circulação ao longo dos quais o observador se locomove de modo habitual, ocasional ou potencial. Podem ser ruas, alamedas, linhas de trânsito, canais, ferrovias. Os habitantes de uma cidade observam-na à medida que se locomovem por ela, e, ao longo dessas vias, os outros elementos ambientais se organizam e se relacionam<sup>16</sup>.

Os limites são os elementos lineares não usados ou entendidos como vias pelo observador. São as fronteiras entre duas fases, também chamadas de quebra de continuidade linear: praias, margens de rios, lagos, cortes de ferrovias, espaços em construção, muros e paredes. Estes limites podem ser barreiras mais ou menos penetráveis que separam uma região de outra, mas também podem ser costuras, linhas ao longo das quais duas regiões se relacionam e se encontram. Ainda que não possam ser tão dominantes quanto o sistema viário, para muitos esses elementos limítrofes são importantes características organizacionais, sobretudo devido ao seu papel de conferir unidade a áreas diferentes, como contorno de uma cidade por água ou parede<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Existem outras influências atuantes no processo de formação da imagem da cidade, como o significado social de uma área, sua função, sua história ou mesmo seu nome. Essas influências não serão examinadas neste ensaio.

<sup>16</sup> LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 52.

Os bairros são as regiões médias ou grandes de uma cidade onde o observador “penetra” mentalmente e são reconhecíveis por possuírem características comuns que os identificam. Sempre são reconhecidos do lado interno, porém, são também usados para referência externa quando visíveis de fora<sup>18</sup>.

Os pontos nodais são lugares estratégicos de uma cidade e de comportam como focos intensivos para os quais ou a partir dos quais o observador se locomove. Podem ser basicamente junções, locais de interrupção do transporte, um cruzamento ou uma convergência de vias, momentos de passagem de uma estrutura a outra. Ou podem ser meras concentrações que adquirem importância por serem a condensação de algum uso ou de alguma característica física, como um ponto de encontro numa esquina ou uma praça fechada. Muitos pontos nodais tem a natureza tanto de conexões como de concentrações, e o seu conceito está ligado ao de via, uma vez que as conexões são, tipicamente, convergências de caminhos, fatos ao longo de um trajeto. Da mesma forma liga-se ao conceito de bairro, tendo em vista parte dele como centro polarizador. Alguns pontos nodais podem ser encontrados em qualquer imagem, e em certos casos podem ser o traço dominante<sup>19</sup>.

Os marcos são referências externas, em geral um objeto físico definido de maneira muito simples: edifício, sinal, loja ou montanha. Seu uso implica na escolha de um elemento a partir de um conjunto de possibilidades. Alguns são distantes e vistos de muitos ângulos ou posições podendo ser usados como referências radiais. Podem estar dentro ou fora da cidade onde, para todos os fins práticos, simbolizam uma direção constante. Como exemplos, podemos citar torres isoladas, cúpulas douradas, grandes montanhas ou até mesmo um ponto móvel, como o Sol, cujo movimento é lento e regular, podendo ser utilizado como marco. Outros marcos são locais, sendo visíveis a partir de certa proximidade. São eles os inúmeros anúncios e sinais, as fachadas, árvores, maçanetas de portas e outros detalhes urbanos que preenchem a imagem da maioria dos observadores<sup>20</sup>.

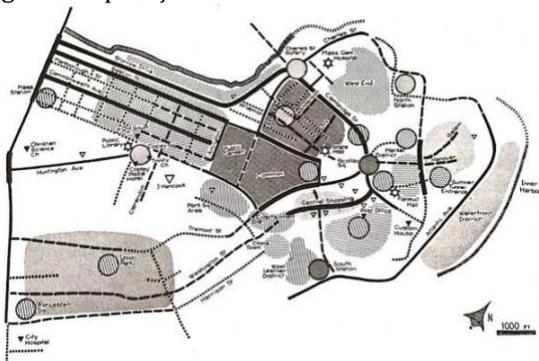
<sup>17</sup> Ibid., p. 52.

<sup>18</sup> Ibid., p. 52.

<sup>19</sup> Ibid., p. 53.

<sup>20</sup> Ibid., p. 53.

<sup>21</sup> A referida teoria foi aplicada por Kevin Lynch nas cidades de Boston, Jersey City e Los Angeles, sugerindo um método preocupado em entender o papel desempenhado pelas imagens ambientais em nossas vidas urbanas. A referida figura apresenta o posicionamento dos cinco pontos implantados na cidade de Boston a partir de entrevistas verbais.

Figura 4: Aplicação do método<sup>21</sup>.

Fonte: Kevin Lynch (1997). *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

Os cinco pontos aqui descritos podem às vezes mudar conforme as diferentes circunstâncias do modo de ver. Assim, uma via expressa pode ser um canal de circulação para o motorista e um limite para o pedestre. Do mesmo modo uma área central pode ser um bairro - no caso de cidades médias - e um ponto nodal, quando considerada uma escala metropolitana.

Além disso, nenhum dos elementos acima especificados existe isoladamente em situação concreta, afinal, os bairros são estruturados com pontos nodais, definidos por limites, atravessados por vias e salpicados por marcos.

Este fato comprova que os elementos podem apresentar sobreposições e interpenetrações, em maior ou menor escala, dependendo do ponto de referência de análise.

### ***A imagem da cidade: modos de olhar***

*Um objeto reflete um desenho de luz sobre os olhos. A luz penetra nos olhos através da pupila, é concentrada pelo cristalino, e se projeta na tela que se encontra atrás dos olhos, a retina. Esta é dotada de uma rede de fibras nervosas que, através de um sistema de células, transmite a luz a vários milhões de receptores, os cones. Estes cones são sensíveis tanto à luz quanto à cor, e reagem transmitindo ao cérebro informações relativas à luz e a cor. A partir desse ponto é que o instrumento humano cessa de ser uniforme e varia de indivíduo para indivíduo. O cérebro deve interpretar a informação bruta relativa à luz e à cor que recebe dos cones, e isso com ajuda de habilidades inatas ou através da experiência. Testa os elementos relevantes segundo sua bagagem de modelos, categorias, hábitos de dedução e analogia - 'redondo', 'cinza', 'liso', 'granulado', por exemplo - e fornece uma estrutura e portanto um significado à fantástica complexidade de informações oculares<sup>22</sup>.*

Michel Baxandall

<sup>22</sup> BAXANDALL, Michael (1991). *O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Veja só! Até agora este ensaio oportunizou uma série de adjetivos e substantivos da cidade, na tentativa de entender a formação da imagem, passando da percepção do sujeito individual e chegando a coleções coincidentes de imagens capturadas, permitindo assim a formação de imagens públicas unânimes. Porém, antes de tudo isso é importante descortinar a ação protagonista que desencadeia todos os processos até aqui elencados: a experiência do OLHAR.

Só conseguimos ver <sup>23</sup> aquilo que nos é significativo e, neste ponto, para interpretar usamos modelos, categorias e processos cognitivos aprendidos no meio no qual fomos socializados e aculturados, isto é, vemos a partir de nossas bagagens socioculturais (Chauí, 1988). Padre Antônio Vieira, no século XVII, afirmava em um de seus sermões que “o olho não vê coisas, mas imagens de coisas que significam outras coisas”.

Assim, entre o olho e a coisa estão as imagens, que é o resultado da forma como fomos ensinados a olhar, onde o olho é um mero órgão receptor, “e o movimento interno do ser que se põe em busca de informações e significações, que é propriamente o ‘olhar’” (Bosi, 1988, p.66). Portanto, o olhar é fabricado, e neste sentido permite ver certas coisas e, ao mesmo tempo, não ver outras.

Nesta seleção de imagens, aquilo que é olhado tem sua importância podendo ser guardado, enquanto experiência, e acionado por determinados estímulos no futuro - sem um compromisso diacrônico - através da memória (Didi-Huberman, 2013).

O desdobramento da imagem em pensamento e memória anuncia o conceito de imagem crítica, formulada por Georges Didi-Huberman (2010), onde o objeto lembrado (ausente no tempo do agora) é revisitado, devido seu caráter aurático, que constrói sua permanência através da impregnação da memória/significado, e nos coloca em um movimento de mão dupla entre olhar e ser olhado pelo objeto, como se a imagem produzisse uma exigência de sentido e demandasse do observador uma espécie de trabalho.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito.

<sup>23</sup> Ver e olhar são palavras que expressam ideias diferentes:

Ver: ato de registrar uma cena.

Olhar: ver com intencionalidade.

Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquietada, agitada, aberta [...] [...] Não há o que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre [...] [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77)

O *entre*, reforçado na citação acima, corresponde ao vazio existente entre o que vemos, enquanto imagem, e o seu código, enquanto, informação. Este intervalo/conteúdo existente anuncia a aura do objeto<sup>24</sup>: “um espaçamento tramado do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como *poder da distância*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.147).

Importante ressaltar que em *O que vemos e o que nos olha*, o historiador francês Georges Didi-Huberman propõe um ensaio que se aprofunda nas questões da arte e da estética, no entanto, permite uma abertura disciplinar a questões de interpretações contemporâneas que transitam facilmente por diversas áreas do conhecimento, inclusive nos estudos da cidade e do urbano.

## O encolhimento do olhar na cidade contemporânea

A cidade é o cenário onde se desenvolvem todas as transformações na sociedade e, partindo dessa certeza somada à ideia de que a cidade é um espaço de representação, podemos afirmar que ao longo dos tempos os sujeitos aprenderam a ler a cidade por meio da experiência urbana cotidiana, captando as informações que decorrem do modo concreto de suas manifestações.

Nessa lógica chegamos à cidade contemporânea, emoldurada por um urbanismo corporativo, construído a partir da captura do poder público pelo interesse privado, materializando um modelo internacional extremamente homogeneizador, imposto pelos financiadores multinacionais dos grandes projetos urbanos, desenhando uma paisagem gentrificadora (facilitada por planos diretores excessivamente complacentes), produzindo violência e, como consequência, uma série de enclaves que isolam o sujeito, oferecendo um espaço público inóspito, pacificado ou mesmo domesticado.

Neste lócus não há lugar para qualquer tipo de espaço contra hegemônico, o que resulta no empobrecimento da experiência urbana, e, na tentativa de construir uma imagem de urbe contemporânea, fortalece a uniformização dos costumes, passando a oferecer a população um modelo de cidade standard, que atropela e

extermina suas identidades, clonando experiências urbanas que transformam a cidade em mercadoria e, por espelhamento, seus habitantes em consumidores.

Este panorama presenteou a cidade com a velocidade e, como consequência, na intenção de analisarmos a construção da imagem (propósito deste ensaio), é possível afirmar que desaprendemos a ver, a ouvir e a sentir, passando agora a “enxergar” através daquilo que devemos ver, ouvir e sentir. É o chamado encolhimento do olhar na cidade contemporânea, amparados por fatores que reforçam o anestesiamiento da experiência cidadina (já explorado no início destas reflexões). Vejamos então...

Em primeiro lugar a rotina que não nos deixa olhar os lugares porque torna o espaço homogêneo. Lucrécia D’Alessio Ferrara (1988) nos ensina que usos e hábitos reunidos constroem a imagem do lugar, mas sua característica de rotina cotidiana projeta, sobre ela, uma membrana de opacidade que impede sua percepção, tornando o espaço (diferente do lugar) homogêneo, ilegível, sem decodificação e impedido de qualquer estranhamento. “*O urbanita contemporâneo está submetido ao hábito que automatiza a percepção e impede a apropriação da cidade pelo cidadão, essa doença a que, perplexos, assistimos corroer a imagem da metrópole.*” (Ferrara, 1993, p.216).

Em segundo lugar o olhar de passageiro esclarecido por Nelson Brissac com absoluta propriedade, onde afirma que

[...] o indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano, em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez mais rápido. Esta crescente velocidade determinaria não só o olhar mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas se apresentam a nós. A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivessem contra um muro, contra uma tela. (PEIXOTO, 1988, p.361)

A visão perspectivada, entendida aqui como profundidade, está cada vez mais difícil de ser vista, devido ao ritmo com que as pessoas e as coisas passam na nossa retina.

Em terceiro lugar o olhar do/de transeunte que passa pelas ruas e só vê, pois, as cidades o fizeram perder a capacidade de apreender os espaços com os outros sentidos.

Virginia Woolf e Georg Simmel definem o transeunte que vaga pela atrofia do sentido da orientação e pela hipertrofia do olho [...] [...] o transeunte é hipersensorialista. Daí sua frequente sensação de entorpecimento, de saciedade, daí seu sonambulismo. De alguma maneira, esse é o preço que se paga pelo seu contrato com a rua. Só toma

<sup>24</sup> A aura estabelece um jogo de presença e ausência com o objeto observado e reforça sua permanência ou sua superficialidade enquanto imagem.

posse dela pelo olhar. Só tem o direito de olhar. (JOSEPH, 2002, p. 48-49)

Além disso, ele não interpreta, se importando apenas em distinguir – após vários movimentos oculares – se ele se encontra em “situações de aparências normais” ou em “situações de alarme”.

Segundo a neurociência, concentramos o nosso olhar em apenas algumas coisas e, nessas coisas, em alguns aspectos dela. O resto fica por conta de suposições, deduções e imaginações preenchidas a partir de poucas informações. Este método de olhar acaba simplificando e empobrecendo ou, no pior dos casos, deturpando a realidade carregada de diversidade e complexidade de informações visuais<sup>25</sup>. Ferrara (1988) alerta que não sabemos o que ver, pois, as imagens se sucedem uma após a outra, e não há tempo do cérebro registrá-la e interpretá-la, a imagem é a do caos onde “há uma *disritmia entre o que se lê e o que se vê*”. (Ferrara, 1988, p.33).

E finalmente, em quarto lugar a baixa definição de linguagens não verbais, manifestada por uma linguagem apoteótica de arquiteturas, equipamentos, publicidades, fachadas, iluminações, gestos e ambientes que, segundo Ferrara (1988) são “falas sem voz” que se apresentam como um aglomerado de signos que interagem sem ordem, de forma caótica.

Os traços, linhas, tamanhos, formas, volumes, movimentos, cores, texturas, sons, atuam ao mesmo tempo e paradoxalmente, juntos e dispersos, visto que não há uma convenção que os organize [...] [...] uma fala sem voz porque é marcada pela ausência de distinção dos elementos que a caracterizam. (FERRARA, 1988, p.21)

Fugir dessas quatro percepções mecânicas pode ser o caminho para fabricar o olhar na cidade contemporânea.

## A imagem da cidade: modos de usar

Os modos de usar de qualquer cidade estão atrelados a sua relação tempo-espço, e as imagens fabricadas nessa relação traduzem a percepção do sujeito diante realidade observada.

A cidade do século XIX criou uma personagem símbolo da multidão, que Walter Benjamin batizou de *flâneur*<sup>26</sup>, o ocioso que fazia do passeio urbano a

razão de descoberta da cidade e de si mesmo. Sempre avesso ao pitoresco exótico que atrai o turista, o *flâneur* não se contentava com a descrição do primeiro olhar que captava a cidade, mas seu objetivo era construí-la na narração que se montava a cada passo de seu passeio, na interseção entre aquilo que via e aquilo que se recordava.

Apesar da modernidade que chegava, através da industrialização, a cidade se desenvolvia a um ritmo ainda capaz de ser aprisionada pelo olhar narrativo do *flâneur*.

Porém, do mesmo modo, a segunda metade do século XX transformou a cidade ao ritmo da velocidade eletrônica (e depois virtual) não verbal impedindo o retorno do *flâneur* na sua aprendizagem urbana que submetia, naquele momento a sensação do espaço à duração de uma experiência.

Neste sentido, a caminho do fim, não estamos à procura da volta nostálgica do *flâneur*, por mais significativa que essa figura possa preencher a necessidade de um significado para a cidade nos nossos dias, mas questionar os parâmetros da nossa experiência urbana cotidiana e verificar as possibilidades de redimensionar aquela aprendizagem.

Partindo da cidade contemporânea como lócus do agora - onde o espaço é comprimido e o tempo amnésico<sup>27</sup> - precisamos adquirir outro ritmo que nos permita ver para além das miragens velozes, e, na tentativa de uma resposta precisamos voltar a OLHAR as cidades, afinal, é através deste ato que produzimos imagens e, conseqüentemente significados e afetividades. Este olhar, diante da realidade instaurada, deve ser provocado por imagens capazes de perturbar os contextos naturalizados gerando inquietações que desvendem a cegueira urbana.

E apesar de inúmeras possibilidades, deixo a ARTE<sup>28</sup> (em todas as suas formas de expressão) como antídoto responsável por devolver à cidade a sua capacidade de ser vista.

criminoso que de nada suspeita”. BENJAMIN, Walter (2006). Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

<sup>27</sup> A relação entre espaço comprimido e tempo amnésico trata da velocidade contemporânea de produzir espaços da cidade que, como consequência, gera o enfraquecimento dos processos de apreensão da paisagem pelo sujeito, ou seja, a produção acelerada de imagens urbanas produz um efeito aurático superficial, de pouca aderência/memória.

<sup>28</sup> A tímida aparição da arte como disparadora do olhar anuncia novas reflexões a serem exploradas em outros ensaios.

<sup>25</sup> Os olhares mais atentos podem ser encontrados nas errâncias de Paola Berenstein Jacques, denominadas de flanâncias, deambulações ou derivas.

<sup>26</sup> “A figura do flâneur prenuncia a do detetive. O flâneur deveria procurar uma legitimação social para seu comportamento. Convinha-lhe perfeitamente ver sua indolência apresentada como aparência, por detrás da qual se esconde de fato a firme atenção de um observador seguindo implacavelmente o

## Referências

- Bosi, A. (1988). Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (org). *O olhar* (pp. 65-87). São Paulo: Cia. das Letras.
- Chauí, M. (1988). Janela da alma espelho do mundo. In: NOVAES, A. (org). *O olhar* (pp. 31-63). São Paulo: Cia. das Letras.
- Cerasi, M. (1977). *La Lectura del Ambiente*. Buenos Aires: Infinito.
- Cullen, G. (2006). *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Deleuze, G. (1991). *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas, SP: Papirus.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34.
- (1997). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34.
- Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. RJ: Contraponto.
- Ferrara, L. (1988). *Ver a cidade. Cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel.
- (1993). *Olhar Periférico. Informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo: Edusp.
- Feuerbach, L. (1988). *A essência do Cristianismo*. Campinas: Papirus.
- Jacques, P. B. (2014). *Elogio aos errantes*. 2. ed. Salvador: EDUFBA.
- Joseph, I. (2002). *El transeunte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.
- Kohlsdorf, M. E. (1996). *A apreensão da forma da cidade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.
- Lynch, K. (1997). *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Peixoto, N. B. (1988). O olhar estrangeiro. In: NOVAES, A. (org). *O olhar* (pp. 361-365). São Paulo: Cia das Letras.
- Rapoport, A. (1978). *Aspectos Humanos de la Forma Urbana*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sánchez, F. (1999). *Arquitetura e Urbanismo: espaços de representação na cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Veredas.
- Sica, P. (1970). *L'Immagine della Città*. Bari: Laterza.
- Tuan, Y. (1980). *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel.