

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA CULTURA

[ENTRE]TRAÇOS FOTOGRÁFICOS: ESTAMPANDO O OLHAR EM
SÍTIOS TURÍSTICOS – PORTO E OURO PRETO

DANIELLE REZENDE MARTINS

Orientador: Prof. Doutora Orquídea Ribeiro



VILA REAL, 2017

**UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES
E ALTO DOURO**

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA CULTURA

**[ENTRE]TRAÇOS FOTOGRÁFICOS: ESTAMPANDO O OLHAR EM
SÍTIOS TURÍSTICOS – PORTO E OURO PRETO**

DANIELLE REZENDE MARTINS

Orientador: Prof. Doutora Orquídea Ribeiro

VILA REAL, 2017

Este trabalho foi expressamente elaborado como dissertação original para efeito de obtenção do grau de Mestre em Ciências da Cultura na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Aos meus pais, Wildes e Janete pelo amor, confiança e contribuições sem limites para realizações dos meus sonhos pessoais e profissionais.
Amo incondicionalmente.

AGRADECIMENTOS

Aqueles que passam por nós, não vão sós, não nos deixam sós.

Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós."

Antoine de Saint-Exupéry

Agradeço primeiramente a Deus presente em minha vida. Agradeço o carinho, a força, a paciência e a compreensão dos meus pais Wildes e Janete e dos meus irmãos Felipe e Leandro, que sempre estiveram ao meu lado durante toda a trajetória do mestrado. Aos meus amigos profissionais da UNILESTE-MG, pelas trocas e orientações, aprendizado e paciência nas ausências e por toda colaboração nesses dois anos. A todos os meus mestres da UTAD que de forma muito própria colaboraram para a construção do projeto. À minha querida orientadora Orquídea pelo carinho, aprendizado e disponibilidade, desde 2012. Muito obrigada.

RESUMO

O objetivo dessa dissertação é entender a comunicação entre os mundos das superfícies, através das relações dos corpos nos espaços em tempos distintos e compreender os registros dessas relações a partir da fotografia; de como essa imagem, que passa a ser outro espaço, um espaço-memória, se relaciona com os outros olhares de quem as veem. A partir dessa relação, pretende-se compreender como essa imagem, que no primeiro momento é pertencente àquele que o enquadra, ao se relacionar com outros olhares, passa a ser coletiva, pertencendo de forma peculiar, onde ocorrem as sobreposições das relações particulares de memórias, formados em tempos, lugares e culturas distintas. A presente dissertação foi construída a partir da hipótese de que existe a possibilidade de sítios turísticos virarem estampas a partir de fotografias, e como essas estampas podem interferir, intercomunicar, modificar e criar relações nos lugares e indivíduos a serem inseridos no contemporâneo. A linha de pesquisa pauta os estudos, desde a percepção de cada ser perante os espaços, inclusive sobre a imagem fotográfica, até ao entendimento das novas formações dos espaços-imagens no mundo. As análises direcionam para o entendimento de como a imagem de um interfere na imagem do outro. Trata-se das formações dos laços do tempo, laços-lugares, laços-imagéticos, culturais, corporais e laços dos encontros coletivos, responsáveis pelas diversas concepções dos olhares. Como recorte metodológico, houve uma investigação, por meios qualitativos e experimentais, para a melhor compreensão dos estudos teóricos. Os resultados das análises levam a crer que as relações imagéticas são formadas pelas vivências distintas nos tempos e espaços de cada um, nas quais possuem o papel fundamental na formação das novas imagens a partir da sua interação com o mundo.

Palavras-chave: memória, comunicação, tempo, cultura, corpo, espaço, paisagem, imagem, fotografia, palimpsesto.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to understand the communication between the worlds of surfaces through the relations of bodies in space at different times and understand the records of these relations from the photograph; how that image, which becomes another space, a space-memory, relates to the other looks of those who see it. From this relationship, the aim is to understand how this picture, which at first belongs to one that fits, when relating to other looks, becomes collective, belonging in a peculiar way, where the overlaps of the special relationship memories formed in times, places and different cultures occur. This work was developed on the assumption that there is a possibility of tourism sites becoming prints from photographs, and how these patterns can interfere, intercommunicate, modify and create relationships in places and individuals to be inserted in the contemporaneity. The line of research focuses on studies, since the perception of each being before the spaces, including on the photographic image, to the understanding of the new formations of space-images in the world. The analysis direct to the understanding of how the image of one interferes with the image of the other. These are the formations of time-ties, places-ties, imagistic-ties, cultural ties, personal ties and collective meetings, responsible for the different conceptions of the looks. As a methodological approach, there was an investigation using qualitative and experimental means to achieve a better understanding of theoretical studies. The results of the analysis suggest that the imagistic relationships are formed by different experiences in time and space of every individual, in which they have the key role in the formation of new images from their interaction with the world.

Keywords: memory, communication, time, culture, body, space, landscape, picture, photograph, palimpsest.

ÍNDICE GERAL

| | |
|---|------|
| AGRADECIMENTOS | V |
| RESUMO | VII |
| ABSTRACT | IX |
| ÍNDICE GERAL | XI |
| ÍNDICE DE FIGURAS | XIII |
| INTRODUÇÃO | 1 |
| CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS | 5 |
| 1.1 – O ESTADO DA ARTE | 7 |
| 1.2 – FOTOGRAFIAS E PERCEPÇÕES | 17 |
| 1.3 – CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS..... | 24 |
| 1.3.1 – HIPÓTESES..... | 25 |
| 1.3.2 – OBJETIVOS..... | 25 |
| CAPÍTULO 2 – CONFORMAÇÃO ESPACIAL: RELAÇÃO CORPO E ESPAÇO | 27 |
| CAPÍTULO 3 – SUPERFÍCIES E AS MEMÓRIAS DAS PAISAGENS: PALIMPSESTO DOS ESPAÇOS | 39 |
| CAPÍTULO 4 – IMAGEM: COMUNICAÇÕES E RELAÇÕES..... | 53 |
| CAPÍTULO 5 – PAISAGEM TURÍSTICA: CONCEPÇÃO ESPACIAL E AS RELAÇÕES DO CORPO NO “ESPAÇO DESCONHECIDO” | 67 |
| CAPÍTULO 6 – CONFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS DE PORTO E OURO PRETO | 89 |
| CAPÍTULO 7 – SUPERFÍCIES QUE FALAM: COSTURA DE MEMÓRIA ENTRE PORTO E OURO PRETO..... | 125 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 167 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 173 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1– Ouro Preto/MG | 108 |
| Figura 2 – Evolução urbana de Ouro Preto/MG..... | 110 |
| Figura 3 – Evolução urbana de Ouro Preto/MG..... | 111 |
| Figura 4 – Planta primitiva de habitação do século XVIII..... | 114 |
| Figura 5 – Evolução da planta primitiva de habitação do século XVIII | 115 |
| Figura 6 – Habitação térrea | 116 |
| Figura 7 – Mobiliário setecentista mineiro..... | 119 |
| Figura 8 – Transformações arquitetônicas ocorridas em Minas ao longo dos séculos XVIII e XIX | 120 |
| Figura 9 – Moldura usada no levantamento | 128 |
| Figura 10 – Junção os pigmentos azuis. A cor Azul: “meu Azul” | 128 |
| Figura 11 – Processo Pinturas Molduras usadas no levantamento..... | 129 |
| Figura 12 – Primeira visita da mestranda para o levantamento na cidade de Ouro Preto | 129 |
| Figura 13 – Mapa centro Ouro Preto – Percurso feito pela mestranda para levantamento | 130 |
| Figura 14 – Registro da Mestranda no levantamento da cidade de Ouro Preto | 131 |
| Figura 15 – Superfície que fala “Encontros de corpos, encontros nas águas”. Ouro Preto. 2014..... | 132 |
| Figura 16 – Superfície que fala “Azul de Vó Verina, pipocas da alegria”. Ouro Preto. 2014 | 132 |
| Figura 17 – Superfície que fala “Fazendas de Ervália, contos do medo”. Ouro Preto. 2014..... | 133 |
| Figura 18 – Superfície que fala “Cabeceira de Mamãe, voltas do terço”. Ouro Preto. 2014 | 133 |
| Figura 19 – Superfície que fala “Encontros de corpos, encontros nas águas”. Ouro Preto. 2014..... | 134 |
| Figura 20 – Superfície que fala “Eu vejo o que você não vê, Tia Elce”. Ouro Preto. 2014..... | 134 |
| Figura 21 – Superfície que fala “Do piano, veem as gêmeas a cantar e Tio Vicente a sorrir”. Ouro Preto. 2014 | 135 |
| Figura 22 – Superfície que fala “sobras do limite da ausência”. Ouro Preto. 2014 | 135 |
| Figura 23 – Superfície que fala “Nas janelas das cocotas da Maricota”. Ouro Preto. 2014..... | 136 |
| Figura 24 – Superfície que fala “Reuniões de natal”. Ouro Preto. 2014..... | 136 |
| Figura 25 – Superfície que fala “Segredos do vizinho”. Ouro Preto. 2014..... | 137 |
| Figura 26 – Superfície que fala “Fazenda pedra bonita”. Ouro Preto. 2014 | 137 |

| | |
|--|-----|
| Figura 27 – Superfície que fala “Crucifixo Cabeceira da Vó Lurdes”. Ouro Preto. 2014 | 138 |
| Figura 28 – Superfície que fala “Varanda da Vovó Maricota”. Ouro Preto. 2014..... | 138 |
| Figura 29 – Superfície que fala “Pique-nique com Lena”. Ouro Preto. 2014 | 139 |
| Figura 30 – Superfície que fala “Na cozinha do pão de queijo, tia Dail”. Ouro Preto. 2014..... | 139 |
| Figura 31 – Superfície que fala “Caixinha de música da bailarina”. Ouro Preto. 2014 | 140 |
| Figura 32 – Superfície que fala “Encontro, cadeira de balaço, histórias na varanda”. Ouro Preto. 2014 | 140 |
| Figura 33 – Superfície que fala “Veludo da Vovó”. Ouro Preto. 2014..... | 141 |
| Figura 34 – Superfície que fala “Passadeiras da mamãe”. Ouro Preto. 2014..... | 141 |
| Figura 35 – Superfície que fala “Arabescos do banheiro”. Ouro Preto. 2014..... | 142 |
| Figura 36 – Superfície que fala “Varanda das férias de janeiro”. Ouro Preto. 2014..... | 142 |
| Figura 37 – Superfície que fala “Ouço as máquinas do Vô Manuel...cheiro de espuma, mistura de cola e couro”. Ouro Preto. 2014..... | 143 |
| Figura 38 – Superfície que fala “Saídas de mãe vermelho intenso”. Ouro Preto. 2014..... | 143 |
| Figura 39 – Superfície que fala “Infinitas janelas contadas por Maninho”. Ouro Preto. 2014 | 144 |
| Figura 40 – Superfície que fala “Cantos, Violão e sinuca, encontros tia Elce”. Ouro Preto. 2014..... | 144 |
| Figura 41 – Superfície que fala “ Segredos de vó Lourdes”. Ouro Preto. 2014..... | 145 |
| Figura 42 – Primeira visita da mestranda para o levantamento na cidade do Porto | 146 |
| Figura 43 – Mapa área turística de Porto – Percurso feito pela mestranda para levantamento | 146 |
| Figura 44 – Superfície que fala “Azul de Vó Verina, pipocas da alegria”. Porto. 2014 | 147 |
| Figura 45 – Superfície que fala “Nas janelas das cocotas da Maricota”. Porto. 2014..... | 147 |
| Figura 46 – Superfície que fala “Encontro, cadeira de balanço, histórias na varanda”. Porto. 2014.. | 148 |
| Figura 47 – Superfície que fala “Segredos de vó Lourdes”. Porto. 2014..... | 148 |
| Figura 48 – Superfície que fala “Do piano, veem as gêmeas a cantar e Tio Vicente a sorrir”. Porto. 2014..... | 149 |
| Figura 49 – Superfície que fala “Reuniões de natal”. Porto. 2014..... | 149 |
| Figura 50 – Superfície que fala “Cabeceira de Mamãe, voltas do terço”. Porto. 2014 | 150 |
| Figura 51 – Superfície que fala “sobras do limite da ausência”. Porto. 2014 | 150 |
| Figura 52 – Superfície que fala “Na cozinha do pão de queijo, tia Dail”. Porto. 2014..... | 151 |
| Figura 53 – Superfície que fala “Passadeiras da mamãe”. Porto. 2014..... | 151 |

| | |
|--|-----|
| Figura 54 – Superfície que fala “Fazenda pedra bonita”. Porto. 2014 | 152 |
| Figura 55 – Superfície que fala “Infinitas janelas contadas por Maninho”. Porto. 2014 | 152 |
| Figura 56 – Superfície que fala “Arabescos do banheiro”. Porto. 2014..... | 153 |
| Figura 57 – Superfície que fala “Saídas de mãe vermelho intenso”. Porto. 2014..... | 153 |
| Figura 58 – Superfície que fala “Varanda das férias de janeiro”. Porto. 2014..... | 154 |
| Figura 59 – Ervália-MG, Brasil. SUPERFÍCIES QUE FALAM. Lugar-Memória, Bordados na Janela Bordados da Tia Elce, tradição passada para as mulheres de geração em geração. | 156 |
| Figura 60 – Ouro Preto, Brasil. SUPERFÍCIES QUE FALAM. Lugar-Memória, Bordados na Janela. Registro fotográfico que transpõe as relações do lugar com a infância da Figura 01. | 157 |
| Figura 61 – Porto, Portugal. SUPERFÍCIES QUE FALAM. Lugar-Memória, Bordados na Janela. Registro fotográfico que transpõe as relações do lugar com a infância da Figura 01. | 157 |
| Figura 62 – Bichos – Ligia Clark | 160 |
| Figura 63 – Montagem do objeto-memória – Camaleão..... | 161 |
| Figura 64 – Objeto Memória da Mestranda 01. “Na cozinha do pão de queijo, tia Dail”..... | 162 |
| Figura 65 – Processo Montagem Camaleão Amanda Machado..... | 163 |
| Figura 66 – Resultado Camaleão Amanda Machado | 163 |
| Figura 67 – Processo Montagem Camaleão Carla Paoliello | 164 |
| Figura 68 – Resultado Camaleão Carla Paoliello..... | 164 |
| Figura 69 – Detalhes Objeto Memória – Camaleão..... | 165 |
| Figura 70 – Exemplo do design de Superfície realizada pela mestranda. Almofadas Maricota Design. | 169 |

INTRODUÇÃO

A presente investigação pretende compreender as relações das imagens com o tempoXcorpoXespaço através das fotografias. A fotografia passa a ser registro do tempo percebido pelo olho de quem a registra, sendo, assim, um lugar-memória. Entender como o lugar do outro, o registro fotográfico, interfere nos olhares dos outros e nas novas concepções de imagem formada pelos entre-laços do tempo é uma questão a ser estudada nesse trabalho.

A pesquisa pretende compreender as relações das imagens através de outras perspectivas relacionando a vivência espacial-temporal dos indivíduos, em busca do entendimento da seguinte hipótese:

Existe a possibilidade de sítios turísticos virarem estampas a partir de fotografias, e como essas estampas podem interferir, intercomunicar, modificar e criar relações nos lugares e indivíduos a serem inseridos no contemporâneo.

O estudo busca o entendimento das assimilações dos tempos de memórias dos espaços turísticos e sobreviventes e como os registros particulares das vivências, as fotografias, comunicam entre os meios e se relacionam com os tempos. Assim, teve-se a preocupação no entendimento das relações culturais, arquitetônicas e urbanísticas, a partir das experimentações nos espaços de forma sensorial nos sítios de Porto, em Portugal, e Ouro Preto, no Brasil. Estas relações dos corpos, espaços e tempos foram registradas por meio das fotografias, onde essas imagens são as materializações das comunicações particulares entre os determinados tempos, memórias, espaços e corpos encontrados nas superfícies, chamadas pela mestranda de “superfícies que falam”.

Dessa forma, a intenção de entender as relações possíveis entre esses dois lugares, a partir da experimentação sensorial da mestranda, passa por meio de uma investigação sensível. Trata-se de lugares que foram concebidos em tempos distintos, contaminados por questões específicas, sejam econômicas, culturais, sociais ou ambientais que se sobrepõem, em algum momento, e que se cruzam e se conectam pelas memórias, convergindo, a partir das experiências dos lugares, dos espaços, das texturas, dos cheiros, dos objetos transpostos pelas superfícies. As assimilações e percepções das memórias identificadas e as identidades particulares das arquiteturas dos distintos territórios turísticos se formarão através das análises das diversas relações/influências portuguesas/brasileiras, que resultará no entendimento de quem é o agente de influência e quem é o receptor nos diversos tempos da arquitetura e memória sobrevivente.

A dissertação é composta por sete capítulos. O primeiro capítulo contempla as considerações teóricas e metodológicas relacionadas com o tema da dissertação. Inicialmente trata-se de um panorama sobre os conceitos teóricos do espaço, corpo e as relações dos

objetos em determinados tempos. Abrange um conteúdo introdutório sobre a semiótica e a antropologia como anteparo para os próximos capítulos. A segunda parte explica a metodologia usada no desenvolvimento do trabalho qualitativo, relata o conteúdo do trabalho em campo nas duas cidades, Ouro Preto e Porto, e toda contextualização. O segundo capítulo tem o foco nas relações espaciais arquitetônicas e urbanísticas e as diversas relações dos corpos nesses espaços de acordo com o tempo, economia, cultura e memória. O terceiro capítulo contextualiza, de forma teórica, as memórias e as relações de afetividades e subjetividades dos lugares vivenciados e como as vivências dos diversos tempos deixam suas marcas e relacionam entre si, de como essas marcas, traduzidas pelos palimpsestos comunicam entre espaços, corpos e tempo. No quarto capítulo, a pesquisa procura entender a relação da imagem e as interpretações em vista das particularidades dos receptores, contexto teórico sobre semiótica, cultura e as relações de memórias. O quinto capítulo trata das relações que antecedem e perpetuam na vivência dos sítios turísticos, como as mídias e as memórias influenciam efetivamente e afetivamente nas experimentações desses sítios, como influenciadores e manipuladores dos corpos nos espaços. O sexto capítulo trata da pesquisa sobre o contexto histórico da conformação das cidades de Ouro Preto e Porto para o entendimento das relações sobrepostas no tempo, transfigurados nas arquiteturas e memórias particulares. O sétimo capítulo é a explicação de todo o processo do trabalho realizado, a metodologia da investigação de caráter experimental e qualitativa, a descrição da conclusão, por meio de um objeto-memória concebido para o efeito, as relações das imagens e as especificidades de cada um, em que a cultura, vivência, tempo, corpo, espaço e a memória são formadores deste. Esclarece, neste capítulo, que uma imagem não só se relaciona diferentemente com cada observador formando uma nova imagem particular em memória, como essa mesma pode se transportar, como mostra o objeto-memória “Camaleão”, formando uma outra imagem que comunicará com outros receptores, relacionando e formando outras imagens, outras paisagens em diversos tempos de memória.

CAPÍTULO 1

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

1.1 – O ESTADO DA ARTE

Entender a formação do significado espaço e suas conformações no tempo, é intensificar o entendimento sobre a constituição do homem e suas percepções no mundo. O trabalho apresentado tem como finalidade entender as percepções das superfícies imagéticas, objetos temporais e atemporais, traduzidas por imagens transgressoras de palimpsestos e suas contaminações no tempo para formação do corpo-espaço. Para isso, baseou-se a pesquisa em estudos teóricos de Milton Santos, Jacques Le Golf, Pierre Francastel, Armando Silva, Vilém Flusser, Schutz, Michel Foucault, Maurice Halbwachs, Boris Kossoy, Pollak, Hans Belting, Maurice Merleau-Ponty entre outros citados no trabalho.

Inicia-se com Milton Santos, em seu livro *A natureza do espaço* (2002), onde coloca que o espaço é formado por objetos e ações. Para este autor, o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro e sistemas no qual a história se dá. No começo da história, era formada pela natureza selvagem, por objetos naturais, que ao longo do tempo foram substituídos por objetos fabricados, técnicos, mecanizados e depois cibernéticos, fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina. Através da presença desses objetos técnicos como a hidroelétrica, fábricas, fazendas modernas, portos, estradas, cidades, o espaço é marcado por esses acréscimos, que lhe dão um conteúdo extremamente técnico. Santos salienta que

O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificiais povoados por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e seus habitantes: Os objetos não tem realidade filosófica, isto é, não nos permitem o conhecimento, se os vemos separados dos sistemas de ações. Os sistemas de ações também não se dão sem os sistemas de objetos (Santos 2001: 63).

Os sistemas de ações e objetos interagem entre si. De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, do outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra a sua dinâmica e se transforma.

Para primeiro nome Vasco de Magalhães Vilhena (1979), o objeto é independente do sujeito que conhece e tem uma existência própria, resultado de uma história própria – ainda que não independente da história da sociedade. O indivíduo se defronta com essa objetividade que lhe é exterior, uma realidade que dele não depende, mas que, como fato, incide sobre ele.

Vasco de Magalhães Vilhena considera que o simples fato de reconhecer e nomear um objeto supõe um aprendizado, explícito ou implícito:

O objeto tem essência e existência. Ele tem essência porque possui uma certa e determinada natureza, pela qual se distingue de outros objetos. Desse modo, falamos de tal coisa e sabemos que é diferente de tal outra. O objeto tem existência porque se comporta em relação a consciência de maneira a poder ser constatado, isto é, a consciência o constata porque ele tem existência (Vilhena 1979: 196).

A linguagem tem um papel fundamental na vida do homem por ser a forma pela qual se identifica e reconhece a objetividade e subjetividade em seu redor. Existem várias formas de comunicação do espaço, da paisagem com o corpo inserido e vice-versa. As estruturas dos diversos objetos, e de como se posicionam em determinados tempos, dialogam e se contaminam conformando espaços. A complexidade estrutural do objeto se relaciona com a variedade do repertório de seus elementos, podendo demonstrar-se que não há diferença entre complexidade estrutural e informação. A complexidade estrutural de um objeto é sua informação porque é a forma como pode comunicar-se com outro objeto, ou servir a uma pessoa, ou empresa, ou instituição tanto aquela que trabalha diretamente tal como, igualmente, a que, mesmo de longe, tem comando sobre operações econômicas e sociais locais. Quanto mais estruturalmente complexo é um objeto, mais eficaz e rapidamente oferece uma resposta adequada. Existem quatro categorias de objetos: objetos naturais, técnicos, de arte e de design.

A partir do reconhecimento técnico dos objetos na paisagem e no espaço, somos alertados para as relações que existem entre os lugares. Essas relações são respostas ao processo produtivo no sentido largo, incluindo desde a produção de mercadorias à produção simbólica. Na geografia, os objetos móveis e imóveis são os que interessam; para os autores, como Milton Santos, os objetos são tudo o que existe nas superfícies da terra, toda a herança da história natural e todo resultado da ação do homem que se objetivou. Os objetos são toda essa extensão, objetividade essa que se cria fora do homem e se torna instrumento material de sua vida, em ambos os casos uma exterioridade.

Milton Santos salienta que a noção da realidade do objeto que melhor se aproxima da geografia é a arqueologia já que, para ambas, o objeto é, primeiro, um dado, cujo exame permite, depois, a construção intelectual de sua realidade. O arqueólogo busca identificar uma cultura e uma época, a partir das amostras encontradas, superfícies do tempo. O geógrafo se interessa pelo conjunto de condições características de várias épocas, mas a partir do presente, indo frequentemente, deste para o passado (1911: 3).

Os mesmos objetos podem dialogar com as mais diversas disciplinas. E assim como o sociólogo Raymond Ledrut consagra em seu livro *Sociologia Urbana* (1984) a questão da forma social, a geografia pode igualmente buscar entender o mundo através das formas geográficas. De um ponto de vista epistemológico, as mesmas coisas seriam, de um lado, objetos sociais e, de outro, objetos geográficos. Em sua geografia estrutural, Gilles Richot (1990: 117) chama a atenção para o perigo reducionista de superpor níveis de organização, com a proteção sobre o objeto geográfico do objeto semiótico, antropológico e econômico. Esses objetos e essas ações são reunidos numa lógica que é, ao mesmo tempo, a lógica da história passada (sua datação, sua realidade material, sua causação original) e a lógica da atualidade (seu funcionamento e a sua presente significação).

Os geógrafos Philippe e Geneviève Pinchemel recordam que “os homens são seres de ação: eles agem sobre si mesmo, sobre os outros, sobre as coisas da terra” (1988: 40). Para Alfred Schutz (1967: 61), a ação e a execução de um ato projetado e o sentido da ação corresponde ao ato projetado. E o ato supõe uma situação, sobre a qual se projeta a ação. Esta é um deslocamento visível do ser no espaço, criando uma alteração, uma modificação do meio. Um dos resultados da ação é alterar, modificar a situação em que se insere.

A ação é um processo, mas um processo dotado de propósito, no qual um agente, mudando alguma coisa, muda a si mesmo. Esses dois movimentos são concomitantes. Trata-se de uma das idéias de base em primeiro nome Marx (1968). Quando, através do trabalho, o homem exerce ação sobre a natureza, isto é, sobre o meio, muda-se a si mesmo, sua natureza íntima, ao mesmo tempo em que modifica a natureza externa. É sempre pela sua corporeidade que o homem participa do processo de ação. A corporeidade do homem é instrumento da ação.

Armando Silva, em seu livro *Semiótica* (2001), refere que o território foi e continua sendo o espaço em que habitamos com os nossos, onde a lembrança do antepassado e a evocação do futuro permitem referencia-lo como um lugar denominado por aquele ancestral, com certos limites geográficos e simbólicos. Dominar o território é assumi-lo numa dimensão linguística e imaginária; ao passo que percorre-lo, pisando-o e marcando-o de uma ou de outra forma, é dar-lhe entidade física que, evidentemente, se conjuga com o ato denominativo (2001:16).

Silva (2001:43) explica a sua teoria de representação de mundo, embasada nos estudos de Régis Durand, em que o símbolo ocorre nas expressões de duplo ou múltiplo sentido, exigindo a sua interpretação. Para Durand:

A consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo. Uma direta na qual a própria coisa parece apresentar-se ante o espírito, como na percepção ou na simples sensação. Outra indireta quando por uma ou outra razão a coisa não pode apresentar-se em “carne e osso” a sensibilidade. Como por exemplo, ao imaginarmos as paisagens de Marte. Nesse caso, a consciência indireta, o objeto ausente é representado diante dela (a consciência) mediante uma imagem, no sentido mais amplo do termo. Chega-se então a imaginação simbólica propriamente dita, quando o significado não pode se apresentar como uma coisa específica, enquanto tal, uma palavra exata ou uma descrição única, e o que se apresenta é mais que uma coisa, um sentido ou muitos que podem abarcar a expressão simbólica (Durand 1968: 9).

Ernst Cassirer, grande estudioso do simbolismo, empregou a expressão, *pregnância simbólica* para se referir à impotência que condena o pensamento a não poder intuir algo sem relacioná-lo com um ou muitos sentidos. Durand refere que essa *pregnância* é consequência de que:

Na consciência humana nada é simplesmente apresentado, mas representado. Sendo assim, as coisas existem, sem dúvida, mas dependem das figuras que o pensamento lhe dá, o que as faz símbolos, pois vão ter “coerência da percepção, da conceitualização do juízo, do raciocínio, mediante o sentido que as impregna (Durand 1968: 70).

Silva (2011:49) enfatiza um recorte no estudo da cidade, um corte imaginário conduzindo a um enfrentamento diferente na dinâmica perceptiva. Sustenta que a percepção imaginária corresponde a um nível superior de percepção, quando salienta a percepção visual, no caso de ver uma imagem para seu estudo, com independência do seu eventual observador, e a segunda, quando se estuda a imagem de acordo com as marcas de leitura, pontos de vista, com previsão do seu executor material (ou em outros níveis o seu enunciador), ou no sentido de estudar imagem segundo o patrimônio cultural implícito neste. Mas quando se trata da percepção imaginária, não enquanto seja “verdadeira” ou não a sua percepção; tampouco enquanto seja ou não uma mensagem prevista por seu enunciador, mas na medida em que a sua percepção, diga-se inconsciente, é afetada pelas interseções fantasiosas da sua construção social e recai sobre cidadãos reais da urbe.

As relações do imaginário com o simbólico na cidade dão-se como princípio fundamental em sua percepção: o imaginário utiliza o simbólico para manifestar-se, e quando a fantasia cidadã faz efeito em um simbolismo concreto como o boato, o chiste, o nome de um armazém ou marca de um lugar como espaço territorial, então o urbano se faz presente com a imagem de uma maneira de ser. A construção imaginária passa assim por múltiplos estandartes de narrativas cidadãs, mas por baixo de todos os seus relatos corre, como fonte primária de um conhecimento psíquico, a figura obscura e densa do fantasma social.

Para Hans Belting (2014: 81), os nossos corpos têm a capacidade natural de transformar e fixar em imagens lugares e coisas que lhe fogem com o correr do tempo, armazenando na memória e reativando através das lembranças. Com as imagens defende-se da perda e da passagem do tempo e do espaço que experimentamos nos nossos corpos. É sob a forma de imagens que os lugares perduram na nossa memória corporal, que já os filósofos antigos consideravam como um lugar de sentido metafórico. Os lugares adquirem aqui uma presença que se distingue da sua presença antiga no mundo, já que dispensavam a sua experiência em concreto. Nesta tradução os lugares representam o mundo através da corporalização que, enquanto imagens, possuem na nossa memória.

A permuta entre a experiência e a lembrança é uma troca entre mundo e a imagem. Para Belting, “As imagens passam também a cooperar em cada nova percepção do mundo, porque as impressões sensoriais se sobrepõem as nossas imagens memórias, a partir das quais as avaliamos, voluntária ou involuntariamente” (2014: 84). Sem nenhum esforço, e como objetos, documentos e ícones, refere-se pinturas e fotografias a nossa própria memória. Esta condensa nesses meios como lei do tempo, que se transforma em imagens do que aconteceu. Por sua vez, a sua autoridade histórica faculta às nossas lembranças a participação numa comunidade dos vivos e dos mortos.

Para Belting (2014), o homem é o lugar das imagens, pois é um lugar natural das imagens ou um órgão vivo para imagens. Não obstante todos os aparelhos e dispositivos que hoje empregamos para armazenar e exportar imagens, e ainda que supostamente estes dispositivos ditem normas, o ser humano continua a ser o lugar em que se recebem e interpretam imagens num sentido vivo (portanto efêmero, dificilmente controlável). Os seres humanos diferem bastante de cultura para cultura no que se refere às suas imagens, por assim dizer, internas sob este aspecto; a globalização constitui uma efetiva ameaça à multiplicidade das imagens coletivas. Face à diversidade das imagens e ao significado que o homem lhes atribui, este revela-se como um ser cultural, que não se pode submeter meramente ao plano biológico.

Mas falar de um lugar das imagens pressupõe que, antes de mais, exista um lugar susceptível de se identificar como tal. Semelhante lugar é o corpo, é um lugar no mundo e um lugar onde se produzem e conhecem (reconhecem) imagens. Incluem-se aqui as imagens desconhecidas que costumam escapar, que não se sabe donde vêm nem para onde vão, quando se esquecem e, por um motivo imprevisto, de novo se recordam.

Ao contrário do que acontece com as imagens que esperam pelo nosso olhar nos dispositivos técnicos ou nas paredes dos museus, as imagens íntimas adquirem para nós um

significado pessoal que compensa e contrabalança a sua fugacidade. Enquanto as imagens no mundo exterior apenas nos fazem, no fundo, ofertas imaginais, as imagens que rememoramos corporalmente ligam-se à nossa própria experiência vital, que se desenvolve no tempo e no espaço. Belting salienta que:

Sabemos que nossos corpos ocupam lugares no mundo e que podem regressar a tais lugares. Mas constituem também um lugar onde as imagens que recebemos deixam uma marca invisível. Na percepção participam os meios imaginais que guiam a nossa atenção em sentido técnico, e demais, imprimem a forma de lembrança, que as imagens nós recebem. Vemos as imagens com os nossos órgãos corporais, embora se tenha passado a falar de elaboração da informação pelo cérebro e não mais no corpo como um todo. A percepção, como se sabe, é uma operação analítica em que recebemos dados e estímulos visuais. Mas conflui numa síntese, onde só então a imagem surge como <<forma>>. Por isso a imagem é necessariamente um conceito antropológico que nos dias de hoje, é necessário afirmar, em face de outras concepções de tipo estético ou técnico. Mesmo no quadro tecnológico atual, salienta-se que a experiência medial das imagens é uma atividade cultural, e assim, não radica só em meras competências técnicas, mas também no consenso e na autoridade. Mas isso não nos impede de lidar de forma competente com técnicas imaginais de outras épocas, embora não possamos vê-las com o sentido que originariamente se adscreeu. Se elas conservam o seu lugar na memória coletiva, é porque possuímos a capacidade congênita, entretanto, muito treinada de manter uma perspectiva de conjunto sobre a inseparável combinação de imagens e meios (2014: 97).

Assim acontece com o corpo e com as imagens pessoais, as memórias são transitórias e, por isso, distinguem-se das imagens que se materializam no mundo externo que apesar de transitórias, permanecem armazenadas nas memórias durante toda a vida.

Durante muito tempo, a memória foi protegida por instituições e pessoas que por ela velaram através de determinados rituais. Não se pode esquecer que também foi transmitida entre gerações de um modo espontâneo e de difícil tradução. Apesar dos seres humanos serem mortais, como pais e mestres desempenham um papel que ultrapassa os limites da sua própria vida. Como criadores e herdeiros de imagens estão ligados a processos dinâmicos de modificação, esquecimento, redescoberta e interpretação das mesmas. Transmissão e sobrevivência assemelham-se às duas faces de uma moeda, tal como afirma Belting:

A transmissão é tensional e consciente quando elege determinadas imagens como modelos e diretrizes oficiais, como aconteceu no Renascimento com as imagens da Antiguidade. Mas a sobrevivência pode ocorrer por vias recônditas e até contra outras imagens. Tais processos concernem questões da memória cultural, na qual as imagens possuem vida própria, não se deixando inserir, mediante conceitos rígidos, numa ordem histórica fixa (2014: 120).

Relações e interpretações ocorrem entre imagens e espaços. Assim como o corpo pode ser um lugar de imagens, é também possível referir que os espaços geográficos são marcados pelas imagens-objetos do tempo. Para Belting,

Muitas culturas, visitaram-se imagens de deuses nos lugares em que eles residiam. Inúmeras imagens da Virgem Maria tinham não só um significado local, mas igualmente uma identidade local, que por usurpação, se deslocou perante o conceito geral de Madona. A aura das antigas imagens não era apenas um conceito de coisa secretamente sacralizado, mas dependia do carácter sublime do espaço em que se encontrava. Na época moderna, o museu tornou-se um refúgio para as imagens que perderam o seu lugar no mundo trocando-o por um lugar da arte. Mas também esta vinculação espacial secundária se dissolveu mercê dos atuais meios animados e efêmeros das imagens. Por outro lado, o próprio conceito de lugar tornou-se dúbio e incerto, a partir do momento em que a perenidade dos lugares de tipo antigo se desvanece. Substituímo-los por imagens de lugares, que recebemos e vemos no ecrã. Atualmente, são muitos os lugares que existem para nós apenas sob a forma de imagem, quando outrora tal acontecia sobretudo com os lugares do passado (2014: 186).

Sempre se fez dos lugares uma imagem e sempre foram recordados como imagem, mais isso pressupunha que neles se tinha estado presente ou que neles, noutra época, se tinha vivido. Hoje, pelo contrário, conhecemos muitos lugares só em imagens, que adquirem uma presença de outro tipo. Deslocou-se assim a relação de imagem e lugar. Em vez de visitar imagens em determinados lugares, prefere-se, hoje, visitar lugares em imagem. Isso vale também para a fotografia contemporânea. Uma exposição de fotógrafos franceses foi titulada, por Hubertus von Amelnunxen, *Les Lieux du Non-Lieu [Os lugares do Não-lugar]* (1998). Nesta exposição, a imagem fotográfica converteu-se em lugar do não-lugar. Depois dos lugares se terem perdido no mundo, regressam em imagens que ainda lhes podem facultar um estatuto alternativo como lugar.

De acordo com a antiga noção e ideia, um lugar estabelece para os seus habitantes um princípio do sentido. A sua identidade vivia da história que nesse local ocorrera. Os lugares dispunham de um sistema fechado de signos, ações culturais e imagens, para o qual só autores possuíam a chave, enquanto os estrangeiros se limitavam a ser visitantes. Os lugares eram sinônimos de culturas. As observações que os etnólogos efetuavam num determinado lugar, valiam para esse lugar, que se distinguia de outros por limites externos, tradições interesses e convenções do seu sistema de signos. Assim, Marc Augé descreve no seu ensaio sobre lugares e não-lugares intitulado, *Não lugares: Introdução à antropologia da supermodernidade* (1992), dando porém a entender que também junto dos etnólogos a noção de lugar já não era operativa. Na modernidade avançada, designada sobre-modernidade pelo autor, os espaços do traânsito teriam desmembrado a antiga geografia de lugares fixos ou estáveis. Os espaços da comunicação substituem os anteriores espaços geográficos. O sistema de tráfico dos nossos espaços, ainda segundo Augé, culmina na rede mundial de comunicação.

Os espaços fechados de antigamente fragmentaram-se, surgem tão enfraquecidos que já não conseguem distinguir-se de outros lugares, exceto como metáfora. Ou sobrevive tão-só

em imagens, a que já não correspondem os lugares reais. O mesmo acontece com as culturas locais, que não são possíveis de encontrar no seu sítio de origem. Mas os lugares não desaparecem nem se diluem sem rasto, deixam vestígios num palimpsesto de múltiplos estratos, no qual se aninharam e sedimentaram antigas e novas representações. Os lugares tornam-se sobretudo lugares na memória. Também as imagens abandonaram o lugar onde já nos esperam, ostentando a sua presença. Hoje com frequência, vemo-las regressar através dos dispositivos técnicos em que são armazenadas, sob forma de meras reproduções. Ali vamos busca-las para as recordar e apresentar em novos meios. Acontece-lhes assim o que já aconteceu aos lugares e, sobretudo, às coisas no mundo. Dirigem-se e destinam-se a novos modos da representação. Para Belting,

A reprodutibilidade técnica que Walter Benjamin distinguiu da simples presença no museu, foi a primeira fase deste processo. As imagens técnicas deslocaram a relação entre artefacto e imaginação em benefício desta, dissolvendo os limites e estreitando a distância relativamente as imagens mentais dos seus contempladores, já que a transformação da experiência imaginal é global e afeta cada caso em particular (2011: 85).

Os meios de comunicação levaram essa transformação e mudança na compreensão dos lugares. O conceito de lugar separa-se do lugar físico. As informações e experiências são transportadas de um lugar para o outro até que no presente se evapore, esvaneça e nivele. Vive-se num sistema de informação e não em um território limitado.

O contorno do corpo é uma fronteira que as relações ordinárias não transpõem. Isso ocorre porque suas partes se relacionam umas às outras de uma maneira original: elas não estão desdobradas umas ao lado das outras, mas envolvidas umas nas outras.

Frequentemente os psicólogos dizem que o esquema corporal é dinâmico. E, com efeito, sua espacialidade não é como a dos objetos exteriores ou das sensações espaciais, uma espacialidade de posição, mas uma espacialidade de situação. Maurice Merleau-Ponty refere que:

O espaço corporal pode distinguir-se do espaço exterior e envolver suas partes em lugar de desdobra-las, porque ele é a obscuridade da sala necessária a clareza do espetáculo, o fundo de sono ou a reserva de potência vaga sobre os quais se destacam o gesto e sua meta, a zona de não-ser diante da qual podem aparecer seres preciosos, figuras e pontos. Em última análise, se meu corpo pode ser uma “forma” e se pode haver diante dele figura privilegiada sobre fundos indiferentes, é enquanto ele está polarizado por suas tarefas, enquanto existe uma direção a elas, enquanto se encolhe sobre si para atingir sua meta e o “esquema corporal é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo. No que concerne a espacialidade, que é a única a nos interessar no momento, o corpo próprio é o terceiro termo, sempre subentendido, da estrutura figura e fundo, e toda figura se perfila sobre o duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal (1908:147).

Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode aparecer como meta de nossa ação, é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor. Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como habita o espaço (e também a tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, mas os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas. A operação tem lugar na ordem do fenomenal, do subjetivo, não passa pelo mundo objetivo, é o espectador que atribui ao sujeito no movimento a sua representação objetiva do corpo vivo.

O espaço corporal só pode tornar-se verdadeiramente um fragmento do espaço objetivo se, em sua singularidade de espaço corporal, contiver o fermento dialético que o transformará em espaço universal. “E, finalmente, longe de meu corpo se para mim apenas um fragmento de espaço, pra mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo” (Merleau-Ponty 1908:149).

Segundo Merleau-Ponty (1908: 206), a análise corporal conduziu a resultados que podem ser generalizados. Constatou, que a percepção do espaço e a percepção das coisas, a espacialidade da coisa e seu ser de coisa, não constituem dois problemas distintos. Merleau-Ponty esclarece a percepção do objeto pela percepção do espaço, quando a experiência do corpo próprio nos ensina a enraizar o espaço na existência. O intelectualismo vê muito bem o que o “motivo da coisa” e o “motivo do espaço” entrelaçam, mas reduz o primeiro ao segundo. A experiência revela sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo. Ser corpo, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço.

Merleau-Ponty coloca que se toda percepção tem algo de anônimo, é porque a percepção retoma um saber que não põe em questão:

Aquele que percebe não está desdobrado diante de si como uma consciência deve estar, ele tem uma espessura histórica, retoma uma tradição perceptiva e é confrontado com um presente. Na percepção, nós não pensamos o objeto e não nos pensamos pensando-o, nós somos para o objeto e confundimo-nos como esse corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo, sobre os motivos e os meios que se tem de fazer sua síntese. Foi por isso que dissemos que o homem é um sensorium comum (1908:206).

O resumo espacial e do objeto estão fundados neste desdobramento do tempo. Em cada movimento de observação, de fixação, o corpo atua em conjunto um presente, um passado e um futuro secreto do tempo, ou antes torna-se este lugar da natureza em que, pela primeira vez, os acontecimentos, em lugar de impelirem-se uns aos outros no ser, projetam em torno do presente um duplo horizonte de passado e de futuro e recebem uma orientação histórica. Aqui existe a inovação, mas não a experiência de um naturante eterno. O corpo toma posse do tempo, faz um passado e um futuro existirem para um presente, não é uma coisa, mas faz o tempo em lugar de padecê-lo. Mas todo o ato de fixação deve ser renovado, sob pena de cair na inconsciência. O objeto só fica nítido diante dos olhos se percorrido com os olhos, a mobilidade é uma propriedade essencial do olhar. O acesso que nos dá um segmento de tempo, a síntese que o tempo efetua são eles mesmos fenômenos temporais, escoam-se e só podem subsistir retomados em um novo ato, ele mesmo temporal. A pretensão à objetividade de cada ato perceptivo é retomada pelo seguinte, outra vez frustrada e novamente retomada. Para Merleau-Ponty,

O ato de olhar é indivisivelmente prospectivo, já que o objeto está no termo de meu movimento de fixação, e retrospectivo, já que ele vai apresentar-se como anterior à sua aparição, como o “estímulo”, o motivo ou o primeiro motor de todo o processo desde o seu início (1908: 206).

Se só é possível ver o objeto distanciando-o no passado é porque, assim, como a primeira investida do objeto nos meus sentidos, a percepção que a sucede ocupa e também destrói a consciência, é então porque por sua vez ela vai passar, porque o sujeito da percepção nunca é uma subjetividade absoluta, porque está destinado a torna-se objeto para um eu futuro.

Para Merleau-Ponty (1908) a percepção existe sempre no modo do “se”. Graças ao tempo, tem-se um encaixe e uma retomada das experiências anteriores nas experiências futuras. O vazio do futuro se preenche sempre com um novo presente. Não existe objeto ligado sem ligação e sem sujeito, nenhuma unidade sem unificação, mas toda síntese é simultaneamente distendida e refeita pelo tempo que, em um único movimento, a opõe em questão e a confirma porque produz um novo presente que retém do passado. Assim se desdobram as conformações dos corpos sem limites, dos corpos imagens, dos corpos espaços efêmeros.

1.2 – FOTOGRAFIAS E PERCEPÇÕES

Com a revolução industrial, ocorreram grandes evoluções no desenvolvimento das ciências: surgem processos de transformações econômicas, sociais e culturais. A fotografia, uma das invenções, teve um papel fundamental como ferramenta inovadora na informação e conhecimento de apoio a pesquisas nos diferentes campos e como forma de expressão artística.

A expressão cultural dos povos, exteriorizada através de seus costumes, habitações, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos, passou-te a ser documentada pela fotografia. Os registros das paisagens urbanas e rurais, a arquitetura das cidades, as obras em geral, os conflitos e as expedições científicas também. Para Pierre Francastel,

O conhecimento das imagens, de sua origem, suas leis é uma das chaves de nosso tempo. (...) É o meio também de julgar o passado com olhos novos e pedir-lhe esclarecimentos condizentes com nossas preocupações presentes, refazendo uma vez mais a história a nossa medida, como é o direito e dever de cada geração (1972: 35).

O trajeto histórico para chegar à invenção da fotografia, está na pré-história, onde as pinturas rupestres eram as formas de retratar a vida daqueles povos. A fotografia passa a ser uma forma de representação do real, possuindo um laço comum com a pintura. O processo teve início com os estudos envolvendo a luz, com a câmera escura. Por volta de 1830, unindo a técnica, o engenho e a oportunidade, Niépce e Daguerre apresentaram ao mundo a primeira máquina fotográfica fixada pela ação direta da luz.

Durante o século XIX, a expansão da fotografia ainda provocou uma grande comoção no meio artístico, marcadamente naturalista, que via o papel da arte eclipsado pela imagem fotográfica. Por um lado, a fotografia passou a influenciar os artistas da época, mas, por outro lado, a bagagem até então conhecida pelos movimentos artísticos influenciava a fotografia. Para muitos artistas da época, a fotografia libertou a arte da necessidade de ser uma cópia fiel do real, garantindo um novo espaço para a criatividade.

Antigamente, a distinção entre a técnica e a magia não era tão clara quanto hoje. Socialmente a imagem fotográfica era associada à identificação como forma de controle. No âmbito privado, eram os retratos das famílias. A ideia da fotografia era inicialmente tida com a representação pura e simples da realidade.

A fotografia, desde a sua invenção, é a forma mais direta de registro e investigação do espaço: um intrigante documento visual cujo conteúdo é um só tempo revelador de

informações e detonador de emoções. Pode-se dizer que é um lugar para a re-invenção de paisagens existentes e para a criação de paisagens de ficção.

Para refinar os conhecimentos e encontrar o melhor meio de captar a realidade, muitos estudiosos esforçaram-se para entender a imagem técnica durante anos, desde a sua origem até hoje, tendo a fotografia sido fonte de debates e pesquisas. Estudiosos como Giovanni Battista, Leonardo da Vinci, Ângelo Sala, George Eastman, Richard Maddox, Johan Heinrich, entre outros, foram responsáveis pelo levantamento das preocupações com a captação e reprodução da imagem técnica, logo percursos do aperfeiçoamento e desenvolvimento técnico da fotografia.

O surgimento da fotografia estimulou o estudo para o âmbito do pensamento. Depois de cem anos após a sua invenção, iniciaram-se estudos sobre a fotografia (Sousa 2004: 24). No início, a preocupação era principalmente com a iconicidade da imagem, o seu potencial e o caráter de seu realismo. Walter Benjamin (1968:34) teve destaque como um dos primeiros estudiosos por considerar a recepção da imagem, as características que a diferenciam da arte clássica e sua multiplicação maciça. Depois, com Barthes, chegou-se a um ponto de vista fenomenológico, na tentativa de tratar a imagem como meio, percebendo a importância do conceito de “índice”.

O mundo tornou-se “familiar” após o estouro da fotografia. O homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas, unicamente, pela tradição escrita, verbal e pictórica. Foi um grande momento no mundo, em que o novo método de aprendizado, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais onde a informação visual dos hábitos e fatos dos povos distantes, passou a ser portátil, através da fotografia.

A fotografia proporcionou a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação de criação artística (e, portanto, a ampliação dos horizontes da arte), de documentação e denúncia graças à sua natureza testemunhal. A história ganhava um novo documento: uma verdadeira revolução estava a caminho.

A fotografia teve um grande papel a partir de 1949, quando se iniciaram os estudos interdisciplinares, passando a ser utilizada não só como função de registro, mas como novos estudos, abordando várias áreas do conhecimento humano, indo da teoria da mídia à antropologia, passando pela psicologia, semiótica, estética, filosofia, entre outras. A sua própria origem atesta essa interdisciplinaridade ao contar com empreendimentos de artistas, poetas, filósofos, antropólogos, físicos, químicos, psicólogos, arquitetos, etc.

Vilém Flusser introduziu uma distinção rígida entre a imagem antiga e a imagem técnica, mas tal distinção só faz sentido em relação à diferença entre imagem e meio. As imagens têm um significado mágico, afirma o autor (2008:30). Pertencem a um mundo em que tudo se repete e, por conseguinte, tudo se conforma e ajusta a padrões antropológicos. Assim se distingue a linearidade histórica dos meios e das técnicas. Para Flusser (2008: 31), a fotografia é encarada como uma imagem de conceitos; no caso da fotografia, as imagens significam conceitos inscritos num programa. São conceitos inscritos na câmera fotográfica e ainda conceitos do mundo que o fotógrafo codifica em imagens. Não é o mundo lá fora que é real, nem sequer o conceito no seio do programa da máquina; só a fotografia é real, escreve Flusser, sublinhando que esta situação constitui uma inversão geral característica de qualquer dispositivo da sociedade pós-industrial (2008:31).

Para Flusser (2008: 46), a mudança é informativa, o familiar redundante, as fotos que se perseguem uma as outras, continuamente e em conformidade com os programas, são redundantes exatamente porque são sempre “novas” e esgotam automaticamente as possibilidades do programa fotográfico, onde o desafio para o fotógrafo está no fluxo de redundância por imagens informativas. As imagens comunicam sobre o mundo informação inédita, isto é, controlada pela capacidade tecnológica da câmera. Sentir-se no universo fotográfico significa vivenciar e conhecer o mundo em função das fotos. A filosofia da fotografia de Flusser leva a cabo uma crítica do funcionalismo em todos os seus aspectos – antropológico, científico, político e estético. Contra a prepotência, Flusser refere sobre a liberdade fotográfica:

A liberdade é a estratégia que consiste em submeter o acaso e a necessidade ‘a intenção humana. Ser livre é jogar contra as máquinas. Não é este o projeto seguido neste ensaio. Trata-se, no que se segue, de redescobrir a interação inevitável entre a imagem e o meio na fotografia, no horizonte, na paisagem mais vasta da história sobre imagem (2008: 48).

O olhar contemporâneo vira-se mais para o imaginário e, não muito distante, para o mundo virtual, para o qual o mundo real não passa de um entrave. Ainda que a fotografia já tenha sido encarada como um produto da realidade, nos seus primeiros tempos não produziu a realidade do mundo, mas o olhar sincronizado com o mundo: a fotografia é o olhar mutável e volúvel sobre o mundo- e por vezes um olhar sobre o próprio olhar, como refere Belting (2014: 267).

Nos dias de hoje existe uma objeção que ocorre contra a fotografia enquanto signo indexical. A fotografia pode decerto ser isso, uma marca ou um vestígio das coisas com que

alguma vez entrou em contato: o indício é a prova de que as coisas e os acontecimentos deverão ter existido quando foram fotografados. Na chapa fotográfica, porém, estas coisas e estes acontecimentos são arrancados do fluxo da vida e captados numa imagem, enquanto recordação desligada da realidade, como acontece nas práticas mágicas. Mas a fotografia só adquire este significado, se nela se procurar um vestígio da realidade das coisas e da nossa experiência com as coisas, uma relação de experiência, tempo e lugar. A referência que as imagens fotográficas podem conter perde a sua significação quando as coisas, que nos permitiam aproximar do mundo, ficaram privadas da sua importância. A perda da referência na prática contemporânea da fotografia tem as suas origens em nós mesmos. É que, entretanto, preferimos sonhar mundos virtuais, decorporalizados, e talvez mesmo com sombras, que já não precisam de um corpo para existirem.

Para a realização da fotografia, três elementos são essenciais: o assunto, o fotógrafo e a tecnologia. São os elementos constitutivos que lhe deram origem através de um processo, de um ciclo que se completou no momento em que o objeto teve sua imagem cristalizada na bi-dimensão, não do material sensível, num preciso e definido espaço e tempo. O produto final, a fotografia, é, portanto, resultante da ação do homem, o fotógrafo que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia. Mas, muito mais que a técnica, entender o meio, o tempo e as relações do corpo/fotógrafo que serão estimuladas e ressaltadas para o “tiro certo”, como menciona Roland Barthes, é muito importante no resultado final que será revelado:

Dizem muitas vezes que foram os pintores que inventaram a fotografia (transmitindo-lhes o enquadramento, a perspectiva albertiana e a ótica da camera obscura). Eu digo: não, foram os químicos. Pois a noema “isso foi” só foi possível no dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos haletos de prata a luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto iluminado de forma diversa. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava ali, são partes das radiações que vêm me tocar, eu que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar com os raios atrasados de uma estrela (1984: 126).

A fotografia é a imagem revelada de uma transposição complexa, onde existem questões culturais, sensoriais, econômicas, ambientais, sociais etc, que envolvem o corpo/fotógrafo, em um tempo e em um espaço que deve ser experimentado para ser entendido. Entender o espaço/tempo pela fotografia, é entender além da visão arquitetônica e geográfica, consolidada em técnicas e processos históricos, sendo que os fatos são variados no tempo e constituídos por estudos efêmeros, em que as “realidades” são formuladas e desmanchadas a cada instante. Saber os caminhos que as imagens percorrem até às

fotografias, é entender os espelhos na qual refletem as imagens dos mundos. As imagens são intrinsecamente intermediais. Vagueiam entre os meios históricos que foram sendo inventados. São nômades que armam a sua tenda em cada novo meio, criando ao longo da história, antes de se dirigirem para o próximo.

Milton Santos, ao buscar definições possíveis para falar do espaço sobre o contexto do pensamento geográfico, mostra que as características duráveis e fixas, tradicionalmente atribuídas às formas geográficas, são desmanteladas através da concepção do espaço como “inércia dinâmica”. O espaço é um tecido rugoso formado por fragmentos que lhe confere particularidades e apresenta múltiplas linguagens; Atua como mediador das relações humanas; Fala a língua de quem o apropria; Dialoga com o corpo, como também dialoga com tudo aquilo que o compreende. O corpo imerso no espaço tece as suas relações. Nascem os lugares, as paisagens, os territórios, as redes, como pedaços de um todo invisível e inalcançável, um conjunto indissociável de objetos, gestos e afetos. O espaço é composto por pedaços fabricados pela percepção, portanto, vulneráveis, tomados de efemeridade:

O espaço (...) não é jamais um produto terminado, nem fixado, nem congelado para sempre. Mas um dos seus elementos- e não se trata de um elemento sem importância, é fixo ao solo. As formas espaciais criadas por uma geração ou herdadas das precedentes, têm como características singular o fato de que, como forma material, não dispõe de uma autonomia de comportamento, mas elas têm uma autonomia de existência. Isso lhes assegura uma maneira original, particular de entrar em relação com os outros dados da vida social (Santos 2004: 187).

O lugar é um sistema espacial em menor escala, o que não diminui a sua complexidade. É onde o homem guarda e administra os significados – experiências, criam para si lembranças e associam a uma paisagem própria. O homem habita o lugar mesmo não estando presente. Isso porque essa ação implica uma relação comprometida, culturalmente consciente e ativa que vai além da simples ação de usar.

O lugar carrega a noção de identidade, apropriação e pertencimento, ainda que conflituoso, enquanto o espaço remete para o inalcançável e, de certa maneira, universal, o lugar pressupõe o particular ou circunscrito. O termo lugar se associa à história, ao percurso e, de maneira dialética, ao não-lugar.

Segundo o antropólogo Marc Augé, vivemos em um mundo que ainda não aprendemos a olhar: um novo objeto antropológico “prometido à individualidade solitária à passagem, ao provisório e ao efêmero” (1994: 74). Em oposição ao “lugar antropológico,” – precisamente localizado no espaço e no tempo, motivação e modalidade da prática coletiva e individual, lugar do sentido inscrito e simbolizado – os não-lugares são definidos como

aqueles cujas condições de circulação dependem da interação dos indivíduos com textos, sem outros enunciadores que não provenientes de pessoas jurídicas ou institucionais. São partes das complexidades da aparência dos grandes centros urbanos e não criam uma identidade singular, mas solidão e similitude. Refere Augé:

Todas as interpelações que emanam de nossas estradas, centros comerciais ou vanguardas do sistema na esquina de nossas ruas visam simultânea e indiferentemente a cada um de nós ('Obrigada por sua visita', 'Boa Viagem', 'Grato por sua confiança'), qualquer um de nós: elas fabricam o 'homem médio' (1994: 92).

Nas primeiras décadas do século XX, o tempo e o espaço eram duas instâncias não conciliadas, ou seja, o tempo era assunto da história e o espaço era tema da geografia, foi incorporado em ambas as ciências o estudo complexo da transformação, da efemeridade e das temporalidades e as suas relações com o espaço, em seus diversos graus, escalas e categorias (Soja 1993: 34). Vicent Berdoulay confere seu pensar com Soja: "Já não é possível estudar separadamente o sujeito, a cultura e o espaço. Por isso, é que se pode atualizar a noção de lugar, para não dissociar os três e para captá-los em um mesmo movimento." (Berdoulay 2002: 55). O geógrafo Vicent Berdoulay desenvolve a definição de lugar a partir da ideia da captação simultânea do sujeito, da cultura e do espaço. O lugar seria, então, esse ponto espaço-temporal em que se dá o movimento de um atravessamento sujeito-cultura-espaço.

A co-fabricação do sujeito e do lugar é o resultado da explicitação e escritura da tensão que se dá no âmbito da paisagem e da cultura. Uma vez que o sujeito, a cultura e o espaço são construídos simultaneamente, o sujeito não é observador passivo, pois é ele, em ação, quem constrói a paisagem, reconstruído continuamente a sua identidade e, portanto, o seu lugar.

Ao entender se a fotografia é a imagem/lugar revelada do espaço percebido, experimentado e vivido, observam-se os ritmos de vida, imposto pela contemporaneidade, onde oferecem momentos que se realizam por meio das imagens e das novas tecnologias. De acordo com Rafaela Peres,

A cultura, atrelada ao racionalismo da ciência, produz olhares que se distanciam da sensibilidade e deixa de lado toda a emoção trazida pela imagem, ao fragmentar, classificar, analisar e corrigir a mesma. A sensibilidade e a subjetividade conectada a fotografia, ao entender as sensações transmitidas por ela, faz com que o olhar, novamente, se deixe afetar pelas coisas vistas é saia da banalização em direção ao universo sensível da imagem fotográfica. Na tentativa constante de perceber a fotografia como um discurso visual mediado pelas subjetividades de quem as produz e de quem as recebe e, não apenas como produto de um mecanismo tecnológico (2009:45).

Para Belting (2013: 267), não pode-se dizer que a fotografia é pura contingência e que só pode representar o que é dado no mundo. Vilém Flusser (1985:15) refere que as imagens interpõem-se entre o mundo e o homem. Em vez de representarem o mundo, ofuscam-no até que o ser humano comece, por fim, a viver em função das imagens por ele criadas. De acordo com Vilém Flusser(1985), as imagens depressam, acabam no tempo circular da magia, ainda que ele atribua um estatuto particular à imagem tecnológica e, portanto também à fotografia.

Para Flusser (1985:10), o que se vê nas imagens não é o mundo e sim determinados conceitos do mesmo. Flusser questiona quais seriam as maneiras de se ver e olhar o que habitam nos olhos, de como a fotografia poderia ampliar as sensações e mexer com os sentidos a partir da vivência. Esses questionamentos surgem durante o processo do entender a imagem fotográfica. Ao refletir sobre a imagem direciona-se direto ao mundo da representação, da imaginação, do que é ao mesmo tempo singular e universal, algo que não é mais real e idealiza um recorte pré-determinado de um fato vivido em um lugar, em um tempo passado, um universo visual de múltiplos significados que se presta, por sua própria natureza, enfoques diferenciados e visões particulares.

Tendo como base a semiótica da cultura torna-se possível uma investigação imagética dos fenômenos produzidos pela fotografia, com intuito de descobrir, a partir da análise das estruturas-superfícies da imagem, outras estruturas de sentido mais profundo apenas compreensíveis a luz dos códigos culturais válidos na construção. Salienta Merleau-Ponty:

O visível do outro é o meu invisível; o meu visível, o invisível do outro; esta fórmula (a de Sartre) não deve ser mantida. É preciso dizer: o Ser é esta estranha imbricação que faz com que o meu visível, se bem que não seja sobreponível ao outro, abra para ele, e que ambos abram para o mesmo mundo sensível- E é a mesma imbricação, a mesma junção a distância, que faz com que as mensagens dos meus órgãos se conjuguem numa só existência vertical e num só mundo (1962: 66).

A imagem assume um papel de protagonista no espetáculo da vida do mundo contemporâneo. Parte-se, então, na busca pela sensibilidade e pela emoção, esse poder que a fotografia/imagem tem de avivar os sentidos e ater o olhar. Merleau-Ponty provoca ao dizer que o olhar do outro sobre as coisas, por exemplo, a imagem, é uma segunda abertura para interpretação: “O olhar dos outros homens sobre as coisas é o ser que reclama o que lhe é devido e que me incita a admitir que minha relação com ele passa por eles.” (Merleau Ponty 1962: 66). O olhar do outro muda a perspectiva perante a imagem que, em consequência, muda a do outro.

1.3 – CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

O presente trabalho tem como base os estudos teóricos sobre memória, semiótica, antropologia, tempo, mídia, fotografia, comunicação, espaço, cultura, corpo, paisagem, arquitetura e cidade. A pesquisa é de caráter qualitativo, procurando, a partir de estudos teóricos e experimentos práticos fotográficos, nas regiões turísticas de Porto e Ouro Preto, compreender a hipótese em questão.

Com o intuito de entender as relações das imagens, com o tempo, o corpo e o espaço, no ato fotográfico e pós-formação da imagem, essa dissertação procura analisar as relações de memória dos espaços turísticos, a partir da vivência nos espaços arquitetônicos e urbanísticos relatados pelas fotografias.

Como áreas de estudos práticos, as cidades escolhidas já tiveram ligações comuns com as memórias de infância da mestrandia, na qual justifica a escolha do local para o entendimento das relações particulares. Procura-se compreender, em ambas as cidades, através das fotografias tiradas, como estas podem se tornar lugares de memórias para o fotógrafo e para aqueles que interagem com a mesma. Ao longo de cinco anos, a mestrandia desenvolve um trabalho sobre design de superfície, onde ao vivenciar os espaços pelo mundo, enquadra-se, a partir da fotografia, o encontro do seu “eu-memória” com o lugar vivenciado. Essas fotografias viram estampas em produtos que ela desenvolve. As fotografias serão as bases dos estudos para o entendimento da percepção humana, compreensão das imagens e das relações de memórias. Propõe-se distinguir como essas interferem, objetivamente e subjetivamente, no âmbito da comunicação, da concepção espacial, cultural e pessoal.

A proposta é a colocação da mestrandia em campo, como corpo catalizador de memórias, onde ao vivenciar os espaços em ambas as cidades permitirá ser estimulada sensorialmente pelos artifícios dos espaços, através dos cheiros, texturas, formas, música, cores, composições, etc., lugares vivenciados, onde provocará as memórias, entrelaçando os tempos e os espaços particulares. Para os registros das memórias encontradas nos diversos espaços, adota-se molduras para os enquadramentos das superfícies despertadas. Depois de enquadrada pela moldura, a mesma cena será enquadrada pela lente fotográfica onde resulta o registro fotográfico. No final de todo o trabalho, tem-se os enquadramentos das mesmas memórias encontradas nas diferentes cidades de Porto e Ouro Preto.

As molduras, de traços barrocos, nas quais já possuíam relações com as memórias de infância da mestrandia, serão pintadas por um tom de azul, composto por várias nuances de azuis, também ligados a sua memória. Porto e Ouro Preto foram cidades escolhidas, pois

anteriormente vivenciados a mestrandia já havia tido relações de memórias com a sua infância nas regiões das fazendas de Minas Gerais. Esse despertar, no primeiro contato com as duas cidades, aguçou a vontade de entender as relações dos tempos, com as conformações espaciais e seus signos. Inicialmente o trabalho em campo se dará na cidade de Ouro Preto. Todas as memórias rastreadas pelas vivências serão enquadradas e anotadas. O mesmo será feito em Porto, para o entendimento futuro, a partir da sobreposição da mesma memória com resultados fotográficos diferentes. Após as sobreposições das imagens-memória da mestrandia, pretende-se entender como estas interferem e interagem com os outros olhares de outros observadores.

1.3.1 – HIPÓTESES

Assim, surge a seguinte hipótese:

Existe a possibilidade de sítios turísticos virarem estampas a partir de fotografias e essas poderem inferir, intercomunicar, modificar e criar relações nos lugares e com os indivíduos onde forem inseridos no contemporâneo?

1.3.2 – OBJETIVOS

Assim, essa dissertação tem como objetivos:

- Entender as relações espaciais arquitetônicas e urbanísticas e as diversas relações dos corpos nesses espaços de acordo com o tempo, economia, cultura e memória.
- Analisar relações teóricas sobre memórias e as relações de afetividades e subjetividades de lugares vivenciados.
- Entender como as vivências dos diversos tempos deixam suas marcas e se relacionam entre si.
- Analisar a comunicação dos palimpsestos entre espaços, corpos e tempos.
- Entender a relação da imagem e as interpretações em vista das particularidades dos receptores, contexto teórico sobre semiótica, antropologia, cultura e as relações de memórias.

- Compreender as relações que antecedem e perpetuam na vivência dos sítios turísticos e como as mídias e as memórias influenciam nas experimentações desses sítios.
- Estudar o contexto histórico da conformação das cidades de Ouro Preto e Porto para o entendimento das relações sobrepostas no tempo, transfigurados nas arquiteturas e memórias particulares.
- Compreender as relações culturais, temporais, espaciais, do lugar, as fotografias, tiradas nos sítios turísticos propostos no trabalho, a partir da sobreposição de interpretações diversas perante a mesma imagem.

CAPÍTULO 2

CONFORMAÇÃO ESPACIAL: RELAÇÃO CORPO E ESPAÇO

A arquitetura só existe através das percepções dos indivíduos, no momento em que revela um número de dimensões escondidas; assim, em arquitetura, o espaço é um espaço particular, porque é constituído a partir dos elementos que o contêm ou delimitam, tornando-o “lugar” porque o delimitado de um continuum espacial (Moore 1981: 72). Falar de corpo e espaço é tentar entender as relações das conformações e relações intrínsecas dos tempos. Ao entender essa relação, aprofunda-se na fusão e contaminação de ambos em que se delimita os seus confrontamentos.

Para analisar o conteúdo e as relações dos espaços, deve-se levar em conta o conteúdo inserido dos significados desde a realidade geométrica tridimensional até ao campo perceptivo. As características fundamentais dos lugares construídos pelo homem a concentração e o encerramento. São os interiores no sentido pleno, ou antes, que têm a propriedade de unir o que é conhecido e, para preencher essa função, tem aberturas que os põem em contato com o exterior. Assim, é importante entender as existentes relações entre o homem e os espaços que o rodeiam.

O nosso espaço é orientado e essa orientação provém de eixos dinâmicos que são condicionados às modalidades do nosso julgamento. Trata-se, então, de encontrar elementos essenciais que apresentem possibilidades de ressonância particulares e que ilustrem a harmonia constante entre o homem e um contexto espacial adequado. Merleau-Ponty refere o seguinte ao pensar sobre o espaço: “Não estou dentro do espaço e do tempo, não penso o espaço e o tempo, sou no espaço e no tempo” (1962: 344).

O ser humano tem uma consciência do seu próprio corpo, que condiciona e precede o quadro externo de referências e se constitui como expressão do modo de estar no mundo. A experiência do corpo inclui o espaço na nossa existência. O espaço é um julgamento; entende-se através de um tipo de transação em que os estímulos externos são transformados em instruções, sancionados, interpretados pela experiência, pelo contexto e pela antecipação do futuro.

O estabelecimento de uma relação entre o homem, a sua dimensão, a sua visão, o seu modo particular de perceber o espaço implica a utilização implícita da escala humana. Entende-se o termo “a escala” como o estabelecimento de relações entre as medidas de um espaço e as medidas de outro espaço; por proporção, o estabelecimento de relações entre medidas de um espaço e outras medidas de um mesmo espaço.

O arquiteto tem o papel de harmonizar dois ou vários espaços, tornando-os congruentes e escolher um tipo de relação entre uns e outros, o que confere medida ao edifício. Há então, necessariamente, um fenômeno de escala em qualquer abordagem

arquitetônica, face à presença simultânea de diversos espaços harmonizados pela arquitetura, onde “a escala é, então, a diferença entre espaço geométrico e espaço arquitetônico.” (Boudon 1985: 95). O homem tem uma fronteira física que o separa do mundo exterior. Porém, o movimento dos braços e pernas delimitam um espaço pessoal, uma “concha” que identifica como um espaço fechado que o envolve, variável em dimensão.

Esse espaço estabelece relações topológicas: noções de continuidade, de domínio, de vizinhança, de fronteira, de abertura e encerramento, de interior-exterior. Todos os espaços pessoais, pequenos ou grandes, possuem uma propriedade comum – uma tomada de consciência.

A noção de território não é uma simples apropriação espacial, mas sim a consciência de uma posse espacial exclusiva. Essa entidade possui dois atributos, nomeadamente a particularidade e a totalidade, o que significa uma tomada de consciência da autonomia ou da pertença, como afirma Jean Cousin: “O homem deve sentir-se alternativamente uno, isto é, um ponto na envolvente (um ponto único e em contraste com a envolvente) ou então, uma parte dessa envolvente, englobando uma certa região do espaço, geralmente delimitada visualmente” (1980: 79).

A dialética do dentro e do fora confere ao interior uma noção concreta e, ao exterior, uma noção de vastidão. O exterior implica a distância, o interior a proximidade. O interior deve ser apropriado tanto pelo corpo quanto pelo espaço com o qual o corpo se identifica. O exterior é consequência do interior.

O espaço positivo corresponde, portanto, ao espaço pessoal, concretizado por um limite para além do qual se inicia o espaço negativo. O espaço positivo é um espaço envolvente e, numa certa medida, encerrado por oposição a um espaço aberto, exterior; o espaço negativo, sem limite ou com limite indeterminado.

O espaço retangular é uma concepção espacial do homem, reflexo da estrutura física e mental. É espaço arquitetônico à medida que nele o homem começa a delimitar a natureza. O espaço retangular relaciona-se com o corpo e as suas formas, pois é gerado pelos eixos dinâmicos do homem, permitindo um sistema reconhecível de coordenadas. A consequência da gravidade determina *o alto e o baixo, a direção vertical*.

Os três eixos desenvolveram associações simbólicas: o eixo vertical exprime a elevação. O desespero é acompanhado de um relaxamento dos músculos e o termo depressão relaciona-se com o eixo horizontal. A direção vertical tem sido sempre considerada a dimensão sagrada do espaço, algo que transcende o mundo real; a direção horizontal representa a realidade concreta da ação do homem. Assim, o modelo mais simples de espaço

existencial é um plano atravessado por um eixo vertical. O eixo frente-trás é o eixo de deslocação no espaço e materializa-se pelo ponto principal da visão em perspectiva: é o ponto onde todas as paralelas ao eixo parecem encontrar-se no horizonte.

O passado e o futuro associam-se a esse eixo; o conhecimento e o desconhecimento supõem igualmente uma deslocação. As sequências espaciais só são concebíveis pela existência desse eixo. O eixo transversal ou o eixo esquerdo-direito permite a estabilização do plano vertical do corpo humano.

A simetria, noção relacionada com o corpo, determina a importância desse eixo. O equilíbrio, que decorre de uma similitude de poderes entre esquerda e direita, determina a procura de estabilidade. O mundo é orientado. A percepção faz a transposição entre dois níveis de consciência: a consciência do corpo e a consciência espacial. De acordo com Merleau-Ponty,

Se a consciência do próprio corpo contribui sem nenhuma dúvida para a constituição do nível, ela está, nessa função, em concorrência com outros setores da experiência. Mas se o corpo, com mosaico de sensações, não define nenhuma direção, pelo contrário, o corpo, como agente, desempenha um papel essencial no estabelecimento de um nível. Constituição de um nível espacial é só um dos meios para a constituição de um mundo pleno: o meu corpo está face ao mundo, quando a minha percepção me oferece um espetáculo tão variado e também tão claramente articulado quanto possível, e quando as minhas intenções motrizes, ao descolar-se, recebem do mundo as respostas que pretendem. Esse máximo de clareza na percepção e na ação define um solo perceptivo, um fundo para a minha vida, um meio geral para a co-existência do meu corpo e do mundo (Merleau-Ponty 1962: 320).

Os diversos níveis do espaço existencial geram uma realidade estruturada que corresponde à própria lógica da existência, relacionando o homem com a infinidade de objetos de natureza diversa, quer sejam físicos, quer sociais, psíquicos ou culturais, cuja transposição física é o espaço arquitetônico. Grande parte das ações do homem pressupõem uma componente espacial encarada enquanto relação, interior/exterior, perto/longe, contínuo/descontínuo, a partir da qual para operar, o homem “compreende” as relações entre espaços e gera o conceito, a consciência do espaço, baseado na experiência.

O espaço arquitetônico é, assim, uma “concretização” de espaço existencial. O espaço arquitetônico é o espaço “habitado” pela sua própria natureza; definindo-se habitar, a residência como princípio básico da existência, e a casa como o seu lugar central, onde o homem encontra a sua identidade.

“Estar” implica o estabelecimento de uma relação significativa entre o eu e um contexto, através de um ato de identificação, isto é, de pertença a um dado lugar, e de

apropriação, que corresponde à descoberta da sua própria humanidade e à definição do “estar no mundo”. De acordo com Schulz,

Husserl utilizou o termo Mundo de Vida (word of life) para descrever o mundo concreto que está diretamente presente. Além disso, definiu-o como “o mundo espacial das coisas tal como nós as experimentamos, o que nos permite experimentar as coisas”. Essa é uma “experiência natural”, que não é nem objetiva, nem subjetiva e não estabelece uma separação entre corpo e consciência. Assim, a psicologia da percepção baseada no modelo de estímulo e reação, é inadequada para descrever a sua essência bem como as teorias gnoseológicas que, começando com Descartes separaram o mundo da vida em sujeito e objeto. Uma vez que vivemos juntos, estamos no mundo da vida, no que Heidegger descreveu como “estar no mundo” ou mais simplesmente como Dasein (2000: 243).

A vida humana define-se, assim, pela unidade indissolúvel da vida e do lugar, e esta poderia ser uma primeira definição de arquitetura. A relação desse corpo no mundo, a partir da experimentação sensorial e sua reflexão, pode-se refletir nas palavras de Merleau-Ponty, em seu livro *O visível e o invisível – o corpo no mundo* (2000):

O meu corpo no visível. Não quer dizer simplesmente: é um pedaço do visível, lá existe o visível e aqui (como variante do lá) o meu corpo. Não. Ele está rodeado pelo visível. Isso não se passa num plano do que ele seria um embutido, mas ele está, verdadeiramente, rodeado, circundando. Quer dizer: vê-se é um visível, mas vê-se vendo, meu olhar que lá o encontra sabe que está aqui, do lado dele – Assim, o corpo é posto de pé diante do mundo e o mundo de pé diante dele; e há entre ambos uma relação de abraço. E entre estes dois seres verticais não há fronteiras, mas superfície de contato -

A carne = o fato de que meu corpo é ativo-passivo (visível-vidente), massa em si gesto - A carne do mundo = sua horizonthaftigkei (horizonte interior e exterior) rodeando a fina película do visível escrito entre 2 horizontes -

A carne = o fato de que o visível que eu sou é vidente (olhar) ou, o que se vem a dar no mesmo, tem um dentro + o fato de que o visível exterior é também visto, possui um prolongamento, no recinto do meu corpo, que faz parte do meu ser.

A imagem especular, a memória, a semelhança: estruturas fundamentais (semelhanças da coisa e da coisa-vista). Por que são estruturas que derivam imediatamente da relação corpo-mundo – os reflexos assemelham-se aos refletidos = a visão começa nas coisas, algumas coisas ou casais de coisas chama a visão – Mostrar que toda expressão nossa e conceptualização do espírito é tomada de empréstimo e essas estruturas: por reflexão (2000: 242).

No ato de projetar espaços, a intenção é um dado intrínseco, expressa no objeto arquitetônico ou urbano, constituindo-se assim o espaço como ato de comunicação. O espaço configura as regras próprias da matéria e da luz, os sinais a que o observador conferirá significações, assim sendo, as existentes características associadas à cor, textura, forma, cheiro, sons etc. são componentes determinantes no espaço, porque é consequência da interação, do corpo a partir da experimentação do espaço. Desenvolve-se a percepção, e os meios assumem o valor de “representação de algo” e possui, sempre, a qualidade do objeto. O valor simbólico é consequência das relações naturais. Para Pierre Giraud, “é por esta razão

que a mensagem estética não possui a simples função transitiva de conduzir ao sentido: ela possui um valor em si mesma: é um objeto, uma mensagem-objeto” (1973: 134).

O corpo percebe a cidade e a cidade é percebida pelo corpo. Um conjunto de condições interativas expressas no corpo e a síntese dessa interação configura uma corpografia urbana: uma espécie de cartografia corporal, em que não se distinguem o objeto cartografado e sua representação, tendo em vista o caráter contínuo e recíproco da dinâmica que os constitui. Uma ideia baseada na hipótese de que a experiência urbana se inscreve, sob diversos graus de estabilidade, no próprio corpo daquele que a experimenta e, simultaneamente, também configura a sua corporalidade, mesmo que involuntariamente.

As corpografias formam-se das resultantes experiências espaço-temporais que o corpo processa, relacionando-se com tudo o que faz parte do seu ambiente de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer. O ambiente (urbano, inclusive) não é para o corpo meramente um espaço físico disponível para ser ocupado, mas um campo de processos que, instaurado pela própria ação interativa dos seus integrantes, produz configurações de corporalidade e ambiência.

As corpografias permitem tanto compreender as configurações de corporalidade como memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade, quanto compreender as configurações urbanas como memórias espacializadas dos corpos que as experimentaram, expressando o modo particular de como cada corpo tece as referências informativas, a partir das quais o seu relacionamento com o ambiente pode instaurar novas sínteses de sentido ou coerências.

A cidade é conformada por processos que agem como co-fator de configuração da corporalidade de seus habitantes e, principalmente, como condição de continuidade das próprias corpografias que contribuem para formulá-la. De acordo com Jacques, corpografia:

Refere-se ao corpo daqueles cuja atividade pública cotidiana implica o uso e a experimentação da cidade e, desse modo, constitui-se como uma possibilidade de resistência à espetacularização adotada como lógica de organização da espacialidade e dinâmica social urbana, atribuindo ao corpo função de mercadoria, imagem ou simulacro (1924: 43).

Entender as relações do corpo e espaço ajuda a entender os espaços contemporâneos formulados, que são muito preocupantes, ao entender as “perdas” estendidas no acúmulo dos tempos. Faz-se entender os usos urbanos no corpo ordinário, vivido de acordo com os espaços “espetaculares”, onde a lógica são espaços desencarnados, fachadas sem corpo: pura imagem

publicitária, “cidades cenográficas”. Encontra-se tal situação nas “cidades históricas”. O corpo do viajante já é preparado por uma antecipada idealização do que se irá encontrar, que muitas vezes só se sabe por aparência. A partir de objetos gráficos, vídeos e imagens são criados espaços imaginários que estimulam e encantam os futuros turistas, antecedendo a experimentação do sítio. O desejo de ver e de viver cenários que se apresentam mais próximos do que se imagina, como um desejo de concretização de um sonho, através da pegada das arquiteturas escritas na paisagem.

Os habitantes transformam-se em figurantes de uma trama narrativa que se desconhece, porque o sonho não nos pertence e, sim, ao turista que, muitas vezes, busca a imagem através da fotografia, em que a arquitetura é cristalizada em registro das imagens, coisa já imaginada.

Este tipo de espaço arquitetônico já é pensado na demanda desse cliente “turista” para que possa sentir-se em “casa”, colocando imagens de um pitoresco herdado, muitas vezes com traços que remetem ao passado, coisa que não faz o menor sentido, sendo que o tempo, a cultura, o lugar é outro no tempo. Uma superficialidade arquitetônica que perde o sentido na sua artificialização dos sentidos. De acordo com Loução,

A arquitetura para fins turísticos importa slogans formais e atribui-lhes novos conteúdos, numa recriação de uma morada de lazer, onde a vida real permanece distante. O hotel é, por definição, a outra morada, a do senhor; com comodidades e rituais que não são os do cotidiano. Há, na arquitetura, uma encenação que qualifica o lúdico, o tempo da evasão. Da arquitetura tradicional, retira o tempo da pausa, o silêncio das paredes brancas e incorpora novas vivências; as do relaxamento e do desfrute, numa reinterpretação iconográfica mas não simbólica. As novas arquiteturas não são interpretações do rural; são, antes, réplicas de elementos sortidos da vida, outrora rural, mesclados de imagens idealizadas de mundos próximos do paraíso. Materiais e cores, texturas e sabores aproximam estas arquiteturas de um arquétipo universal. É a simulação de vida que se transforma em simulacro (2013: 108).

Essas diversas articulações do pensamento contemporâneo e tempo desenvolvido levam a refletir sobre os estudos de Sennett (1943: 13), que procurou escrever uma história da cidade através da experiência corporal e, sobretudo, mostrar como diferentes representações e experiências corporais que deram formas a diferentes traçados urbanos ao longo da história das cidades.

Entende-se que não só os estudos do corpo influenciaram os estudos urbanos, mas que corpo e cidade se configuram mutuamente e que, além dos corpos ficarem inscritos nas cidades, as cidades também ficam inscritas e configuram os corpos.

O livro *Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental* (1994) de Richard Sennett propicia o entendimento de que, através do corpo, pode-se contar da cidade de outrora

e de que, através da cidade, podemos contar dos corpos do passado. Além disso, pode-se entender onde e como estão os corpos do presente. Para Sennett:

O espaço é determinante para as sensações; erguem corpos idealizados, totalizados e consistentes. Mas é no espaço citado que se pode reconhecer as diferenças; a cidade que expressa a promessa de entender o mundo em que se vive através da multiplicidade, da complexidade, da estranheza e que também quebra essa mesma promessa por meio de seus espaços coerentes e completos por meio de seus corpos idealizados (1943: 67).

Sennett explora a passividade dos corpos como paradigma da modernidade. Para o autor, “as cidades contemporâneas exploram o viajante, o telespectador e os corpos tomados por “experiências narcóticas, anestesiados no espaço, movendo-se passivamente para destinos fragmentados e descontínuos” (1943:69). Sennett é contra esse corpo, e procura mostrar, como crente, que apenas corpos ativos podem suportar a dor como algo maior, e enxergar o outro. A crença do autor está na possibilidade de expressão das marcas de cada corpo, portanto, na expressão das diferenças. As diferenças implicam no reconhecimento do outro e, portanto, propiciam laços cívicos. A passividade do corpo contemporâneo é resultado da comunicação dos espaços experimentados, concebidos. De acordo com Noe,

A cidade é percebida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação, configurando uma corpografia urbana: uma espécie de cartografia corporal, em que não se distinguem o objeto cartografado e sua representação, tendo em vista o caráter contínuo e recíproco da dinâmica que os constitui. Esta é uma ideia baseada no pressuposto de que a percepção corporal das cidades se dá pela ação do corpo ambientada nelas e não como sua resultante (2004: 201).

O ambiente, seja qual for, não é, para o corpo, meramente um espaço físico disponível para ser ocupado, mas um campo de processos que, instaurado pela própria ação interativa dos seus integrantes, produz configurações de corporalidades e qualificações de ambientes: as ambiências. As corpografias permitem compreender as configurações de memórias corporais resultantes da experiência com o espaço, permite também compreender as configurações de ambiências de memórias urbanas espacializadas a partir das experimentações dos corpos. De acordo com Britto,

As corpografias expressam a particularidade de cada corpo conduzir suas formações particulares a partir das suas referências de comunicação com o ambiente. Esse relacionamento pode despertar sentidos que requalifiquem uma nova forma de interação com a ambiência gerada nesse processo (2008: 150).

Para Fabiana Britto, a cidade, concebida, enquanto um laboratório de experimentos, atua não somente como a responsável pela configuração da corporalidade de seus habitantes,

mas principalmente, como condição de continuidade das próprias corpografias que contribuem para formular os espaços (2008:151).

As corpografias serão sempre únicas e as suas configurações serão transitórias, como são as experiências. Cada corpo relaciona e sente cada meio a partir da sua complexidade formal experimental particular. Diferentes experiências urbanas podem ser inscritas em um mesmo corpo e diferentes corpos podem experimentar uma mesma situação urbana.

Relacionando aos espaços urbanos conformados, pode-se analisar as corpografias urbanas como parâmetro para o entendimento de como o espaço e o corpo são reflexos da interação de uma conformação. As conformações são os registros das cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante, onde revelam ou denunciam justamente o que o projeto urbano exclui ou inclui, à medida que expressam usos e experiências definidas pelo projeto tradicional.

O corpo passa a ser o meio de contaminação transitório dos tempos pelos espaços, onde carrega consigo toda uma “carga” de informação e experiências que vão interagindo nos meios durante o tempo em constantes transformações.

A cidade ou os espaços delimitados, quando experienciados, deixa de ser cenário e “ganha corpo” pelo uso cotidiano, tornando-se outro corpo: uma alteridade com a qual o corpo do cidadão se relaciona sob a mediação dos projetos e planejamentos espaciais que disciplinam essa dinâmica relacional com regras segregatórias, baseadas em princípios de assepsia, acessibilidade, segurança e estetização, e que apenas contribuem para a manutenção da dissociação entre corpo e cidade.

Michel de Certeau (1996: 14) afirma-que a experiência corporal, seja ela sensorial ou motora, dos praticantes das cidades, atualiza os projetos urbanos e o próprio urbanismo por meio da prática, vivência ou experiência cotidiana nesses espaços.

As práticas cotidianas vão contra a imobilidade sugerida pela lógica do espetáculo ou da imagem em que se baseiam os projetos urbanos contemporâneos. Os urbanistas propõem usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam. São as apropriações e improvisações feitas nos espaços que instauram dinâmicas que legitimam ou não aquilo que foi projetado; isto é, são essas experiências do espaço que os reinventam.

Para os praticantes ordinários, a cidade deixa de ser somente uma cenografia no momento em que é vivida e esta experiência, pela constância de prática, inscreve-se no corpo como padrão de ação perceptiva. Dessa forma, a cidade sobrevive e resiste à espetacularização no próprio corpo de quem a pratica, nas corpografias resultantes de sua

experimentação, uma vez que essas corporalidades, por sua simples presença e existência, denunciam a domesticação dos espaços e sua conversão puramente cenográfica.

As relações perceptivas que se estabelecem com a cidade, que são resultantes das experiências com os espaços em suas diferentes temporalidades, formam, assim, um desvio à hipertrofia da visualidade promovida pela cidade-outdoor, composta de cenários espetacularizados e vendáveis.

Para Felix Guattari, “do ponto de vista do urbanismo, essa experiência da cidade, que se instaura no corpo, pode ser pensada como uma forma molecular de resistência ao processo molar de espetacularização urbana contemporânea” (2000: 136). O processo de espetacularização está diretamente relacionado com a domesticação da experiência urbana corporal, sensível e perceptiva, na contemporaneidade. No urbanismo contemporâneo, as relações entre o corpo e cidade são pouco exploradas ou até mesmo desprezadas. Essa distância entre a prática profissional urbanística e a própria experiência da cidade tem se mostrado desastrosa para a constituição do espaço urbano.

CAPÍTULO 3

SUPERFÍCIES E AS MEMÓRIAS DAS PAISAGENS: PALIMPSESTO DOS ESPAÇOS

No capítulo 2, faz-se uma análise reflexiva sobre as sobreposições dos tempos relacionadas com as questões urbanas espaciais, arquitetônicas, culturais, tecnológicas, econômicas e como os diferentes tempos e culturas se podem cruzar, conectando essas questões em superfícies de memórias e lugares distintos.

O texto parte da imagem do palimpsesto, tratando-o como metáfora de uma abordagem sobre o passado da cidade. Essa análise se desenvolve no cruzamento da comunicação entre história e memória marcada nas superfícies dos corpos, das paisagens urbanas e arquitetônicas que se realizam, acumulam, sobrepõem e trocam significados nos espaços e nos tempos de formas objetivas ou subjetivas. Para Italo Calvino, “Cada lugar se comunica instantaneamente com todos os outros, não experimentamos isolamento a não ser no trajeto de um lugar a outro, isto é, quando não estamos em nenhum lugar (2001: 145).

Olhar para as cidades pode estimular sentimentos distintos por mais “comuns” que às vezes o meio possa parecer. Como obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, percebida no decorrer de longos períodos de tempo. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, as sequências são invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas. A cidade é vista sob todas as luzes e sob várias condições possíveis.

A cada instante, mais do que o olho possa ver, mais do que o ouvido possa perceber, há um cenário ou paisagem esperando para ser explorado. As vivências e as relações estabelecidas são consequências de elementos que as conduzem, inclusive as lembranças de experiências passadas.

O corpo comunica com o meio e o meio comunica com esse corpo. Relações de memórias se cruzam nessas percepções ainda compreendidas ou não. Pode-se exemplificar, ao se transportar para os cantos da cidade de Ouro Preto para vivenciar a Rua Senador Rocha da Lagoa, e a Rua da Ribeira no Porto, em Portugal. Encontram-se semelhanças superficiais pelas arquiteturas ou semelhanças íntimas e profundas por outro “motivo-memória” qualquer. Mas, ainda assim, pareceria profundamente diferente do que é, pois cada cidadão possui vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada uma está impregnada de lembranças e significados. São consequências de uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, e uma percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio.

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história, momento de articulação em que a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada; mas o

esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que possa colocar o problema de sua “encarnação”. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória, porque não há mais meios de memória.

Para entender melhor as questões de memórias, podemos conceitualizar pelas teorias de Maurice Halbwachs descritas no livro *Memória Coletiva* (1968) onde estabelece que as memórias coletivas envolvem as memórias individuais, mas não se confundem com elas. Ela evolui segundo suas leis e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que são recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal. Halbwachs afirma:

A memória individual não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência existentes fora dele que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem estes instrumentos: as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. Não é menos verdade que não nos lembramos de senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo; isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo. A memória coletiva o é também; mas esses limites não são os mesmos. Eles podem ser mais restritos, bem mais remotos também. Durante o curso de minha vida, o grupo nacional de que eu fazia parte foi o teatro de certo número de acontecimentos, dos quais digo que me lembro, mas que não conheci a não ser pelos jornais ou pelos depoimentos daqueles que deles participaram diretamente. Eles ocupam um lugar na memória da nação. Porém, eu mesmo não os assisti. Quando eu os evoco, sou obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros, que não vem aqui completar ou fortalecer a minha, mas que é a única fonte daquilo que eu quero repetir. Muitas vezes, não os conheço melhor, do que os acontecimentos antigos que ocorreram antes de meu nascimento. Carrego comigo uma bagagem de lembranças históricas, que posso ampliar pela conversação ou pela leitura. Mas é uma memória emprestada e que não é minha. No pensamento nacional, esses acontecimentos deixaram um traço profundo, não somente porque as instituições foram modificadas, mas porque a tradição nelas subsiste muito viva em tal ou qual região do grupo, partido político, província, classe profissional ou mesmo em tal ou qual família; e em certos homens que delas conheceram pessoalmente as testemunhas. Para mim, são noções, símbolos; eles se apresentam a mim sob uma forma mais ou menos popular; posso imaginá-los; é-me quase impossível lembrá-los. Por uma parte de minha personalidade, estou engajado no grupo, de modo que nada do que nele ocorre, enquanto dele faço parte, nada daquilo que o preocupou e transformou antes que nele entrasse me é completamente estranho. Mas se eu quiser reconstituir em sua integridade a lembrança de tal acontecimento, seria necessário que eu juntasse todas as reproduções deformadas e parciais de que é o objeto entre todos os membros do grupo. Pelo contrário, minhas lembranças pessoais são inteiramente minhas, estão inteiramente em mim (Halbwachs 1968: 53).

Pode-se, então, distinguir duas memórias: uma interior; a outra, exterior; ou conceituá-las, respectivamente, de memória pessoal e memória social ou, ainda mais especificamente, como memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas, a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão

sob uma forma resumida e esquemática, enquanto a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso. Ao entender o conhecimento da memória pessoal somente do interior, e a memória coletiva do exterior, haverá com efeito entre uma e outra um vivo contraste. Para Merleau-Ponty,

o tecido comum de que são feitas todas as estruturas é o visível, que, ele próprio não é, de modo algum, objetividade, em si, mas transcendência, – que não se opõe ao para-se, que só tem coesão para um – Si – O Si a compreender, não como nada, não como algo, mas com unidade de transgressão, ou de imbricação correlativa de “coisa” e “mundo” (o tempo-coisa, o tempo-ser) (2012: 21).

Os elementos móveis de uma cidade e, em especial, as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Não somos meros observadores desse espetáculo, mas parte dele, compartilhamos 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.

A percepção que os outros têm do mundo deixa sempre a impressão de uma palpação cega surpreendendo-nos inteiramente quando dizem algo que se coaduna com a nossa, como maravilhados ficamos quando uma criança começa a “compreender”... correlativamente, as coisas no término do olhar do outro não o chamam como confirmação de seu ser, como o que lhe faz coisas verdadeiras ou asseveradas. São sempre as minhas coisas que os outros olham e o contato que têm com elas não os incorpora num mundo que seja deles. A percepção do mundo pelos outros não pode entrar em competição com aquela que tenho eu próprio: meu caso não se assimila ao dos outros, vivo minha percepção por dentro e, do interior, ela possui um poder incomparável de ontogênese. Este mesmo poder que tenho de ter acesso às coisas, portanto, de ultrapassar meus estados de consciência privados, em virtude de pertencer à percepção vivida do interior, isto é, a minha percepção, conduz-me a um solíssimo (transcendental, desta feita), no momento mesmo em que acreditava ter-me libertado dele. Esse poder de ontogênese torna-se minha especialidade e minha diferença. (Merleau-Ponty 2012: 46). Cada corpo é único. Cada corpo é um espaço móvel, espaço, esse, conformado pelas diversas experiências do tempo, sejam culturais, econômicas, de memórias, ambientais, sociais que, ao interagir com espaços fixos, provocam transformações entre ambos e deixam de ser o que eram e passam a ser o que “se transformaram”. E é assim que acontece, os corpos e os espaços nunca são os mesmos, mutações ocorrem a cada momento da interação dos

meios corpo e espaço. As “contaminações” podem ser visíveis ou invisíveis, mas ocorrem e se correlacionam pelas suas diferenças ou semelhanças, cada corpo é único.

A cidade não é apenas um objeto percebido por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura. Se, em linhas gerais, a cidade pode ser estável por algum tempo, por outro lado, está sempre se modificando nos detalhes.

Assim, nota-se, nas paisagens urbanas, essas modificações, em especial, nas marcas sobrepostas nas diversas superfícies construídas e modificadas por diversas camadas do tempo, como afirma Certeau:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade dos outros, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistada na ____ no prazer do corpo (1996: 186).

Uma conexão interessante é realizada ao relacionar, com a análise feita no palimpsesto, uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. O palimpsesto é uma palavra grega surgida no século V A.C., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita; o palimpsesto veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto. A escassez de pergaminhos, nos séculos de VII a IX generalizou os palimpsestos, que se apresentavam como os pergaminhos nos quais se apresentava a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação. Esta definição primeira do palimpsesto nos fornece uma chave para os olhos do historiador, quando se volta para o passado. Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou mas que deixou vestígios que podem ser recuperados.

Existe uma sobreposição de experiências do tempo, que precisam de ser traduzidas, uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que se deixa rastros, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir. Para Gérard Genette,

Esta acumulação de marcas de historicidade deixadas no tempo se amplia para além dos traços materiais ou de escrita, pois se estende ao plano das recordações, onde muitas lembranças fazem esfera do inconsciente, podendo ser recuperadas, como bem aponta a psicanálise. O palimpsesto da memória é indestrutível, sendo sempre possível resgatar, pela evocação, experiências e sensações adormecidas (1982: 7).

Genette (1982) utiliza o palimpsesto para a elaboração de uma verdadeira teoria para a análise do texto literário como portador de vários textos nele escondidos. Este processo é designado por Gérard Genette como uma transtextualidade da escrita, e que se relaciona, manifesta ou secreta, com outros textos. De certa forma, Genette coloca Julia Kristeva como aquela que lhe fornece o paradigma terminológico para a sua postura: a intertextualidade é o conceito que permite ver, num texto, outro texto. Entretanto, para além de outras formas transtextuais - paratextualidade metatextualidade, arquitectualidade — Genette introduz a noção do hipertexto como forma de palimpsesto, entendendo que não há obra literária que não se construa sob a invocação e transformação de outras, deixando pegadas, por vezes quase imperceptíveis, mas mesmo assim resgatáveis através da atividade hermenêutica da leitura.

Esse procedimento, estabelecido para o mundo do texto e da leitura, pode ser transferido para outras instâncias, como, por exemplo, na história, na memória e na cidade. E, quanto à cidade, conformação de uma paisagem urbana, pela materialidade, este espaço construído que se expõe em forma arquitectônica, superfícies e em traçado urbano, perceptíveis ao olhar.

O que chamamos de paisagem urbana é sempre uma paisagem social, fruto da ação da cultura sobre a natureza, obra do homem a transformar o meio ambiente. Neste espaço construído, a passagem do tempo altera as formas, seja pela destruição das mais antigas, entendidas como superadas, anacrônicas, não funcionais ou suficientemente desgastadas para serem substituídas, seja pela adaptação e composição com novas formas, onde fachadas modernas ocultam velhas estruturas, seja ainda pela atividade, regeneradora ou destrutiva, de uma preocupação de preservação, que entende tais elementos do espaço construído como patrimônio. Em termos gerais, uma cidade abriga todos estes tipos de espaço construídos, em múltiplas combinações possíveis, por sobreposição, substituição ou composição.

A cidade é composta por tramas sobrepostas pelo tempo, um tecido é formado por exposições das marcas do homem num universo mutável, e as sociabilidades antigas cedem lugar às novas. Os prédios tornam-se espaço de novos usos ou, na maioria das vezes, as edificações preservadas como patrimônio a zelar seguem o destino de transformar-se em centros culturais, adaptando-se a novas funções e usos; a cidade é um palimpsesto.

Mas, nesta busca dos tempos e espaços perdidos, deve-se olhar o passado em palimpsesto das urbes em busca não só das formas e funções que sobreviveram e que se apresentam, explícitas e visíveis, ao pesquisador. É preciso ressuscitar o implícito e o invisível à superfície, desenterrando aquilo que não mais se vê: o sugerido, o intuído e pressuposto, o transformado, o desaparecido e o lacunar, o ausente.

A cidade, enquanto espaço construído, é também significado, valor e entendimento que teve um dia seu sentido construído e fixado pelos homens. Tais sentidos do passado são enigmas ou segredos que é preciso decifrar, pois fizeram daquele espaço um lugar- um espaço dotado de sentido, histórias registradas com o tempo. No passado, os homens pautavam sua conduta por outros princípios e sentimentos, distintos dos nossos. Todas essas facetas da materialidade construída do passado, que se desdobra em sociabilidade e sensibilidade, se apresentam ao historiador de hoje como um palimpsesto, a embaralhar sinais e a confundir sentidos.

Nesse ponto, a imagem do palimpsesto, que é a cidade, remete por sua vez para outras ideias-imagens, como, por exemplo, a da fonte: o palimpsesto é, na verdade, um reservatório, uma matriz de outros textos e imagens que, superpostos e camuflados, se ocultam uns sobre os outros.

Nessa cadeia de sentidos possíveis da cidade palimpsesto, é indispensável recorrer à ideia do tecido, na qual os diferentes fios se articulam em trama na montagem das camadas superpostas. Nesse caso, é o autor/tecelão da cidade imaginária que deve construir enredos, descobrir caminhos e apresentar a composição da trama, como referiu Italo Calvino, nas suas cidades invisíveis: “é preciso entender que uma cidade abriga muitas outras cidades, e só a vontade e a atitude hermenêutica de enxergar para além daquilo que é visto é que permitirá chegar até as cidades soterradas, na História e na Memória” (Calvino 1990: 95).

A cidade que se vê, a cidade onde vivemos, abriga as cidades mortas, contaminadas por histórias, relações culturais e interculturais, soterradas ou fantasmáticas do passado a partir de traços que nos permitirão fazê-las despertar. Despertar, revelar, expor, fazer lembrar, dizer como foi um dia são todos procedimentos que, articulando história e memória, dão a ver o passado, no caso, a cidade de uma outra época.

A narrativa do passado só será objeto de compreensão e rememoração se ensinar a montar e desmontar o quebra-cabeça em chaves de sentido, traduzindo o outro tempo para os homens do presente, caso contrário, os sinais do passado não serão traços do antigo, vestígios que com relação ao presente, tal como as práticas e significados de uma outra época serão apenas pitorescas ou interessantes.

Para que uma cidade não só abrigue, mas revele muitas outras cidades, como diz Ítalo Calvino, é preciso que o historiador coloque tais cidades, as do passado e a do presente, em conjunção, estabelecendo as correspondências, as rupturas e as continuidades.

Todos que vivem em cidades têm nelas pontos de ancoragem da memória: lugares de reconhecimento, consequência de experiências vividas do cotidiano ou situações

excepcionais, territórios, muitas vezes, percorridos e familiares ou, pelo contrário, espaços existentes em outro tempo e que só têm sentido porque são narrados pelos mais antigos, que os percorreram no passado. Esses espaços, dotados de significado, fazem de cada cidade um território urbano qualificado a integrar esta comunidade simbólica de sentidos, a que se dá o nome de imaginário. Mais do que espaços, ou seja, extensão de superfície, são territórios, por serem apropriados pelo social. Ocorre a conformação do corpo, marcado pelas memórias, a partir da experimentação do espaço-tempo. O corpo passa a ser um espaço ambulante, o qual intermedeia e modifica o lugar a cada tempo com a sua inserção. Uma “troca” que modifica ambos, a todo o momento. A ação do deslocar, interagir e comunicar com o tempo-espaço proporciona reações, contaminações e reformulações das histórias e dos espaços através das interações nos diversos corpos-memórias e nos diversos tempos-espaços. Para Belting,

A nossa própria memória é um sistema neuronal endógeno composto por lugares fictícios da lembrança. Consiste numa rede de lugares aonde vamos buscar as imagens que consistem as substâncias da nossa própria recordação. A experiência física de lugares, pela qual os nossos corpos passaram no mundo, reproduz-se na construção de lugares que o nosso cérebro armazenou. A topografia mental da nossa memória foi estudada e treinada pela antiga doutrina da mnemotécnica (uma técnica de memória, susceptível de adestramento). Baseava-se que numa lembrança topológica, tal como o cérebro a simula: associação das imagens mnésicas (imagines) a lugares (loci) recordados, que servem de relais ou estações (2003: 54).

Pode-se dizer que cada cidadão escolhe seus pontos de atenção e referência para se situar no tempo e no espaço urbano. “Eu conheço um lugar” costuma-se dizer, implicando com isso referência a um canto da cidade especial, que o toca de maneira particular. Mas também, essa relação pode ser por uma indução educada e ensinada a identificar lugares, vivência do imaginário urbano coletivo de uma cidade, partilhando das mesmas referências de sentido.

Os lugares de memória de uma cidade são também lugares de história. História e memória são, ambas, narrativas do passado que presentificam uma ausência, reconfigurando uma temporalidade escoada. São representações que dão a ver um “acontecido” que, a rigor, não é mais verificável ou sujeito à repetição. Mas o tempo passado não é irrecuperável, uma vez que através do imaginário se faz presente no espírito, dando-se a ler e ver através de discursos e imagens.

Uma cidade é detentora de história e memória, assim como também é dessa comunidade simbólica de sentido a que se dá o nome de identidade. O centro de uma cidade foi, por muito tempo, o cartão de visitas de uma cidade. Mesmo que tais espaços tenham

sofrido degradação, deixaram marcas, que funcionam como padrões de referência de identidades para uma cidade.

As identidades são fabricadas, inventadas, o que não quer dizer que sejam, necessariamente, falsas. As identidades, enquanto sensação de pertencimento, são elaborações imaginárias que produzem coesão social e reconhecimento individual. As identidades asseguram e confortam, sendo dotadas de positividade que permite a aceitação e fundamentam-se em dados reais e objetivos, recolhendo traços, hábitos, maneiras de ser e acontecimentos do passado, tal como lugares e momentos. Com tais elementos, a identidade tem implicações na articulação de um sistema de ideias e imagens que explica e convence.

A identidade se mostra e se exhibe em ritos e práticas sociais e se dá a ver, como no caso dos monumentos, feitos para lembrar, para preservar uma história, uma memória. E tais marcos, como se pode bem apreciar, têm o seu lugar destaque e de referência nos centros urbanos e nos núcleos onde tudo começou.

Os centros urbanos estão ligados à história, à memória e também à identidade do lugar. O centro é o núcleo original, o ponto de partida nodal e uma aglomeração urbana. O centro é, pois, o marco zero de uma cidade, o local onde tudo começou, o seu núcleo de origem. Assim sendo, o centro é um espaço privilegiado no tempo. Para Pasavento,

Ser o núcleo mais antigo de um assentamento urbano implica poder contar, de forma visível ou não, com a certeza de ser o sítio portador do traçado original da urbe. Como núcleo de origem, os centros urbanos concentram os prédios mais antigos, ditos históricos e potencialmente referenciais para o passado da urbe; neste espaço central teve ainda início o processo de instalação dos primeiros equipamentos urbanos, assim como também tais sítios de origem são, via de regra, centros políticos, culturais, religiosos e, sobretudo, locais de intensa sociabilidade (2008:12).

De acordo com Pasavento, são três componentes fundamentais para que ocorra a formação de um centro urbano, a articular as dimensões do espaço e do tempo: primeiramente, os elementos estruturais que determinavam o traçado e a organização do espaço físico e do espaço construído e que se revelam em termos de uma materialidade; a apropriação desse espaço no tempo, construindo a experiência do vivido e transformando esse espaço em território, dotado de uma função onde se manifestam as relações de sociabilidade; e a dotação de uma carga imaginária de significados a este “espaço-território” no tempo, transformando-o em lugar portador do simbólico e das sensibilidades. Pasavento relaciona corpo e cidade: “Se for utilizar a metáfora do corpo para se referir à cidade, seria constituído no esqueleto, na carne e na alma de uma cidade e que o recorte escolhido seria para pensar a história e a memória – o centro urbano – é o coração” (2008: 9).

A cidade surge, cresce e se desenvolve a partir de um centro, de um núcleo original, onde se situa a sua parte mais antiga. As cidades, contudo, têm a propriedade de aumentar, de se densificar, de crescer de forma desmesurada, e os seus centros são, tendencialmente, os primeiros a sofrerem tais transformações.

Assim, os centros urbanos sofrem os desgastes físicos inerentes à passagem do tempo e ao uso social de tais espaços; sofrem ainda alterações de uso que modificam, apagam ou destroem a função original dos mesmos; e, por último, a centralidade pode ser acometida de uma perda de significado e de memória, sofrendo pelo esquecimento e pela falta de sentido histórico, que foi perdido através das gerações.

A arquitetura de uma cidade é transformada constantemente, de acordo com as mudanças dos gostos, perante o padrão estético e de consumo, onde a evolução incontrolável da comunicação faz com que nem tudo seja dotado com valores de permanência. A centralidade urbana guarda, em muitos casos, marcas objetivas do passado em sua arquitetura, ao lado das outras resultantes da transformação urbana. A cidade antiga se exhibe através de exemplares do patrimônio edificado. Para Milton Santos, o espaço da cidade é formado por um conjunto de fixos e fluxos:

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam (2014: 62).

O espaço hoje é um sistema de objetos cada vez mais artificiais, povoados por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade, e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e a seus habitantes. De acordo com Santos,

Os objetos não tem realidade filosófica, isto é, não nos permitem o conhecimento, se os vemos separados dos sistemas de ações. Os sistemas de ações também não se dão sem os sistemas de objetos. Sistemas de ações e sistemas de objetos interagem. De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra a sua direção e se transforma (2014: 63).

A cidade é conformada pela apropriação do homem a partir dos objetos fixos e dos objetos de fluxos na qual se estrutura o espaço de paisagem. A cidade é paisagem, uma paisagem urbana, social, cultural, econômica, histórica, temporal, paisagem/memória em constante transformação. Todo e qualquer período histórico se afirma com um elenco correspondente de técnicas que o caracterizam e com uma família correspondente de objetos.

Ao longo do tempo, um novo sistema de objetos responde ao surgimento de cada novo sistema de técnicas. Em cada período surge um novo arranjo de objeto, novas formas de ação.

Santos salienta:

Como um lugar se define como um ponto onde se reúnem feixes de relações, o novo padrão espacial pode dar-se em que as coisas sejam outras ou mudem de lugar. E que cada padrão espacial não é apenas morfológico, mas, também, funcional. Entre outras palavras, quando há mudanças morfológicas, junto aos novos objetos, criados para atender a novas funções, velhos objetos permanecem e mudam de função. Aliás, Kant escrevia, já em 1802, que os objetos mudam e propõem diferentes geografias. Na realidade essa frase pode ser lida de duas maneiras. Primeiro, como ao longo do tempo surgem novos objetos, a cada momento a população de objetos se caracteriza como um conjunto de idades diferentes. A segunda maneira de interpretar essa frase vem do fato de que o mesmo objeto, ao longo do tempo, varia de significação. Se as suas proporções internas podem ser as mesmas, as relações externas estão sempre mudando. Há uma alteração no valor do objeto, ainda que materialmente seja o mesmo, porque a teia de relações em que está inscrito opera a sua metamorfose, fazendo com que seja substancialmente outro. Está sempre criando-se uma nova geografia (2014: 96).

A paisagem é um recorte da natureza organizada pelo olhar e, no caso da cidade, reveladora da apropriação social do território. Uma paisagem urbana é composta pelos referenciais significativos de composição visual, identificadores da realidade urbana estilizada pelo olhar e da vivência desse corpo. E, neste caso, tais referenciais, sobretudo aqueles do espaço edificado, se encontram basicamente nos centros urbanos. Nesse sentido, a centralidade oferece elementos icônicos e emblemáticos para a identidade urbana de uma cidade, compondo dela um panorama idealizado de reconhecimento, do palimpsesto para a paisagem-memória. As paisagens são também culturais, ou seja, carregadas do simbólico.

Para Sandra Jatahy Pesavento,

Se soubermos que em um determinado lugar algo de significativo, marcante ou excepcional ocorreu, se nos for transmitido um conhecimento de como era este espaço no passado, esse lugar será por nós composto mentalmente como uma paisagem imaginária de sentido, será visto para além daquilo que é visto. Por uma operação mental, reconstituem-se os espaços, atores e práticas (2008: 11).

As inter-relações das cidades, a partir das conexões arquitetônicas, culturais, espaciais, sensoriais e de memórias são questões que instigam um pensar interessante. Vivenciar lugares distintos, onde a sua localização se distancia de qualquer aparente relação intriga-se quando são experimentados e sentidos. Uma distorção do pensar pela percepção do lugar. A cada passo, a cada respiro, a cada toque pelas superfícies, encontram-se laços de memórias a partir dos sentidos onde as conexões dos tempos e lugares se sobrepõem em um momento muito particular, palimpsesto-memória.

No quinto capítulo, deste trabalho, serão explicados de maneira mais aprofundada, as relações de memórias e lugares a partir da experimentação, em distintos lugares, onde podem ocorrer conexões, através de memórias igualitárias, em tempos diferentes.

CAPÍTULO 4

IMAGEM: COMUNICAÇÕES E RELAÇÕES

Atualmente, vive-se uma era em que a tecnologia digital, a comunicação e as transformações giram em torno de uma velocidade sem controle. Esse fato desperta um estudo sobre o entendimento de como o “mundo das imagens” cria as relações, conformidades das informações, que tanto interferem no espaço físico ou de memória do nosso cotidiano. Falar, comunicar, relacionar, interagir pela imagem é uma questão do momento. É um meio que pede uma análise para entender esse tempo no qual somos bombardeados pela informação muitas vezes, superficial e não compreendida que interfere nas relações do tempo.

A ênfase no “discurso da imagem” é uma questão cotidiana, pois está inserida a todo momento no olhar. Entender o termo imagem, muitas vezes é entender que circularia de maneira incorpórea, às vezes não passando por momentos de análises. Belting (2014) esclarece que existem falhas de clareza no discurso sobre a imagem. Tem-se a definição pela impressão da memória que, apesar de tudo, povoa o nosso corpo, e a impressão na qual é equipada de forma geral no âmbito visual, sendo a imagem tudo o que se vê, não restando imagem como significado simbólico. Existem identificações das imagens como signos icônicos que, na referência da similitude, estão ligadas a uma realidade que não é imagem e sim, superior a imagem. Para Belting existe ainda o discurso da arte, que ignora as imagens profanas, hoje existentes fora dos museus (novos templos), ou que visam proteger a arte de todas as questões marginais que lhe roubam o monopólio da atenção, despertando assim, a perturbação para o questionamento sobre as novas contendas das imagens em que se contestam monopólios de definições. Para Belting,

A experiência medial das imagens baseia-se na consciência de que utilizamos o nosso próprio corpo como meio para receber imagens exteriores e gerar imagens interiores: imagens que surgem no nosso corpo, como as imagens oníricas, mas que percebemos como se elas utilizassem o nosso corpo apenas como um meio anfitrião. A medialidade das imagens é uma expressão da nossa experiência corpórea. Transferimos a visibilidade que os corpos possuem para a visibilidade que as imagens adquirem graças ao seu meio, e valoramos-las como uma expressão de presença, da mesma maneira que referimos a invisibilidade à ausência. No enigma da imagem, presença e ausência encontram-se enredadas de modo indissolúvel. Ela está presente no seu meio (de outro modo não poderíamos vê-la) e, no entanto, refere-se a uma ausência, da qual ela é uma imagem (2014: 43).

As imagens são superfícies que pretendem representar algo. Observando as considerações de Flusser, este autor refere que, na maioria dos casos, essa imagem representa algo que se encontra no espaço e no tempo, onde a sua origem é a capacidade de abstração específica chamada imaginação. Nessa imaginação, descodificamos fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e descodificamos as mensagens. A imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. O que define o decifrar são os planos. O significado da imagem

encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. O respectivo método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem; esse vaguear pela superfície é chamado *scanning*. Esse processo de “scanning” segue a imagem. Essa interpretação da imagem será resultado entre duas “intencionalidades”, a do emissor e a do receptor. As imagens oferecem aos receptores um espaço interpretativo: símbolos. Para Belting, ao analisar a imagem pelo olhar antropológico, o homem não surge como senhor das suas imagens, mas como lugar das imagens, onde enche e preenche o seu corpo estando à mercê de imagens por si produzidas, embora tente domina-las:

As suas produções imaginais, revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe. As imagens não deixam qualquer dúvida sobre quão mutável é o seu ser. Assim, acontece que ele depressa rejeita as imagens que inventa, quando dá uma nova orientação as questões sobre o mundo e sobre si mesmo. A incerteza acerca de si próprio gera no homem a tendência para se ver a si como outro e através de imagens (2014: 22).

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o “antes” se torna “depois”, e o “depois” se torna o “antes”. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade imagética por ciclos. De acordo com Flusser,

Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores preferenciais do significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas. O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos e cenas. Não que as imagens eternizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente a estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável (Flusser 1980: 34).

As imagens são intermédios entre o homem e o mundo. As culturas, os imaginários e os processos relacionados a cada um, que comunicam com as imagens, parecem enunciar que “imagem é tudo”, e as práxis, conjunto de atividades que visam transformar o mundo por meio de produção sobre estruturas sociais, tendem a colaborar, reafirmando a tal sentença. Assim, é importante entender os vários sentidos da imagem, buscando compreendê-la, começando pela tríade: imagem físico-visível, imagem- linguagem e imagem-conceito.

Sobre o físico-visível, o mundo impressiona o eu por meio da imagem que dá de si. Nesse sentido, a imagem mantém uma dupla dependência: a da existência da luz e a do modelo, ou seja, do objeto no qual a luz se reflete. É o mundo que se manifesta em fluxos dispersivos, reflexos caóticos e se projeta visível; é a visão que o capta e o organiza, pois “o olho é uma ‘câmara obscura’, dotada de um ‘jogo de lentes’, que converge os raios luminosos para a parede interna oposta ao orifício, captando, desta forma, a imagem” (Guimarães 2000: 21).

A imagem, no plano físico, implica fluxos de luz em tensão com um aparelho óptico no nível da tenra imediaticidade ecofisiológica e sensibilidade psíquica não significada. Multidirecionais, os raios envolvem o plano da imagem e o atravessam, causando desordem, mas também, e concomitantemente, constituem-se em impressões que quando articuladas e dotadas de significação podem constituir-se em informações para o (re)conhecimento do mundo sensível.

À medida que nessa articulação de forças os raios se projetam e constroem o sistema óptico são por ele percebidos, enquadrados, focados e convergidos para pre-sentificar imagens. Antes de a mente humana conseguir atribuir sentido ao que está captando, a qualidade e a força da luz fazem sentir a consciência imediata como tom, matiz, existência. É a experiência das sensações e do próprio existir em relação, pois o mundo se apresenta ao humano, desde os primeiros contatos estabelecidos pelo recém-nascido, como imagens visuais “que invadem a experiência existencial e vão confeccionando um sentido do mundo, um mundo para nós. Por meio das imagens significativas do mundo, vamos tecendo nossa identidade” (Ruiz 2003: 30). Assim, ao mesmo tempo, a alteridade (mundo), mediante imagens, sensibiliza a psique e essa, por seu turno, toma impressões do mundo.

Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling descreve uma visão fundada exatamente na sobreposição temporal:

Não vivemos na visão; nosso conhecimento é um trabalho em etapas, ou seja, ele tem de ser produzido por etapa, de maneira fragmentada, com divisões e gradações. (...) No mundo externo, todos veem mais ou menos a mesma coisa, mas nem todos conseguem expressá-los. Para que possa completar a si mesma, cada coisa passa por certos momentos – uma série de processos que se seguem uns aos outros, em que o último sempre envolve o anterior, leva cada coisa a sua maturidade (1942: 88).

A compreensão que se tem do mundo contemporâneo é resultado da vivência e do aprendizado diário que se adquire pelos sentidos; essas informações possibilitam conhecimentos que são articulados em forma de linguagem. As imagens e os espaços

ultrapassam barreiras históricas, geográficas e culturais. A percepção obtém-se a uma experiência individual e subjetiva, relacionada ao fator sensorial, desenvolvido, articulado e transformado em um segundo instante pelo receptor. Os universos sensoriais adquirem significados diferentes conforme a cultura específica onde se relacionam.

Segundo Charles Sanders Peirce (1993: 67), a fenomenologia é a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem: quando algo atinge os sentidos, a excitação exterior produz o efeito naquele que o recebe. Assim, a consciência produz um signo, um pensamento para aquele que interage e com os fenômenos, momento da percepção, uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido. O signo é um objeto de representação, entendendo-se como objeto todo e qualquer recurso passível de ser codificado: texto, imagem ou ato, como uma representação convencionalizada ou não, que funciona como tal através unicamente de suas características próprias, constituindo-se então de uma abstração, um modelo reduzido, uma construção semiótica.

Para Lúcia Santaella (2002: 84), é através da fenomenologia que indentificam-se três olhares analíticos primordiais para a construção poética dos significados: o olhar contemplativo, o observacional e o abstrato:

O primeiro olhar – contemplativo – é o olhar puro que vê o que está diante dos olhos sem intermediações racionais ou reflexivas, ele dá à experiência sua qualidade distinta, seu frescor, originalidade irrepetível e liberdade. Esta primeiridade perceptiva, onde a qualidade está em evidência, vai apresentar formas, cores e sons sem linguagem estruturada como objetos sensoriais. O segundo olhar- observacional- aquele que apenas reage ao mundo e dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Esta secundidade perceptiva, onde está a singularidade, vai individualizar estes objetos dentro de nosso conhecimento particular. O terceiro olhar- abstrato- tem a capacidade de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes, abstrair as generalidades do objeto particular e aproximar um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade ou o pensamento em signos através dos quais representamos e interpretamos o mundo. A terceiridade, onde está a legibilidade e os símbolos, vai conectar-nos ao mundo em que vivemos socialmente. Neste instante perceptivo a análise assume o caráter de universalidade e síntese (Santaella 2002: 85).

Relacionado à fenomenologia, Georg Wilhelm Friedrich Hegel repudia veemente a concepção lockiana da percepção, situando a percepção em um desdobramento temporal e histórico. Ao atacar a aparente certeza da percepção sensível, refuta, implicitamente, o modelo da câmera escura. Para Hegel, “a verdade não é uma moeda cunhada, pronta para ser entregue, sem mais” (1977: 46). Embora se refira à noção lockiana das idéias “que imprimem” a si mesmas nas mentes passivas, a observação de Hegel tem uma aplicabilidade precoce no caso da fotografia. A interpretação dinâmica e dialética de Hegel acerca da

percepção, em que a aparência nega a si própria para tornar algo diferente, faz ecoar a discussão de Goethe sobre as pós-imagens:

O olho não pode, por momento sequer, permanecer em estado particular determinado pelo objeto para o qual ele olha. Ao contrário, o olho é forçado a uma espécie de oposição, que, ao contrastar os extremos entre si, e os níveis intermediários entre si, combina essas impressões opostas. Assim, ele sempre tende ao todo, quer as impressões sejam sucessivas ou simultâneas e restritas a uma imagem (Goethe 1840: 31).

Goethe e Hegel interpretam a observação como um jogo, interação de forças e relações, não como uma contiguidade ordenada de sensações distintas e estáveis. O real da imagem no aparelho óptico é uma projeção; não é a coisa em si, mas a sua apresentação luminosa. A compreensão de imagem como resultante dessa relação física que se estabelece entre os fluxos de feixes luminosos e o aparelho óptico pode ser denominada de imagem física. Pensa-se, aqui, em todas as imagens que se formam, instantaneamente, a todo ver, independentemente de quem olha, guardadas as diferenças devido às especificidades físicas e físicas e da constituição do aparelho óptico de cada indivíduo. Assim, como construção físico-luminosa, a imagem física parece ser privada de juízo de valor, de apreciação simbólica; fenômeno físico-sensível, a imagem física é a instância básica da categoria imagem.

Ao se tratar da imagem-linguagem, analisa-se as imagens físicas podendo constituir-se em linguagem, isto é, podem receber significação, ser codificadas, assumindo o caráter de linguagem imagética, e, dessa maneira, podem ser empregadas nos processos comunicacionais. De acordo com Johann Friedrich, “para o nosso olho é mais cômodo, em uma dada ocasião, reproduzir uma imagem já produzida com frequência do que fixar o que há de novo e diferente em uma impressão.” (Friedrich 1891: 21). É o “domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas: televisão, holo e infográficas (...). Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso ambiente visual” (Santaella 2001: 15). Com base em convenções socioculturais, as imagens físicas, teoricamente, podem ser captadas, codificadas e empregadas como mensagens.

Sob a teoria da semiótica, Peirce observa que a qualidade estaria contemplada por aquilo que denomina de “primeiridade”, a “secundidade” e a terceiridade, de acordo com Santaella (2002:85). Um signo em sua primeiridade demonstra um ícone de reflexão racional, como as representações primordiais de imagens, desenhos, pinturas e formas. Em secundidade demonstra um índice, onde ação e reação geram o signo de efeito causal, ruídos ou resíduos

visuais, sonoros ou olfativos que antecedem ou indicam um fato. E em terceiridade são símbolos, onde a sociedade, história e cultura vão condicionar a leitura sígnica. É aqui que se encontra a representação em seu estado cultural onde possibilita a comunicação e expressão efetiva em nossa cultura contemporânea.

Calvino observa que é possível “distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visível e o que parte da imagem visível para chegar à expressão verbal” (2001: 99). Pode-se dizer que, por exemplo, uma descrição remete, imediatamente, para um processo de construção de imagens mentais. Ao ler, “somos levados a ver a cena como se esta se desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto” (Calvino 2001: 99), tais imagens são codificadas, têm significação.

Quando se fala da imagem-conceito, as imagens, além de se realizarem como imagem física ou como imagem-linguagem, podem manifestar-se como juízo de valor, apreciação, conceito que uma mente humana (ou grupo) atribui a alguém, a algo ou a alguma coisa (pessoa, instituição, organização, processo, objeto). Segundo Wilson Gomes,

de uma homonímia; a imagem designa fenômenos distintos que têm em comum a propriedade de serem “representações”. Assim como a imagem, em seu sentido comum, visual, representa ou apresenta algo para alguém assim também o faz a imagem em seu sentido figurado. Por exemplo, a imagem do Brasil que têm os credores internacionais (Gomes 1999: 148).

Gomes observa que, a não ser pelo fato de serem representações, a imagem em seu sentido figurado – imagem-conceito – e a noção de imagem plástica, ou simulação visual não guardam relações. Nesta perspectiva e para destacar o que lhe é próprio, Gomes afirma que,

(a) “é possível ter imagem mesmo daquilo a que não corresponde qualquer representação visual”; (b) nem todas as imagens podem “ser traduzidas visualmente”; e (c) “imagens se fazem com ações e com discursos, principalmente, e, além disso, com configurações expressivas que incluem, claro, elementos visuais, ao lado de outros tantos” (1999: 149).

Se, por um lado, o processo de construção da imagem-conceito pode convocar imagens visuais, por outro, não significa que a imagem-conceito não possa se atualizar independentemente da articulação de imagens dessa qualidade.

No (re)tecer da imagem-conceito (em seu caráter de permanente plasmação), julgam-se pessoas, comportamentos, idéias, administrações e empresas, dentre outros, a partir do lugar que cada indivíduo ou público julgador assume no seu sistema sociocultural. Para Gomes, “A imagem de algo ou alguém é, pois, um ato judicativo sobre esse objeto, mas um

ato judicativo que se refere diretamente àquele complexo de propriedades que o caracterizam” (1999: 151). Nesse sentido, a imagem-conceito contempla a noção de reputação, pois formar conceito implica apreciar, considerar, ajuizar, sentenciar e sancionar: “Fama, nome e reputação, pelo menos aparentemente, poderiam recobrir adequadamente o campo semântico que nesses dias vem designado como imagem” (Gomes 2004: 256). Observa-se que a imagem-conceito não é construída sobre a identidade em si, mas com base na percepção que a alteridade tem sobre a identidade, isto é, sobre o que parece ser. A mente não reflete a verdade; ela a obtém a partir de um processo contínuo que envolve conflito e combinação de ideias. De acordo com Friedrich,

Que uma série a, b, c, d seja dada pela percepção; então, desde o primeiro movimento da percepção e enquanto ela durar, “a” é exposto a uma captura por outros conceitos já presentes na consciência. Entrementes, “a”, já parcialmente imerso na consciência, torna-se cada vez mais obscurecido quando “b” recupera a consciência. Esse “b”, de início não obscurecido, combina-se com o “a” que imerge. Segue-se, então, “c”, que sendo ele mesmo não obscurecido, funde-se com “b”, que estava se tornando obscurecido. Similarmente, segue-se “d”, para fundir-se com “a,b e c”, em diferentes graus. Disso surge uma lei para cada um desses conceitos. (...) É muito importante determinar, por cálculos, o grau de força que um conceito tem de alcançar para que consiga ficar ao lado de dois ou mais conceitos mais fortes, exatamente no limiar da consciência (Friedrich 1891: 21).

A realização de uma imagem-conceito consiste, então, em reconhecer um conjunto de propriedades que se supõem caracterizantes de uma dada identidade-sujeito da imagem. Trata-se, portanto, de “reconhecimento” que, a bem da verdade, é uma atribuição” (Gomes 2004: 255). Assim, afirma-se que a imagem-conceito se constrói no lugar, é da qualidade da significação e não da comunicação. Dessacraliza-se a comunicação do seu lugar de determinante na construção da imagem-conceito, deslocando-a, no âmbito desses processos, para um lugar de coadjuvante da significação. Assume relevo o fato de que a imagem-conceito de uma dada identidade (empresa, instituição, pessoa) pode ser construída, mesmo que para isso não se materializem ações de comunicação. Belting esclarece a imagem-conceito:

(a) exige significação, mas não, necessariamente, comunicação; (b) não se constrói, obrigatoriamente, sobre o “ser”, o que é de fato, mas a partir das impressões, dos estímulos diretos e indiretos, das percepções, bem como das diferentes capacidades e dos domínios do construtor em articular e processar esses elementos. Portanto, a imagem-conceito refere-se ao parecer; (c) tem a comunicação como o seu principal sistema potencializador, principalmente na ordem do estratégico; (d) é atualizada na mente do construtor (pessoa/públicos), porém isso não impede o sujeito-identitário de informar, orientar ou seduzir, para que ela tenda a ser construída da forma desejada; (e) é uma elaboração que tensiona o indivíduo ao grupo socio-cultural; (f) é constantemente (re)tecida em processos e subprocessos interativos e interdependentes, diversamente imbricados, que a engendram permanentemente e, de forma recursiva, são por ela gerados e regenerados. Na mesma

direção, destaca-se que, sob o viés do interacionismo simbólico, nos processos de construção da imagem-conceito, a alteridade compara e julga a harmonia entre: (a) o que é ofertado pela entidade identitária de modo consciente, por meio de enunciados que empregam diversas linguagens (planejado); (b) aquilo que se oferece independentemente da vontade e do domínio do emissor (não-planejado); (c) o seu repertório; e (d) as alterimagens idealizadas. As incoerências entre essas esferas de emissão e recepção, por mais singelas que possam ser, tendem a ser percebidas pela alteridade como uma espécie de ruído. Para a atualização da imagem-conceito, é provável que os insumos de imagem realizem um percurso de apropriação que compreende articulações diversas, antes de experimentar uma certa estabilização (Belting 2002:145).

O que estimula o sujeito e a semiose que o estímulo desencadeia tende a obedecer às orientações ofertadas pela cultura, pelo imaginário e prescritas pelos paradigmas do seu grupo social. Observa-se que cada identidade tenderá a ter várias imagens-conceitos construídas pelos seus diferentes outros e, no seu processo de construção e de fabricação, poderão ter sido articuladas várias auto e alterimagens. Dessa forma, Belting (2014:146) esclarece que a imagem-conceito realiza-se em negociações, disputas, estimulações, percepções, dúvidas, desorganizações, (re)organizações, identificações, resistências, recursões e diálogos. Como forma de conhecer, o sujeito/público ordena, sutura, destaca, reforça e aprecia os elementos que acredita serem caracterizadores da identidade-sujeito da imagem. Assim, a imagem-conceito consiste em um complexo de lugares-força que atraem/repelem, concentram/dispersam, catalisam/esterilizam, misturam/separam os insumos de imagem, em permanente processo semiótico de percepção, apreciação, construção organizadora, caracterizadora e sintetizante.

Por fim, cabe destacar que a imagem-conceito não é uma questão de verdade ou de coerência. Nem o é de transparência ou de ética. Tampouco se reduz à comunicação. Transcendendo a essas questões isoladas, constrói-se na e sobre a significação que resulta da complexidade relacional entre as identidades (materiais, fantasiosas, virtuais ou oníricas) e suas alteridades. O termo alter imagem, nesse caso, é empregado para referir às imagens idealizadas que os sujeitos constroem de suas alteridades, ou seja, o termo compreende as expectativas que os sujeitos têm frente às suas alteridades (os outros).

Quando a imagem vem de uma análise em que a percepção a identidade são reveladas associa-se a um corpo particular a ser analisado. A imagem não “morre apenas no visual”. Para Michel Foucault,

O lugar da análise não é mais a representação, mas o homem em sua finitude. (...) Aí se descobria que o conhecimento tinha condições anatomofisiológicas, formava-se pouco a pouco na nervura do corpo, nele tinha uma sede privilegiada; suas formas, em todo caso, não podiam ser dissociadas das singularidades de seu funcionamento; em suma, havia uma

natureza do conhecimento humano que lhe determinava as formas e podia, ao mesmo tempo, ser-lhe manifestada nos seus próprios conteúdos empíricos (Foucault 1973: 319).

A abordagem antropológica é um outro meio para o entendimento de uma imagem, tendo em conceito que ela trata o homem e não de imagens. Comprova-se justamente a necessidade daquilo que põe em questão, os homens se isolam dentro da sua atividade visual, que constitui a sua lei vital, aquela unidade simbólica que chamamos de imagem. Uma imagem é muito mais do que um produto de percepção. Passa a ser um resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode, desse modo, aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem. Assim, o conceito de imagem, quando ressalta, só pode ser, em última instância, um conceito antropológico. Compreendemos e entendemos o mundo através das imagens, pois vivemos com imagens a todo momento. Persiste, essa referência viva à imagem, por assim dizer, na produção marginal física, que organizamos no espaço social; semelhante produção relaciona-se com as imagens mentais, à maneira da pergunta e da resposta, por utilizar-se uma fórmula habitual.

A antropologia expressa o desejo aberto de uma compreensão aberta e interdisciplinar da imagem. Refere-se igualmente a uma outra temporalidade, diferente da que é admitida pelos modelos evolutivos da história. O corpo “bate de frente” repetitivamente em experiências idênticas com o tempo, o espaço e a morte que, a princípio, exprimimos através das imagens. Sobre esse olhar antropológico, Has Belting afirma:

O homem não surge como senhor das suas imagens, mas- o que é bem diferente- como <lugar das imagens> que enchem e preenchem o seu corpo: está à mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las. As suas produções imaginais, porém, revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe. As imagens não deixam qualquer dúvida sobre quão mutável é o seu ser. Assim, acontece que ele depressa rejeita as imagens que inventa, quando dá uma nova orientação às questões sobre o mundo e sobre si mesmo. A incerteza acerca de si próprio gera no homem a tendência para se ver a si como outro e através de imagens (Belting 2002: 86).

A produção de imagens internas, a partir de percepções sensíveis, é diferente das que envolvem a produção da imagem imaginal no espaço social, que as culturas desenvolveram. É importante considerar para a análise em conjunto, para a pesquisa, três questões em abordagem. A primeira é a pergunta “o que é imagem”, que visa os artefactos, as obras de arte, as imagens científicas e o processo de transmissão das imagens para mencionar alguns exemplos. A segunda, “o quê”, procurado em tais imagens não pode compreender-se sem o terceiro, “como”, em que se institui na imagem ou se torna imagem.

O “como”, no caso da imagem, coloca-se em dúvida quando se determina o conteúdo ou tema, tal como de um texto estão contidas muitas possíveis proposições. Efetivamente, o “como” é a pura comunicação, é a autêntica forma linguística da imagem. Mas, o “como” é regulado pelos meios em que percebemos as imagens, que nos chegam de fora e que só no seu meio se podem elucidar com imagem ou para imagens. Sem dúvida que as imagens podem olhar-se como meios de conhecimento, que se transmitem de modo diferente dos textos. Numa retrospectiva histórica, pode-se tornar como meios de suporte, mediante técnicas ou programas, independentemente de surgirem num único exemplar, como num quadro, ou em série como na gravatura ou na fotografia.

As teorias das imagens pertencem às tradições intelectuais diferentes das teorias dos meios; é necessário, portanto, conceder às medialidades das imagens uma posição peculiar na física da imagem. Surge, assim, a questão de saber se a imagem digital poderá também inserir numa história medial da margem ou se exigirá, como hoje se refere, um discurso inteiramente diverso. Mas, se a imagem digital engendra uma imagem correspondente, então o diálogo prosseguirá como o observador entregue a uma prática icônica de um gênero novo, já que a imagem sintética nos convida a uma síntese distinta da que exigiam os meios analógicos da imagem.

O conceito de imagem só pode enriquecer-se se falar de imagem e de meio, que são impossíveis de separar, embora estejam separadas pelo olhar e signifiquem coisas diferentes. Não basta referir o material para dar lugar ao conceito de meios que insere o modismo. O meio caracteriza-se justamente por englobar como forma (mediação) da imagem as duas coisas que se distinguem nas obras de arte e nos objetos estéticos. O discurso da forma e matéria, em que se prossegue a antiga discussão sobre espírito e matéria, não pode aplicar-se ao meio-suporte da imagem.

Não se pode reduzir uma imagem à forma que um meio recebe quando veicula uma imagem, com é de escasso valor para a relação entre imagem e meio a distinção entre ideia e execução. Nessa relação, há uma dinâmica que escapa aos argumentos convencionais em torno da imagem. No quadro da discussão sobre os meios, a imagem requer um novo conteúdo conceptual. Quando encontramos as imagens nos seus corpos mediais, animamo-las como se vivessem ou como se nos falassem. A percepção da imagem, como ato da animação, é uma ação simbólica que se efetua de modo muito distinto consoante às diferentes culturas ou às técnicas contemporâneas da imagem. Quando fala do simbólico, passa pelos diferentes acontecimentos mencionados desde o signo e da palavra até ao mito e ao inconsciente. G. Durand explica sua *Célebre Imaginacion Simbólica* (1968):

a consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo. Uma direta na qual a própria coisa parece apresentar-se ante o espírito, como na percepção ou na simples sensação. Outra indireta, quando por uma ou outra razão a coisa não pode apresentar-se em carne e osso sensibilidade. Como, por exemplo, ao imaginarmos a paisagem de Marte (1968: 9).

Neste caso de consciência indireta, o objetivo ausente é representado diante dela (a consciência) mediante uma imagem, no sentido mais amplo do termo. Chega-se então a imaginação simbólica propriamente dita, quando o significado não pode se apresentar como uma coisa específica, enquanto tal, uma palavra exata ou uma descrição única, e o que se mostra é mais que uma coisa, um sentido ou muitos que podem abarcar a expressão simbólica.

O símbolo ocorre “nas expressões de duplo ou múltiplo sentido”, porque o símbolo exige a sua interpretação (Ricoeur 1970:15). É como o mito, possui uma interpretação simbólica, mais que a interpretação de palavras: é precisamente no mito que o valor da fórmula *Traduttore, traditore* tende praticamente a zero (Durand 1995: 61). De tal maneira que permear como significação fenômenos como o mito e a poesia será, mais que a linguagem, uma valorização simbólica, que percorre a língua e a transcende, que significa algo além do que diz a palavra.

E. Cassirer, um estudioso do simbolismo, usa o termo *pregnância simbólica* para referir-se à impotência que condena o pensamento a não poder intuir algo sem relacioná-lo com um ou muitos sentidos. Essa *pregnância* é consequência de que “na consciência humana nada é simplesmente apresentado, mas representado” (Cassirer 1921: 43). Sendo assim, as coisas existem, sem dúvida, mas dependem das figuras que o pensamento lhe dá, o que as faz símbolos, pois vão ter “a coerência da percepção, da conceitualização do juízo, do raciocínio, mediante o sentido que as impregna” (Durand 1995: 70). Não se pode esquecer que esses sentidos simbólicos permanecem abertos a novas possibilidades de significação, segundo a mudança social que o respectivo termo ou figura vai “contaminando-o”, assumindo-o.

D. Sperdier sustenta que “os fenômenos simbólicos não são signos” (1974: 88), ao analisar a diferença entre símbolos e signos: afirma que mesmo que se expressem em signos, seu valor os excede, por isso o próprio autor estabelece claras diferenças. Quando alguém aprende uma língua, aprende as palavras, a sua gramática, isso no tocante à linguagem, é igual para todos os que aprendem um determinado sistema linguístico. Porém, no simbolismo próprio de alguém através da religião, dos mitos, da arte ou de outros motivos, psicológicos, como no nosso caso, a percepção de uma cidade dentro de um sentido social e cultural,

traduz-se para língua questionada ou fala: transpassa a linguagem e localiza-se acima dos valores referenciais das palavras.

Freud utilizou o termo simbólico de diferentes formas, muitas vezes de maneira imprecisa, em seus estudos sobre os sonhos e os chistes. Para Freud, boa parte do chiste é produto do duplo sentido, em que precisamente encontramos a melhor expressão para o trabalho do simbólico, manifestação social consciente que, no entanto, onde compara continuamente com a vida inconsciente: “O descenso de um pensamento pré-consciente ao inconsciente e a elaboração inconsciente (simbólica) nos proporcionam, aportes transportados (do estudo do inconsciente) para a elaboração do chiste, idênticos resultados” (Freud 1905: 123). O conceito de meios, por seu turno, só adquire o seu verdadeiro significado quando compreendido no contexto da imagem e do corpo. Para Marx,

Para o olho, um objeto vem a ser outro em relação ao que ele é para o ouvido, e o objeto do olho é diferente do objeto do ouvido. A natureza específica de cada força essencial é precisamente sua essência específica e, portanto, também o modo específico de objetificação (Marx 1968: 141).

A distinção entre imagem e meio é sugerida pela própria consciência corporal. As imagens de recordação e da fantasia surgem no nosso corpo como se este fosse um suporte vivo, fazendo-se e refazendo-se as relações com as imagens em tempos e meios distintos, tornando um ciclo atemporal.

CAPÍTULO 5

PAISAGEM TURÍSTICA: CONCEPÇÃO ESPACIAL E AS RELAÇÕES DO CORPO NO “ESPAÇO DESCONHECIDO”

Luzes, sombras e formas são projetadas sobre superfícies que revelam as particularidades e identidades de lugares distintos. Os tempos conformam as paisagens e revelam histórias, memórias relatadas, as quais fazem entender o hoje. Cidades, espaços urbanos, arquiteturas, paisagens; espaços estes em que os corpos se fundem em um mesmo meio. As sobreposições a cada passo estimulam uma dada conexão específica, ligações sensoriais pela experimentação do espaço pelo espaço-corpo referidas nos tempos que podem ser implícitos ou explícitos, de acordo com as comunicações interpretadas.

As articulações dos passos pela cidade tecem os lugares, sistemas reais cujo a existencia faz-se efetivamente a cidade, criando suas relações, tornando-o espaço. O espaço é o desconhecido da experiência, da vivência. É a interpretação dada por uma relação com a cidade de um voyeur, onde sua posição é colocada à distância, sua relação sob os olhos, uma posição divina, onde a cidade torna cidade-panorama. O lugar é o espaço vivido, experimentado, povoado, onde ganha valor e significado a partir da presença do homem, seja para acomodá-lo ou para qualquer atividade. É a através da questão temporal que pode-se defini-lo e adotá-lo de valor. Lugares que induzam a uma movimentação associada a uma não ligação com o espaço e o indivíduo seriam um não-lugar. Para Certeau o não lugar é uma espécie de negativa do lugar, é a ausência do lugar em si mesmo:

Depois de ter aproximado das formações linguísticas os processos caminhatórios, pode-se rebatê-los para o plano das figuras oníricas ou ao menos descobrir nessa outra face aquilo que numa prática do espaço é indissociável do lugar sonhado. Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar- uma experiência, é na verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, à Cidade. A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (nomeada) quanto, malgrado à desigualdade dos títulos e das rendas entre habitantes da cidade, existe somente um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimos por uma circulação, uma agitação através das aparências do próprio, um universo de locações frequentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados (1996: 183).

De acordo com Certeau, “o lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações da coexistência” (1996: 202), sendo, portanto, uma configuração instantânea de posições, implicando estabilidade. Já o espaço é sempre o que se tomam em conta vetores, direções, velocidades e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis, “em suma, o espaço é um lugar praticado” (1996: 202).

Para Halbwachs “o espaço é uma realidade que dura” (1990: 143). Para recuperar nosso passado, precisa-se ver o “meio material” que nos cerca, é onde a memória se conserva.

O espaço é aquele que o corpo ocupa, onde se tem acesso, onde permite fixar-se as construções e pensamentos do passado para que reapareça a categoria de lembrança. O espaço deve ser compreendido não como categoria-estaque, mas através de categorias geográficas menos vagas e mais sensíveis como lugar, paisagem e território, que estão extremamente ligados à memória e também a identidade, independente da sua escala. Como por exemplo, um objeto. Para Abraham a Moles, “um objeto é um elemento do mundo exterior, fabricado pelo homem e que deve assumir ou manipular” (1969: 222); para ele o objeto é algo independente e móvel. Já para Jean Baudrillard, a casa reúne a totalidade dos objetos, mas o automóvel também é um objeto: “objeto seria aquilo que o homem utiliza em sua vida cotidiana, ultrapassa o quadro doméstico e, aparecendo como utensílio, também constitui um símbolo, um signo” (1973: 62), objeto esse carregado de memória e relações de um tempo, por consequência um espaço memória. De acordo com Vasco de Magalhães Vilhena, “objeto é tudo aquilo a que se pode dirigir a nossa consciência” (1979:196) e explica que o objeto tem essência e existência:

Ele tem essência porque possui uma certa e determinada natureza, pela qual se distingue de outros objetos. Desse modo, falamos de tal coisas e sabemos que é diferente de tal outra. O objeto tem existência porque se comporta em relação à consciência de maneira a poder ser constatado, isto é, a consciência o constata porque te existência (1979: 196).

Para Vilhena, o objeto é independente do sujeito que conhece, objeto é um espaço móvel, tem uma existência própria, reflexo de uma própria constuição histórica. Santos afirma que “a partir do reconhecimento dos objetos na paisagem, e no espaço, somos alertados para as relações que existem entre lugares. Essas relações são respostas ao processo produtivo no sentido largo, incluindo desde a produção de mercadorias à produção simbólica(2014: 72).

Fazendo uma costura entre lugar e paisagem na visão de Santos, “paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. (...) cada paisagem se caracteriza por uma distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos” (2002: 103). A paisagem ela passa a ser mais que um espaço observado, trata-se de um espaço vivenciado, sentido pelas pessoas com seu entorno, onde cria-se relações culturais, ambientais, sociais e económicas.

Deve-se ressaltar que no conceito de paisagem, além dos aspectos visuais e perceptivos, deve-se incluir aspectos de lugar e territorialidade, da vida no território, fatores que tornam a paisagem fato cultural e social. Ulpiano Bezerra Meneses explica:

A paisagem, portanto, deve ser considerada como objeto de apropriação estética, sensorial. Consequentemente, não se pode negar que ela tenha como natureza objetiva, que seja um objeto. É sem dúvida, uma forma, mas não se define por esse caminho. É material, real, que se dá a percepção. Porém, considerá-la antes de mais nada como objeto (portanto um dado, um a priori) é ainda permanecer num horizonte restrito, que não seria suficiente para dar conta de todas as dimensões do fenômeno. A coisa percebida e sua representação (conceitual, visual, verbal, etc.) existem simultaneamente e simbioticamente (2002: 32).

Os territórios podem ser definidos como um espaço materializado fora da ordem sensível, definidos a partir de relações subjetivas. Mostra que a compreensão dos lugares e paisagens não se realiza sem limites opostos ou impostos pelo homem. Felix Guattari refere que

Os territórios estariam ligados a uma ordem de subjetivação individual e coletiva e o espaço ligado mais as relações funcionais de toda a espécie. O espaço funciona como uma referência extrínseca em relação aos objetos que ele contém, ao passo que o território funciona em uma relação intrínseca com a subjetividade que o delimita (1985: 110).

Falar de paisagem é entender os espaços da cultura e suas implicações políticas, é entender as questões sociais na conformação de espaços instáveis vividos e vivenciados. Para Milton Santos, o conceito de paisagem e espaço se sobrepõe, ele entende a paisagem como espaço, o que coloca para além do objeto e da coisa, um âmbito dos sistemas de ações onde concebe o espaço geográfico. Para Fernand Braudel, “a paisagem, na expressão do historiador Braudel é como nossa pele, condenada a conservar cicatrizes de feridas antigas” (1986: 87).

Entender sobre as paisagens, é entender suas conformações, de como o tempo e os corpos tecem os espaços vividos, conformando histórias públicas ou privadas. Cada cidade, cada espaço tem características específicas que se cruzam, se fundem e se conformam. Existe um limiar perceptivo específico para cada corpo que “parece” coincidir. Há momentos em que essas especificidades, transcendem para outro meio e se repetem. Ao ver e sentir os espaços diversos, sejam eles turísticos ou não, muitas vezes ao se envolver encontra-se determinados fragmentos de memória onde ocorre comunicação entre os corpos, os espaços e objetos nas paisagens distintas.

Esses espaços não constituem uma realidade dada, mas é, ao invés disso, uma construção laboriosa, frágil e variável que exige um contínuo trabalho de representação e argumentação, cujos principais inimigos são a imediatez de uma política estratégica e a desestruturação dos espaços globais abstratos. O espaço público, como âmbito no qual se organiza a experiência social deveria ser uma instância de observação reflexiva, mediante a qual os membros de uma sociedade produzissem uma realidade comum, mas além da sua condição de consumidores, eleitores, crentes, peritos, etc., e ensaiassem uma integração em

termos de compatibilidade. A relevância do espaço público depende da capacidade de organizar socialmente uma esfera de mediação de subjetividade, experiência, implicação e generalidade.

O público caracteriza aquilo que é de interesse geral e apela para um espaço de ação em que todos os membros de uma comunidade política resolvem, dialogalmente, os assuntos que dizem respeito a toda a sociedade. O espaço público é um lugar onde os problemas são assinalados e interpretados, onde as tensões são experimentadas e os conflitos se convertem em debate, onde é encenada a problematização da vida social. A ideia de espaço público reúne a totalidade dos processos de configurações da opinião e da vontade coletivas.

São muitos os aspectos da vida social que podem caber sob a dominação de espaço público. Em sentido estrito, porém, o conceito refere-se ao tipo da comunicação que é efetuada pelos atores na esfera em que são decididos os assuntos de interesse comum. A esfera pode crescer ou aniquilar-se, conforme a qualidade da comunicação que nela ocorre, de acordo com os interesses, podendo estes ser de interesse geral público, íntimo, privado, comum multi ou unilateral, sendo elementos importantes na semântica das modernas sociedades democráticas.

A relação entre as esferas públicas e privadas é uma das articulações básicas da sociedade que configura o tecido da vida cotidiana, instituições de uma hierarquia de valores que estabelecem uma ordem de subordinação entre dois aspectos, de algum modo, complementares, como relata Woolf, “O mundo privado e o mundo público estão inseparavelmente ligados... As tiranias e as servidões de um são as tiranias e as servidões do outro” (1990: 29).

Entende-se do termo “privado” o que se refere de íntimo, pessoal e interior; restringe-se ao âmbito do indivíduo e considera uma esfera da intimidade que não se torna pública, associada aos sentimentos, à efetividade e à intuição. Já o termo “público,” refere-se ao manifesto comum. É associado à inteligência, ao cálculo e à eficácia. Essa calorização doa origem à configuração de dois enfoques distintos: o dos sentimentos, vinculados à esfera do privado; e o da eficácia e do sucesso, vinculados à esfera do público.

Os formatos que estruturam as cidades, nas constituições dos públicos e privados, dos cheios e vazios orientam e ajudam a organizar as relações sociais, familiares e sexuais. A cidade é um conjunto vivo de identidades que se somam ao longo dos tempos, que se confrontam ou vivem de maneira isoladas umas das outras.

Durante muito tempo, o cenário público foi considerado um tabu para as mulheres, tendo como entendimento um espaço natural para os homens; um lugar onde estes podiam

sobressair e se destacar, visto que os homens relacionaram o mundo privado com a liberdade e as mulheres vincularam à negação de possibilidades de acessos às áreas fundamentais da sociedade.

Os espaços públicos e privados são antes de tudo lugares praticados pelos indivíduos e seus movimentos onde estes são dotados de significados. Eles evoluíram muito, historicamente, no mundo ocidental. Durante a Idade Média, as casas cumpriam múltiplas funções e usos: cozinhar, comer, dormir, cuidar dos negócios ou receber amigos; tudo acontecia no mesmo lugar. A própria casa era espaço público aberto para todas as necessidades onde o conceito de privacidade e intimidade não existia, não tinha-se a mínima ideia desse significado, o que gerava grande promiscuidade entre as pessoas, produtos de lugares pequenos, estreitos, sujeitos ao amontoamento. O assunto da vida humana era completamente público. Isso ainda ocorre nas casas asiáticas, onde o comércio e o lugar de morar são, no mesmo espaço, chamadas de “casas grandes”. Esses usos dessas tipologias e formas de espaços se prolongaram até o Renascimento que, com o tempo, foi surgindo a necessidade dos espaços privados no interior das próprias casas, o que gerou uma lenta evolução que se estendeu por vários séculos.

Aos poucos, foram ocorrendo as separações dos espaços de trabalhar e o de morar. De acordo com Cortés,

Muitas pessoas deixaram de morar e trabalhar no mesmo edifício; os lugares especializaram-se em uma função ou outra, e a casa converte-se em um lugar específico de morar e com um tamanho maior para poder dividir as funções internas e externas e possibilitar a criação de espaços mais privativos e íntimos de ter diferentes cômodos, que eram intercomunicáveis, o que obrigava as pessoas a passar por todos eles para ir de um lugar para o outro, o que impossibilitava resguarda-se do olhar e da presença dos demais. Foi uma irrupção paulatina da burguesia, que contribuiu para que a vida familiar começasse a adquirir uma dimensão mais privada e aspectos como o conceito de lar ou o direito à intimidade passassem a ser reivindicados (2008: 73).

Os espaços adquiriram uma entidade própria e específica, sobretudo nos Países Baixos, no século XVII, que teve a grande influência das mulheres. Foram elas que converteram o espaço doméstico em um espaço dedicado aos atos privados e aos encontros pessoais. Os negócios foram levados para a rua, onde desenvolveram uma vida social. As mulheres moldavam os espaços interiores no silêncio e isolamento, pois era na casa a sua permanência. Com o tempo, as necessidades começam a mudar exigindo alterações nas conformações das casas. De acordo com Cortés,

a cozinha passa a adquirir a função central, pois grande parte da vida da casa se organizava em torno dela. Assim inicia o modelo burguês, onde cada família começará a levar uma vida independente do resto, adquirindo características de domesticidade, totalmente desconhecida até então, que marcaram a criação do lar e a evolução arquitetônica e ideológica do papel da casa, que torna-se cada vez menos pública (2008: 73).

No período do século XVIII, entre outros fatores, por questões econômicas burguesas na Europa, refletiu-se no declínio definitivo da presença do público nas casas particulares, e com isso, o ruído, a sujeira, os clientes e os trabalhadores foram eliminados, obtendo-se pela primeira vez, um lugar tranquilo, limpo e em paz. O público e o privado não pareciam diferenciar-se até o período da época moderna, o que ocorria paralelamente com a distinção de outras dualidades: cidade e campo, indústria e profissões, ou natureza e artifício. A casa muda a relação do público e privado em relação a concepção. Passa a rever seus valores e representações, onde os desejos dos seus proprietários passam a ser subjetivos. A casa privada, é identificada como a casa nuclear. De acordo com Antonio Cortés, o elemento mais significativo do espaço é a intimidade:

A clara separação de seus habitantes e de suas atividades das de outras casas, bem como da rua ou do público. A casa é associada à vida familiar: excluem-se dela outras atividades que não tenham esse caráter, e ela é vinculada a propostas ideológicas, morais e sociais que evocam uma cultura doméstica e tradicional (2008: 74).

Um grande exemplo da mudança dessa arquitetura, da importância da vida privada, é notória em uma casa na Cidade da Pradaria, construída em 1900 por Frank Lloyd Wright que exigiu um esforço do arquiteto para adquirir a privacidade absoluta. Wright separou a casa da circulação pública por meio de elementos físicos que a distanciavam, escondeu a entrada do olhar de estranhos, diminuiu e elevou as janelas que se abriam para a rua e deixou o muro de frente sem aberturas. Tudo isso com a intenção de que, a partir da casa, fosse possível ver o mundo externo, mas não o contrário. Essa casa foi concebida como o fim em si mesma; um conjunto harmonioso, interessante do ponto de vista arquitetônico, mas entendida como um objeto independente e excluído de seu entorno urbano. De acordo com Cortés, o mesmo ocorre com a Casa Moller, construída em 1928 por Adolf Loos a qual, “deveria recolher-se para seu interior e não deixava transparecer nada para o exterior. Propunha um lugar de retirada um interior que protegia seus habitantes do desafio das massas” (2008: 75).

Le Corbusier, com sua Villa Savoyia, construída em 1928 em Poissy, região francesa, veio de outra maneira, na arquitetura, relacionar-se com o exterior. De acordo com Cortés, foi o momento em que Corbusier propôs os cinco pontos para uma nova arquitetura sendo eles, a presença dos pilotis, terraço jardim, planta livre, fachada livre e janela fita:

Le Corbusier, considerava de maneira muito diferente a distinção de clássica entre interior e exterior, privado e público, objeto e sujeito. Assim, suas janelas, ao contrário de Loos, não estavam cobertas com pesadas cortinas, tudo na casa parece estar disposto no caminho que leva o olhar para a periferia da casa, para a cidade. Desse modo, Le Corbusier, o olhar interior (o olhar para si mesmos interiores de Adolf Loos) – e com ele, possivelmente, todo o movimento moderno- converte-se em um olhar de dominação sobre o mundo exterior. Esse desejo de domínio do exterior levou alguns arquitetos a querer introduzir o exterior dentro das casas, a desejar uma “íntima confusão” entre esses dois aspectos (2008: 75).

Em 1940, Mies van der Rohe nega a privacidade, com a construção de uma casa nua, quase transparente, a Casa Farnsworth (1946-1951), em que nada se oculta do olhar público, as grandes vidraças revelam todo seu interior ao exterior.

A questão da funcionalidade foi ocupando todos os aspectos da moradia, e assim, pouco a pouco as casas foram se despidendo por dentro e tornando-se brancas, da mesma forma que todos os vestígios do passado e todos os indícios do descuido e da fragilidade humana foram sendo eliminados. Segundo escreveu Le Corbusier, “a casa é uma máquina de morar” (1983: 53), a intenção era transformar a casa em um lugar eficiente e útil, ao invés de se preocupar com os problemas de decoração e ornamentos.

Os arquitetos Walter Gropius e Mies van der Rohe entendiam que os edifícios deveriam ser projetados, em sua totalidade, desde a estrutura até o mobiliário. Assim, os trabalhos desses dois e os da Escola de Arte da Bauhaus tinham como objetivo ser síntese de todas as artes e da relação destas com a indústria, a fim de obter um homem integral em uma sociedade baseada nos princípios do racionalismo e da funcionalidade da produção graças às máquinas. Foram muitas as mudanças urbanísticas e arquitetônicas relevantes, ocorridas depois do grande marco da industrialização e funcionalidade. De acordo com Cortés,

Em meados do século XX, difundiu-se amplamente o que se entendia que deveria ser as características fundamentais de uma casa, a casa-modelo à qual todo mundo deveria aspirar, o objeto dos sonhos das pessoas. (...) e o seu conceito de articular a cidade, classificando-a em quatro grandes grupos – habitar, circular e cultivar o corpo e o espírito- o que implicou uma zonificação exagerada da cidade e, conseqüentemente, problemas de isolamento e degradação de várias regiões. (...) Em meados dos 1950 realizou-se um verdadeiro esforço para a construção de casas de maneira planejada por meio de processo de produção padronizada, o que levou o surgimento de enormes bairros periféricos compostos de casas cujas partes internas e externas se diferenciavam muito pouco umas das outras, e nos quais as ruas eram traçadas de acordo com um desenho linear e simétrico. Apostou-se em uma cidade horizontal, feita de casas geminadas, cujo objetivo era criar um mundo tranquilizador (2008: 78).

Referir-se à arquitetura é falar em tudo o que existe em um edifício e/ou em uma cidade que não pode ser reduzido a seus elementos construtivos, a qualquer coisa que permita

sua construção além do meramente utilitário. A arquitetura representa uma religião que adquire vida, um poder político que se manifesta, um evento que se comemora, etc. Antes de qualquer outra classificação, a arquitetura é idêntica ao espaço de representação; sempre representa algo mais que ela mesma a partir do preciso momento que se distingue da mera construção. Um poder lógico organiza a arquitetura para além do que um edifício suporta em termos possíveis. Georges Bataille esclarece que a arquitetura tem uma representação autoritária, imponente e com uma atitude repressora interessada a impor o silêncio:

A arquitetura é a expressão do próprio ser das sociedades (...). Na verdade, só o ser ideal das sociedades, o que ordena e proíbe com autoridade, se expressa nas composições arquitetônicas propriamente ditas. Assim, os grandes monumentos se elevam como diques, opondo-se à lógica da majestade e da autoridade a todos os elementos perturbadores: é sob a forma das catedrais e dos palácios que a Igreja ou o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões. De fato, é evidente que os monumentos inspiram a sabedoria social e, com frequência, até um autêntico temor (1929: 154).

Foucault considera que a arquitetura trata sobre termos de planejamento espacial e de institucionalização das tecnologias do poder: refere uma arquitetura que observa, espia, vigia e que contém alguns objetivos terapêuticos e disciplinares que lhe conferem um carácter expressivo. Desde o século XVIII, desenvolveu-se o lento, mas importante processo de domesticação da vida social, de normalização dos espaços e dos comportamentos e de moralização da população. Processo, esse, totalmente baseado em técnicas de controle dos impulsos e da canalização dos desejos para o ciclo produção-consumo. Trata-se de um projeto de carácter político, econômico e social. Refere-se de uma descoberta do corpo humano como objeto e alvo do poder, um corpo manipulável, ao qual se confere forma, que educa, obedece e responde por estímulos provocados pelo espaço. Como descrito por Foucault: “Forma-se, então uma política das coerções, que constituem um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra em um mecanismo de poder que o explora, o desarticula e o recompõe” (2002: 142).

Assim, surge uma arquitetura que manipula os anseios do poder. É o que acontece ainda nos dias de hoje, onde a comunicação do setor turístico vem fortemente manipular poderes do espaço, poderes econômicos e culturais com um entendimento da realidade. O mundo vive em uma constante velocidade que faz distanciar das memórias e culturas que quase as transformam universais pela dinâmica do cotidiano. Assim, o turismo vem fortemente como uma grande potência preencher os “vazios” que surgem no tempo, transformando as arquiteturas que sobrevivem em lugares reveladores de memórias.

Entende-se que os espaços concebidos tende a comunicar com o corpo, com o público alvo de forma a satisfazer os anseios daqueles que os propõem. Muitas vezes, esses espaços buscam a manipulação por meio de artifícios sensoriais, onde tem-se o controle para aquilo que se propõe, sabendo-se que os resultados podem ser subjetivos. Esses artifícios, como as imagens que os despertam, as fotografias, as pinturas, os objetos, as superfícies, as músicas e etc., provocam variadas relações, ou seja, comunicações que são resultados das experimentações direcionadas, de forma linear para o conhecimento do lugar. Para Belting, com relações à imagem, às questões antropológicas não se responde apenas com a perspectiva medial:

Conhecemos melhor as transformações que as imagens sofrem nos meios do que as próprias imagens. As questões das imagens remetem imediatamente para as molduras simbólicas através das quais percebemos e identificamos. A demarcação o que é e o que não é imagem encontra-se desde logo delineada na nossa memória visual e imaginação, onde se desenrola um permanente processo de seleção do qual emanam imagens com uma densidade e uma intencionalidade particular. No seio da presente torrente de imagem trava-se uma rude batalha para que certas imagens tomem a dianteira, batalha esta conduzida por técnicas de comunicação como a publicidade (2014: 45).

Há muito tempo, esse “satisfazer os anseios” já era disponível nos meios da comunicação. Com a vontade de ver a cidade, precedeu os meios de satisfazê-la como as pinturas medievais ou renascentistas. Representava-se a cidade em perspectiva, por um olho que, no entanto, jamais existira até então. Belting (2014: 63) refere que no Renascimento, inventavam, simultaneamente, a visão do alto da cidade e o panorama que ela possibilitava. Essa ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste. Um olho totalizador, um olhar “imaginado” pelos pintores de antes sobrevivem em nossas realizações. A mesma pulsão escópica frequenta os usuários das produções arquitetônicas materializando hoje a utopia que ontem era apenas inventada, como no caso das Torre Gêmeas de Nova York.

Mas o olhar distante, na formação do quadro de uma cidade panorâmica, causa um esquecimento e um desconhecimento das práticas. Tende a ser superficial e descarta as formas elementares de experiências, que não são vividas quando o corpo “adentra” essa paisagem, quando o corpo, do caminhante obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com os espaços que não se veem; tem dele um conhecimento tão cego como no corpo. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras compõem-se uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de

trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, os espaços permanecem cotidianamente, indefinidamente, outro.

A arquitetura é muito mais que algo a ser observado, contemplado. A arquitetura funda um espaço de morada, das trocas interpessoais, do estar em cotidiano, do mora-se em algum lugar e do hábito de habitar ao materializar-se como forma. A inexorável muralidade da arquitetura sempre criará um fora e um dentro a ser ocupado, habitado e apropriado. O processo de habitar e ativar esse espaço arquitetônico, que interfere de alguma forma nos modos de existência. O movimento de conciliação entre razão de ser coisa e o despertar da imaginação e do pensamento a partir da coisa projetada vai além da fruição possibilitada pela contemplação estética do objeto artístico, tornando-a, portanto, mais que escultura. A relação forma-matéria, preponderante nas questões estético-artísticas, dá lugar à relação força-matéria; a matéria não como construtora de formas, mas como agenciadora de situações a serem ativadas por uma ação no espaço.

A arquitetura, ao materializar-se, vincula-se ao campo da arte, por ligar-se, de maneira inescapável, ao campo dos afetos, percepções e sensações, e por dar a chance da experiência estética àqueles que a recebem e a usam. Porém, a arquitetura é mais do que isso. É um suporte que permite a expressão artística não apenas a quem concebe, mas também a quem a recebe e a usa, abrindo a possibilidade da liberação de forças vitais por quem vai usá-la onde quer que essas forças estejam represadas, pois dá condições para uma atuação criativa no espaço; o exercício deixa de ser apenas visual para transformar-se em fonte fecunda de experimentação. Pode-se dizer que a experiência arquitetônica é capaz de atravessar vários campos da atividade humana.

O mundo da arquitetura é o mundo das inscrições dos corpos no espaço constituído pela matéria. Como são e podem ser essas inscrições necessárias à ativação do espaço é questão premente a ser explorada na contemporaneidade. Em 1967, em *Des Espace autres* (Espaços outros), Foucault afirma que a época atual seria a do espaço:

A época atual seria talvez, e sobretudo, a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento no qual o mundo se faz sentir, creio, muito menos como uma grande vida que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que liga pontos e que entrecruza seus laços (1984: 46).

O pensar em uma comunicação para uma determinada paisagem é pensar a quem, o quê e o porquê, para saber como fazer. Ao primeiro olhar, a imagem o condiciona, o transpõe em um patamar de um tempo que o transfere a uma particularidade, na qual o estimula o

querer. Esse “querer” é muito importante, pois é o entender desse público alvo a ser atingido pela imagem. Tudo começa pela imagem que vai comunicar com aqueles que os querem atingir. Esse é o primeiro momento de provocar um estímulo, que deve ser estrategicamente pensado para que o seu potencial de comunicação atinja o objetivo de conduzir o caminhante ao lugar real, ao espaço do destino comum. Do provocar ao vivenciar, existe uma distância e, ao mesmo tempo, uma proximidade que é um momento de extrema importância, a expectativa. Essa característica tem seu poder, pois é ela que vai ser responsável pelo elo, laço a ser feito com o espaço ao ser “formado”, a partir das diversas vivências dos espaços, as “tramas”. A vivência é outra história. Assim, entendendo esses anseios, desejos, expectativas dos “clientes” das respectivas cidades, os administradores passam a pensar nas conformações, preservações, alterações dessas cidades de forma “maliciosa” e estratégica. Uma visão política, econômica e cultural onde o turismo busca, de uma maneira sutil ou não, fazer com que, a partir da experimentação no lugar ou por imagens, os corpos se encontrem no tempo da memória particular. Nesses momentos, as tramas se fazem laços; laços que fortalecem esse vínculo que pode fazer com que o caminhante retorne ou pela sua comunicação, contos, ou fotografias, “difundindo” suas experiências, atraindo outros caminhantes ao compartilhar os relatos.

As estruturas narrativas têm o valor de sintaxes. Todo o relato é um relato de viagem – uma prática do espaço, que tem a ver com as táticas cotidianas, como o esboço de um relato cuja sequência é escrita pelos passos, experiências distintas catalisadas pelos corpos, abertos ou não, para receber as informações, para as “trocas” na qual irão transformar a sua composição. As experiências narradas, ao mesmo tempo, produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituindo somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias, mas nas organizações dos trajetos e estruturas das viagens, antes ou enquanto os pés, corpos e memórias a executam.

Para entender como os relatos pelos deslocamentos descrevem os lugares alvos, há um estudo do entendimento para criar métodos e categorias para alcançar resultados exatos. Operações especializantes, entre os mais recentes, podem apontar, em particular, aqueles que se referem a uma semântica do espaço, a uma psicolinguística da percepção, a uma sociolinguística das descrições de lugares, a uma fenomenologia dos comportamentos organizadores de “territórios”, a etno-metodologia dos índices de localização na conversa, ou a uma semiótica que estuda a cultura como uma metalinguagem espacial, etc.

Mas nesse conjunto muito amplo, considera-se apenas ações narrativas que permitirão precisar algumas formas elementares das práticas organizadoras de espaço: a bipolaridade

“mapa” e “percurso”, os processos de delimitação ou de “limitação” e as “focalizações enunciativas” (ou seja, o índice do corpo no discurso). Para Certeau,

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. O espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidades e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis, é um modo animado de conjuntos dos movimentos que aí se desdobram. Espaço efeito produzido pelas operações que o orientam, as circunstâncias, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim geometricamente definido por um urbanismo é transformada em espaços de pedestre (1996: 67).

Merleau-Ponty já distinguia um espaço “geométrico” (“espacialidade homogênea e isotrópica”, análoga do nosso “lugar”) de uma outra “espacialidade” que denominava “espaço antropológico”. Existem os espaços e as experiências espaciais distintas. A perspectiva é determinada por uma “fenomenologia” do existir no mundo. Para Merleau-Ponty,

Essa distinção tinha a ver com a problemática diferente, que visava separar da univocidade “geométrica” a experiência de um “fora” dado sob a forma do espaço e para o qual “o espaço é existencial” e “a existência é espacial”. Essa experiência é a relação com o mundo no sonho e na percepção, e, por assim dizer anteriormente sua diferenciação, ela exprime “a mesma estrutura essencial do nosso ser como ser situado em relação com um meio”- um ser situado por um desejo, indissociável de uma “direção de existência” e plantado no espaço de uma paisagem (1996: 68).

Os relatos efetuam, portanto, um trabalho, incessantemente, transformador de lugares em espaços ou espaços em lugares. Organizam também os “jogos” das relações mutáveis que uns mantém como os outros.” Ao entender como se chega ao “fim” que se “inicia” todo o processo do estímulo a lugares turísticos, é essencial entender toda a coordenação entre o fazer e um ver, executada pela linguagem superficial dominante.

Para a base das narrações dominadoras cotidianas, a relação entre o itinerário (uma série discursiva de operações) e o mapa (uma descrição redutora totalizante das observações), são usadas linguagens simbólicas e antropológicas do espaço, resultado a experiência.

Cada mapa é um memorando que prescreve ações, onde norteia o percurso a fazer. Engloba os elementos do mapa, bem como a descrição de um caminho a efetuar que é acompanhada de um desenho apressado que traça já no papel, em situações de lugares, uma dança de passos através da cidade.

Entre os séculos XV e XVIII, o mapa tem autonomia, sem dúvida uma proliferação das figuras “narrativas”. Os mapas conquistam os espaços para informação, e eliminam aos poucos, as figurações pictóricas das práticas que o produzem. O mapa junta lugares

heterogêneos, alguns recebidos de uma tradição e outros produzidos por uma observação. Mas o essencial é que se apagam os itinerários que, supondo os primeiros e condicionando os segundos, asseguram de fato a passagem de uns aos outros.

De uma geografia preestabelecida que se estende (se a gente se limita apenas a casa) desde os quatinhos, tão pequenos “que não se pode fazer nada neles” até ao legendário celeiro, desaparecido, “que serve para tudo” os relatos cotidianos contam aquilo que, apesar de tudo, se pode fabricar e fazer. São leituras de espaço.

Outro item a ser pensado é a demarcação. As “Operações de Demarcação”, contratos narrativos e compilações de relatos, são compostas com fragmentos tirados de histórias anteriores e “bricolados” num todo único. Nesse sentido, esclarecem a formação dos mitos, como tem também a função de fundar dos cartórios, uma imensa literatura de viagens, isto é, de ações organizadoras de áreas sociais e culturais mais ou menos extensas.

Nessa organização, o relato tem um papel decisivo, uma “descrição”. Mas “toda descrição” é mais que uma fixação”, é “um ato culturalmente criador”. É formadora de espaços reciprocamente: onde os relatos desaparecem, existe perda de espaço, privado de narrações, o grupo ou o indivíduo regride para a experiência, inquietante, totalista, de uma totalidade informe, indistinta noturna. Existe o poder distributivo e força performativa, quando se tem um certo conjunto de circunstância.

A opacidade do corpo em movimento, gesticulando, andando, experimentando, e sendo estimulado é o que organiza, indefinidamente, um aqui em relação a um alhures uma “familiaridade” em confronto com uma “estranheza”. O relato de espaço é, em seu grau mínimo, uma língua falada, isto é, um sistema linguístico distributivo de lugares, sendo ao mesmo tempo, articulado por uma “focalização enunciativa”, por um ato que o pratica. O espaço surge de novo como lugar praticado.

Como lugares de estudos e experimentações espaciais, foi colocado um corpo, como cobaia, em espaços distintos, em Porto e Ouro Preto, para analisar as teorias estudadas neste trabalho. Como resultado, houve relações comuns de memórias em espaços diferentes, onde por algum instante, em um lugar, tempo e espaço específico, surgem outros espaços-paisagens a partir das relações encontradas, na qual o corpo foi instigado. Sobre o trabalho de experimentação realizado, será exposto no último capítulo.

A paisagem contada, substancial, intocada é formulada pelos particulares sentidos conduzidos pelas experiências adotadas por um “circuito” determinado, que deixam dúvidas sobre os verdadeiros anseios alcançados. De acordo com Knoop,

As cidades e as sexualidades configuram e são configuradas pelas dinâmicas da vida social. Ambas refletem as maneiras como a vida cotidiana está organizada; os modos como é representada, percebida e entendida; e as formas como os diferentes grupos fazem e reagem a essas condições (1995: 149).

De acordo com Milton Santos, “Paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza. O espaço são essas formas, mais a vida que as anima” (2002: 74). A paisagem tem história. A paisagem não é estável, mas dinâmica. A paisagem oferece pistas materiais que permitem perceber seu carácter histórico geomorfológico e social da paisagem contemporânea e de suas sucessivas fisionomias anteriores, ao longo do tempo. Mais do que um palimpsesto (as escritas superpostas que são frequentemente encontradas nos manuscritos sobre pergaminhos), a paisagem, na expressão do historiador Fernand Braudel (1986-87), é como a nossa pele, condenada a conservar cicatrizes de feridas antigas.

A história, por sua vez, tem procurado superar a polaridade entre a natureza e cultura e acentuar seja os resultados da ação humana, seja o carácter de sistema que caracteriza a paisagem, sejam os fatores físicos, jurídicos, tecnológicos, demográficos e sociológicos de cujo jogo ela resulta. Tais conceitos são sólidos, pertinentes e têm plena legibilidade. Entretanto, se quiser considerar a paisagem como fato cultural, não basta supor um objeto (uma extensão da superfície da terra), a ação humana que o transforma e a interação (material ou simbólica) que se estabelece. É preciso tratar a paisagem como um processo cultural, ao contrário como mostra a comunicação, ditando a universalização das paisagens.

Devido à grande velocidade das informações, teve uma grande transformação pós revolução industrial, com a extensão das vias férreas. O enquadramento da moldura, tal como nas imagens pictóricas desde o Renascimento, perdeu relevância. A descontinuidade tempo-espço, a sequência, a velocidade, a transitoriedade torna a paisagem um algo decomposto – que é preciso recompor para refazer a percepção, se quisermos ir além da mera sensação.

A paisagem vista de ângulos panorâmicos, como no balão ou do avião, a paisagem da autoestrada, a paisagem dos teleféricos ou dos elevadores “panorâmicos” e das rodas-gigantes e montanhas-russas nos parques de diversão introduziram novos códigos e leituras. A paisagem urbana oferece campo útil para análise. A representação iconográfica de cidades (que existem muito antes que se possa falar da imagem urbana) incluía, com frequência, imagens metonímicas, que uma muralha ou um monumento poderiam valer pelo todo, ou, então, vistas aéreas, em que se condensaria o todo da cidade.

A cidade pós-industrial, porém, já não pode mais ser apreendida com um único golpe do olhar e seu crescimento e diferenciação fazem com que, na experiência dos habitantes, sua apreensão seja parcelar, fragmentada, atomizada. Os panoramas (aquelas enormes instalações ópticas circulares que tiveram grande voga no final do século XVIII e parte do XIX) contaram, entre seus temas prediletos, com paisagens urbanas. O impacto se deve, grandemente, ao novo ângulo de observação que compensava essa perda gradual de domínio da cidade, como um todo, pelo habitante comum, principalmente nas grandes capitais. Esse tipo de representação urbana iria contribuir para criar e desenvolver um padrão de leitura da “categoria cidade” e, por derivação, instituir um ator novo, o observador da cidade, cujo olho se adentra no domínio de um objeto até então neutralizado e, por isso mesmo, não problemático (Meneses 1996: 45).

Além disso, o cartão-postal vai também disciplinar os modos de ver a paisagem urbana, os pontos de vista, as angulações adequadas, os componentes (espaços, estruturas, mobiliário urbano, veículos, circunstâncias-ou sua ausência). Pode-se falar do “outro olhar”, que é gerado pelas condições históricas que estamos vivendo, é aquele que, ao contemplar a “paisagem tecnológica”, se vê invadir pelas angústias. É o olhar que não mais encontra a paz de alma e a confiança tranquila que sempre se costumou a atribuir à paisagem. É o olhar que cada vez mais só tem como único foco ambientes povoados por objetos e infraestruturas técnicas, fundamentalmente urbano, sem limites (confundindo-se como o território), movido por imperativos funcionais inexoráveis, pelas perdas de autonomia, pela obsolescência, tendo o consumo de massa como única saída-marcado, enfim, pelo medo da morte da humanidade.

Falar sobre o olhar turístico onde produz, reproduz e consome a paisagem tem especificidades que é preciso esboçar. Primeiramente deve-se distinguir duas modalidades da visão. A primeira é a romântica, individual, solitária, em busca da contemplação silenciosa de uma natureza inédita e intocada, impregnada de mensagens de autenticidade, transcendência e a sensação de um prazer superior, que não está reservado a todos. A indústria turística tem sabido explorar, competentemente, esses anseios, mascarando suas contradições e fragilidades e também ressaltando o seu papel de distinção social. Num outro polo, o olhar coletivo solicita a presença de coparticipantes que confirmem a pertinência de estar num lugar, “onde é preciso estar” e a correção dos valores que o turista atribui à paisagem. Este último olhar está associado ao turismo de massa.

Outras marcas do olhar turístico contemporâneo derivadas de nossas particulares contingências sociais, econômicas e culturais podem ser lembradas. A mais importante talvez seja a busca da essência. Roland Barthes (1957) já havia referido um vírus da essência, que

estaria no fundo de toda a mitologia burguesa do homem, simplificadora e seletiva, capaz de mascarar aquilo que é propriamente histórico. Na realidade, o olhar turístico é ávido da novidade, do diferente, do extraordinário. Mas o novo, a diferença, o fora de série são difíceis de serem assimilados – sobretudo, como mercadoria. O típico facilita sobremaneira o consumo: a comida típica, a roupa típica, a fala típica e a paisagem típica. A historicidade se congela, abstratamente, numa mercadoria estável, transparente, de fácil digestão oposta a heterogeneidade, complexidade e transformações.

Outra deriva do fato de que esse olhar está predeterminado pelos modelos e imagens pré-formadas, que a mídia, a indústria cultural e a publicidade porfiam em cristalizar, assim como pelas fotografias, vídeos e recordações dos parentes, amigos e colegas competidores. Em consequência, esse olhar acaba por desmaterializar a concretude mesma da paisagem, reduzindo-a a um soro de signos: “o olhar é constituído por meio de signos e o turismo implica uma coleção de signos” (Urry 1996: 167). Tudo acaba remetendo para si mesmo, auto-significando-se. O guia turístico, em carne e osso ou impresso, audiovisual, eletrônico etc., serve para lembrar ao turista não tanto que há um código e que essa chave permite decifrar o sentido da paisagem, mas antes que o turista já conhece o sentido imanente, bastando agora reconhecê-lo. Como no museu, aliás, o olhar ávido do novo não consegue desvendar o desconhecido: apenas confirma a fama já, socialmente, consolidada, ou então dissolve esse desconhecido no exótico, isto é, naquela alteridade que não coincide com nosso horizonte etnocêntrico, com a qual não somos capazes de estabelecer uma relação simétrica.

Não existe paisagem sem um observador. A percepção visual é, dessa forma, uma condição fundamental para a existência cultural da paisagem. Denis Cosgrove chega a postular que, “antes de mais nada, paisagem é um modo de ver. Modo de ver projetado na superfície da terra e disposto de suas próprias técnicas e formas compositivas” (2008: 54).

A paisagem, portanto, deve ser considerada como objeto de apropriação estético sensorial. Consequentemente, não se pode negar que tenha uma natureza objética, que seja um objeto. É, sem dúvida, uma forma, mas não se define por esse caminho. Porém, considerá-la, antes de mais nada, como objeto é ainda permanecer num horizonte restrito, que não seria para dar conta de todas as dimensões do fenômeno. A coisa percebida e sua representação (conceitual, visual, verbal etc.) existem simultânea e simbioticamente. Para Burque,

A paisagem não é um objeto. Para compreendê-la, não basta saber se agenciam morfologicamente os componentes do ambiente, nem como funciona a fisiologia da percepção – dito de outra forma, aquilo que deriva do objeto, incluindo o corpo humano como tal considerado- é preciso também conhecer as determinações culturais, sociais e históricas da percepção – isto é, aquilo que constrói a subjetividade humana (1995: 135).

Considera-se a paisagem uma estrutura de interação de natureza cultural. Expressado de outra forma, acompanhando Gérard Lenclud: não se deve pensar em duas faces de um mesmo fenômeno, uma material, inerte, e a outra mental, criadora. Nem que a paisagem, seja ao mesmo tempo, um dado e percepto. Gérard Lenclud explica que “Melhor é conhecer que ela é um dado tal qual é percebido, um fragmento do mundo sensível tal qual está dotado de personalidade por uma consciência” (1995: 92).

A percepção envolve organização e reorganização de dados a partir de modelizações, valores, aspirações, interesses, etc. Indo além, envolve igualmente práticas que desfazem a antinomia sujeito/objeto, cultura/natureza. De acordo com William John Thomas Mitchell:

Na percepção do mundo e no consumo de recursos (utilitários e simbólicos) desse mundo, os significados incorporados nos objetos ambientais são canalizados para as experiências dos sujeitos. A percepção do mundo e a constituição daquilo que é importante ou desimportante para as pessoas não funciona em termos de um “lousa ambiental em branco”, que é operada pela percepção e pela cognição, mas termos da historicidade das experiências vividas nesse mundo.

A Paisagem de uns não é a de outros (...). ela neutraliza a construção cultural e social, representando um mundo artificial como se fosse simplesmente dado e inevitável; e também torna operacional essa representação, ao interpelar seu detentor numa relação mais ou menos determinada com seu caráter de coisa dada como vista e lugar. A paisagem, que dessa forma serve de ponte entre o mundo humano e o não humano, não é apenas uma cena natural, nem mesmo apenas a representação dessa cena, mas uma “representação natural de uma cena natural, um traço ou ícone da natureza na própria natureza (1994: 59).

A correlação da paisagem com a imagem é visceral. Paisagem e representação de paisagem muitas vezes se equivalem no senso comum, particularmente quando o suporte comum é a pintura (gravura) ou a fotografia. Muitas vezes, a representação paisagística chega a inverter os termos, restringindo ou anulando o próprio objeto da representação. Kemal e Gaskell (1996) reproduzem um caso exemplar narrado por Gobrich. Um guia impresso do século passado destinado a atrair turistas para o Distrito dos Lagos, na Inglaterra, traz promessas tentadoras: o turista verá em Coniston Lake paisagens com os oques delicados do painel de Claude; em Windermere Water, se defrontará com as estupendas ideias românticas de Salvador Rosa. Uma variante popular, entre nós, é qualificar de cartão-postal (ou imagem de calendário) as paisagens que parecem excessivamente compostas, isto é, designar como imagem o fotogênico. No Ocidente, o surgimento da representação da paisagem assinala, também, a emergência da paisagem como fenômeno social, percebido e operado pela sociedade.

Alain Roger (1993) definiu duas condições suplementares, indispensáveis para que a paisagem aparecesse na percepção histórica e na imagem do Ocidente. A primeira é a laicização dos elementos naturais. Árvores, rochedos, rios, etc..., não passavam de signos num espaço sagrado, até ao início da época moderna. Por isso se ocorriam tais elementos na iconografia medieval, de dominância religiosa, não tinham em si qualquer valor próprio, mas deviam ser decodificados, por exemplo, segundo a interpretação da bíblia. A segunda condição era a organização desses elementos naturais em um grupo autônomo e coerente.

A dessacralização e a unificação conceitual amadureceram, no início do século XV, na Itália e em Flandres, tornando viável e necessário a experimentação e representação artística e literária do mundo externo, natural e antrópico, sob controle cognitivo do olho humano. Muito se insistiu, ao contextualizar o surgimento da paisagem ocidental, na presença simultânea da invenção da perspectiva – que impõem recuo, ponto de vista, visão objetiva, isto é, separação do sujeito e do objeto. É, na verdade, a mesma objetivação do mundo que a da revolução copernicana, denotando a instituição incipiente do sujeito moderno, mas também reafirma a dicotomia que separa o homem da natureza, a sociedade da paisagem.

No mar de imagens que vai cristalizar as fisionomias e significado da paisagem cumpre ressaltar a importância da fotografia. A fotografia sempre esteve associada ao turismo e à paisagem e a sua voga não decresceu com o passar do tempo, pelo contrário. Uma pesquisa realizada pelo jornal francês *Le Monde*, em 1992, revelou que no rol das atividades de pessoas comuns as fotografias de paisagem só eram superadas pelas fotos de família; além disso, detinham o maior índice de preferência dos entrevistados, atingindo o patamar de 80% entre os mais idosos.

Nas últimas décadas do século XX, quando os efeitos da industrialização e da urbanização acelerada se agrava ainda mais, colocando em risco paisagens tradicionais – que a conjunção de turismo de massa e fotografia de massa começa a produzir impacto, o Cartão-postal, por seu turno, irá se tornar um catalisador poderoso de marcos paisagísticos, predominantemente, urbanos. São Marcos, todavia, que nem sempre correspondem a um peso existencial.

As estruturas perceptivas são históricas, isto, hoje, é ponto pacífico. Doutra ângulo, como já foi anteriormente salientado, o olhar é um fator de construção da paisagem. As formas de olhar classificam, socialmente, os indivíduos. Os olhares dos naturalistas e viajantes que percorreram e registraram em palavras e figuras as paisagens das nações que a Europa colonizou estão impregnados da ideologia e dos interesses dos projetos coloniais, mesmo quando a ciência fornecia motivações.

Muitas vezes, a paisagem como patrimônio cultural se faz pelo processo de monumentalização. A monumentalização toma elementos da paisagem e os transforma em fetiches, por assim dizer sacralizados, adotados de valores próprios, como se fossem autônomos, imutáveis, independentes das contingências da vida sociocultural; independentes, também, do próprio contexto ambiental. O monumento é sempre algo que seu entorno não é. Ao sobressair, o monumento assume, sozinho, os significados dispersos no espaço de que faz parte.

A paisagem é um dos motores fundamentais do turismo. E o turismo é uma das indústrias de maior peso econômico em nossos dias, em crescimento contínuo e capaz até mesmo de sustentar países desprovidos de outros recursos. Por mais que todos os condicionantes espaciais sejam projetados a atender as expectativas daqueles que procuram o espaço, estes, ao serem vivenciados, podem até causar as expectativas relatadas, mas que, na verdade, são superficiais; superficiais, pois não pertencem àquele ser. Cada corpo tem a sua particularidade de formação sensorial, cultural, artística, etc.; assim, não é possível que esse corpo capte só mesmo mundo dos outros corpos. Um mundo passa a ser vários mundos ao permitir as experimentações. O mundo imaginado, antes de ser vivido, deixa de ser “aquele” e passa a ser outro pelas suas trocas sensórias, de memórias, etc. E esse outro mundo ao ser relatado para outro ser, mesmo que não seja vivenciado, passa ser outro mundo pela troca de memórias e relações particulares desse outro ser. Uma trama contínua, onde a dinâmica não possui uma disposição comum, pelo contrário, há uma heterogeneidade na conformação.

CAPÍTULO 6

CONFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS DE PORTO E OURO PRETO

Compreender as conformações das cidades de Ouro Preto e Porto, o entendimento das evoluções dos modos de vidas e as transformações urbanísticas ocorridas desde as suas origens até à atualidade, tem grande importância para entendimento das suas influências culturais, construtivas, sociais e econômicas na história de cada região.

As histórias das maneiras de morar e de viver dos primeiros colonizadores influenciaram nas formações das cidades, e isso refletiu nas características humanas, comportamentos sociais e culturais, que participaram da construção destas povoações ao longo do tempo.

A partir desses entendimentos, dos modos como as culturas mesclaram-se nas culturas umas das outras, demonstram-se partes das realidades das marcas registradas nas arquiteturas, estilos, objetos, superfícies, espaços urbanos, culturas, paisagens, etc., nessas cidades em tempos atuais.

Foram grandes as trocas e contaminações nos sítios de Portugal e do Brasil, desde a colonização portuguesa. Em destaque, como caso de estudo neste trabalho, será analisado a cidade de Ouro Preto, Brasil; e Porto, Portugal.

Após o início da colonização Portuguesa em 1530, o Brasil assume-se, como uma imensa fonte de riqueza, gerador de inúmeros cargos e postos de trabalhos ao serviço da coroa portuguesa na administração do território, no exército, no povoamento, enfim, numa série diversa de ocupações e honrarias com um denominador comum, o enriquecimento, contribuindo, assim, para grandes alterações econômicas, sociais, culturais, arquitetônicas e urbanísticas de ambos. Além disso, o açúcar, o ouro, e, por último, o café afirmaram-se como importantes fontes de riqueza naquele vastíssimo território.

Assim, com frequência, chegava a Portugal capitais que vêm a estar na origem de grande renovação da arquitetura religiosa e civil. Não se pode, então, referir a edificação ou ampliação da maior parte dos solares portugueses de finais do século XVII e ao longo do século sem olhar as terras de Vera Cruz, primeiro nome dado à costa do nordeste brasileiro pelos portugueses, de onde vieram os rendimentos. Em consequência das riquezas, edificavam-se casas de grande efeito cênico numa natural necessidade de demonstração do poderio – aliás, tal como a nobreza do século anterior, mas com uma preocupação e procura de conforto.

Naturalmente, a arquitetura brasileira teria de ser, ao longo de vários séculos, influenciada por Portugal e também pela Holanda - no fundo, pelos povos europeus que lá viveram e levaram as suas marcas.

Tendo levado as marcas nacionais para o outro lado do Atlântico, levaram-se igualmente marcas árabes e de outros povos de quem herdamos cultura. O azulejo, usado em Portugal no interior dos edifícios, nos séculos XVII e XVIII, é levado para o Brasil, onde, devido às necessidades do clima, é adaptado ao exterior. Se, no norte, protege as casas do calor, no sul, defende-as da humidade e do vento. A retirada da família real para o Brasil e a sua permanência durante alguns anos provocou considerável influência na arquitetura. Mais tarde, com a independência, houve necessidade de construir edifícios administrativos seguindo, de modo geral, modelos neoclássicos. Por outro lado, as fazendas de café copiam a arquitetura citadina. Desse modo, é frequente que as casas grandes de várias fazendas sejam verdadeiramente palacianas. Com a abolição da escravatura, surge uma nova burguesia e um novo incremento na arquitetura; também a ida de mão de obra de vários países europeus, nomeadamente de italianos, leva consigo influências.

Entretanto, chega o alpendre, fruto do clima e aqui também adaptado depois. No fundo, do mesmo modo que, em Seiscentos, a faiança que começava a ser produzida em Portugal é marcadamente influenciada, em termos decorativos, pelo Oriente e, sobretudo, pela porcelana, que a Lisboa chega nos barcos, também a arquitetura leva as marcas de um lado para o outro.

Com a chegada dos emigrantes de torna-viagem, são eles também os portadores de novos gostos e, tal como aconteceu num passado mais recente, trazem do país onde vieram algumas ideias. Identificam-se algumas importantes avenidas de São Paulo, Rio de Janeiro em princípios do século XIX pelos chalés semelhantes a outros que foram mandados construir por portugueses regressados do Brasil. As arquiteturas mostram as marcas dos tempos, contam as histórias e influências de Portugal com o Brasil e vice-versa, reflexos das mudanças económicas, culturais e modos de vidas. Após a restauração de 1640, e com a consequente renovação da nobreza, novas casas são construídas e outras renovadas e ampliadas. A casa senhoril, seja urbana ou agrícola, demonstra a importância da família que lá habita, com a respectiva pedra de armas encimando portais e configurando as fachadas. De acordo com Texeira,

A cidade portuguesa é o fruto das diversas influências e concepções de espaço, que nela confluem e se sintetizam. Por um lado, uma concepção de espaço de natureza mediterrânica, vernácula e muito ligada à estrutura do território, que pode ser verificado nas cidades gregas, em que o elemento essencial são os edifícios localizados em posições dominantes, que dão sentido e estruturam os espaços urbanos envolventes. Por outro lado, uma concepção de espaço racional, intelectual e abstrata, que, embora presente nas cidades romanas de colonização, não é especificamente mediterrânica (2000: 153).

De igual importância é a influência da cultura muçulmana nas cidades portuguesas, uma vez que os muçulmanos dominaram o território que hoje é Portugal por, aproximadamente, 500 anos; do século VIII ao século XIII, deixando como forte herança a tradição da estrutura urbana uniforme.

As cidades portuguesas contemplam os princípios teóricos e as intervenções urbanas desenvolvidas em diferentes regiões da Europa, fazendo parte da cultura erudita europeia, partilhando os mesmos valores. O urbanismo português partilha inteiramente desta evolução, tornando-se cada vez mais racional e identificado com esta cultura urbana europeia de raiz erudita.

Historicamente, as cidades tradicionais construídas no Brasil possuem características morfológicas na tradição urbana portuguesa. Pode-se citar características de destaque, como a lógica das suas localizações, nas especificidades topográficas dos sítios em geral, na relação que estabelecem com o território, na estrutura global da cidade e nas suas principais linhas estruturantes, nas características do traçado, na estrutura de quarteirões e na estrutura de loteamento, nas suas características arquitetônicas, vernáculas (que predominam no caso mineiro) ou eruditas. Segundo Manuel Teixeira,

Uma das principais características do urbanismo português é a sua capacidade de síntese destas duas vertentes, que pode ser observada ao longo da história. Não existem tipos puros de traçados nas cidades de origem portuguesa. A cidade portuguesa caracteriza-se, sempre, pela síntese dessas duas concepções de espaço, harmonizando num todo coerente estas duas formas de fazer cidade, aí residindo, em grande parte, a sua especificidade (2000: 120).

A tradição vernácula tem como uma de suas características mais importantes, a relação com o território, que pode ser observada na escolha de localizações, nas características específicas dos sítios selecionados para a sua fundação, na escolha de locais proeminentes para a implantação de edifícios institucionais, na definição das principais vias estruturantes, que se inserem, simultaneamente, numa lógica territorial e urbana que as articula, na estruturação global da cidade e definição do seu traçado, assim como no desenvolvimento de espaços urbanos com características formais específicas.

No território português, em diferentes momentos históricos, há traçados urbanos com características de regularidade, que resultaram de processos de planejamento. Teixeira salienta que

Há cidades romanas dos séculos I e II, as cidades medievais planejadas dos séculos XIII e XIV e os traçados regulares quatrocentistas e quinhentistas que evidenciam as novas concepções de espaço renascentista. A partir do século XV, começam também a construir-

se o quê? nas ilhas atlânticas, e a partir do século XVI, o quê? no Brasil, traçados urbanos regulares, evidenciando as influências daqueles modelos planejados. Os traçados urbanos quinhentistas e seiscentistas brasileiros vão afirmando a crescente regularidade e geometrização do urbanismo de origem portuguesa. Os traçados setecentistas que se desenvolvem quer no Brasil quer em Portugal representam o aparente triunfo e predomínio da racionalidade sobre os outros princípios vernáculos de estruturação urbana. Mas só aparentemente (2000: 76).

O urbanismo português retrata uma capacidade de se moldar ao território, ainda que, às vezes, a partir da utilização de um relativo menor rigor geométrico. Cada um dos dois principais componentes que compõem o urbanismo português (vernacular e erudito) afirma-se mais ou menos conforme a época histórica, a cultura urbanística do momento da sua construção, e as razões conjeturais que presidiram ao seu desenvolvimento. Teixeira refere que a especificidade da cidade portuguesa tem a ver com múltiplos aspectos como:

As diferentes influências e concepções de espaço que estão na sua origem; os critérios de seleção dos locais para a construção das cidades; a escolha dos sítios topograficamente dominantes para a implantação dos núcleos originais dos aglomerados urbanos; a íntima articulação do seu traçado com a topografia; a estruturação da cidade em núcleos distintos, com malhas urbanas diferenciadas, correspondendo cada uma delas a diferentes unidades de crescimento; a localização de edifícios institucionais, de natureza religiosa, civil ou militar, em sintonia com as particularidades topográficas e o papel desses edifícios na estruturação dos traçados urbanos; a lenta estruturação formal das praças urbanas, associadas a diferentes núcleos geradores e a funções distintas em muitos casos; a constância da estrutura de loteamento e das tipologias construtivas a ela associadas; finalmente, o próprio processo de planejamento e de construção da cidade portuguesa, que apenas se concretiza no confronto com a estrutura física natural do território (2000: 134).

A cidade do Porto desenvolve-se sobre as colinas que dominam o estuário do rio Douro, conformando uma paisagem urbana milenar onde a diversidade da arquitetura e religiosa testemunha um percurso de um Centro Histórico que transcende a tempos Romanos, Medieval, Renascentista, Barroco e Neoclássico. De acordo com Ernesto Vaz Ribeiro, a organização vem de uma herança romana, que se caracterizava por um ordeamento, que foi sendo esquecido ao longo dos tempos, fruto das invasões e novos costumes que ali foram instalados, substituindo o conceito de ordem, pela confusão das ruas, becos, construções de aspectos favoráveis (2010:144). O Porto é uma cidade construída sobre terrenos acidentados, com uma articulação interessante do traçado orgânico de arruamentos e locação das casas com o rio referencial. Teixeira salienta:

A cidade portuguesa constrói-se sempre de acordo com um plano, ou uma idéia de ordenamento pré-definido, mas tendo em consideração as particularidades do sítio e explorando-as quer no que se refere ao ordenamento do traçado quer à localização dos principais edifícios e funções urbanas (2000: 174).

A cidade localiza-se na margem direita do Rio Douro, com o comprimento de 11,7 km e 4,9 km de largura estendendo-se por uma plataforma que se prolonga para o Norte, inclinada para o oceano Atlântico, sendo delimitada a Oeste pelo referido oceano, a sul pelo rio Douro, a Norte e a Leste pelos concelhos de Matosinhos, Maia e Gondomar.

A cidade desenvolveu-se em torno das bacias do rio Douro e do rio Leça para onde correm as linhas de água que percorrem o atual perímetro urbano. A maioria dessas ribeiras, afluentes dos referidos cursos de água, foi reorientada e desviada como consequência da crescente urbanização do território, estando, atualmente, encanadas. A cidade possui um traçado urbano irregular e adaptado a uma topografia complicada, que marca como característica forte um urbanismo espontâneo que dominou na época medieval. No final desse período, foram criados alguns arruamentos de traçado regular que surgiram com uma vontade de ordenamento urbano.

A cidade mantém, ainda hoje, traços da velha medievalidade, com destaque no centro histórico, classificado, que explica a origem do seu desenvolvimento urbano. O Porto é hoje um grande centro urbano da região norte de Portugal, sede de uma área metropolitana composta por 16 municípios e por mais de um milhão de habitantes. A cidade e, sobretudo, seu centro histórico, classificado como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO em 1996, não é apenas um conjunto monumental, composto por edifícios, arruamentos, muralhas, palacetes, igrejas, cais, azulejos e ferros. É um núcleo urbano de pessoas, de almas que se encontram e se agitam nas ruas e nas casas, nos barcos e nos cais turísticos, nas igrejas e nos mercados e lojas comerciais.

Conta a história, que Porto nasceu de fato, com o rio a seus pés e com ele viverá eternamente. Grandes transformações ocorreram nos períodos passados que são importantes para entender o desenvolvimento dessa tão instigável região. Porto, antigamente, vencida pela Idade da Pedra, passa-se para a Idade dos Metais que se iniciou com o cobre, vestígios foram encontrados na Casa do Infante em escavações realizadas no final do século XX, revelando uma nova ocupação. Nessa mesma altura também foram encontrados vestígios na zona da Foz, cerâmicas simples e pesos de redes. Já no fim da Idade do Bronze, advento da Idade do Ferro (cerca de 1200A.C.) como deixa claro Ribeiro (2010: 31), “dá-se a primeira grande invasão Celta, um povo indo-europeu que se fixou, por volta do ano 1000, numa ampla região que hoje corresponde ao vale do Danúbio.” Ocorreu uma segunda invasão por volta de 500AC, que ocupou praticamente todo o território europeu atual, o qual teve grande influência no marco da história.

Esse povo foi o que marcou o futuro do território de Portugal, um grupo que trouxe importantes conquistas tecnológicas para a região, tal como a metalurgia do ferro e do ouro, o que fez com que os povos permanecessem no local, havendo um incremento demográfico. De acordo com Ribeiro,

Com as escavações, apenas nos anos 30 do século XX que se fez um pouco mais de luz na história de Porto. Onde se fez uma trocabilidade da ocupação do solo, pondo em evidência um processo de urbanização do tipo castrejo e posterior evolução passando pela romanização e entrando na Idade Média. Falamos de umas poucas dezenas de metros quadrados, que viraram documentos de habitação castreja que também no morro da Penaventosa ocorreu (2010: 33).

A cultura castreja foi de grande importância, pois foi fulcro do desenvolvimento social e político durante todo o período da romanização. Nesse tempo, o homem ocupou posições de terreno dotadas de características defensivas, normalmente elevadas, mas próximas de facilidades que estão diretamente ligadas à sobrevivência das comunidades, tais como o mar, os cursos das águas, os terrenos aráveis, ou mesmo zonas com recursos minerais.

De acordo com Ribeiro, Porto nasceu de muitas cidades, o morro da Sé chegou a oferecer todas as condições que podem explicar a instalação e o desenvolvimento humano da época:

Uma bacia fluvial importante, um porto natural defendido dos elementos, nomeadamente do fortes ventos do norte, zonas de aptidão agrícola e de recursos naturais (nos finais do século XVII, o que é hoje o centro do Porto, era uma região de quintas altamente irrigadas), ou seja um terreno acidentado mas trabalhável onde era possível definir vias de penetração e portanto, meios de facilitação de trocas e, em termos de defesa, uma altitude ideal se quisermos abordar aspectos defensivos (2010: 35).

A cultura castreja vai aos poucos se desenvolvendo nessa época, sendo fruto dos contatos sucessivos que vão conhecendo uma amplitude cada vez mais acentuada, acabando por transitar para uma cultura de núcleo urbano, mais próxima dos atuais padrões. Por volta de 500 AC, tem-se o privilégio das relações continentais até chegar a fase da romanização que entra o novo milénio.

Pode-se encontrar nos museus as cerâmicas medievais do século IV e III (cerâmica de verniz negro, de influência fenícia ou púnica que possuía inúmeras colónias no futuro território de Portugal e Espanha) e restos de cerâmica de cariz romano. No que restringe as casas, é parcialmente visível no Arqueosítio, corresponde a uma habitação castreja mais evoluída, do século I ou II AC. Ocorreram adaptações, onde a pedra mais consistente foi inserida, por influências celtas, sendo como regra de tamanho miúdo.

O lugar onde se desenvolveria a cidade de Porto e Gaia era um cruzamento de culturas entre as que vinham do mar e as de raízes celtas que estavam na terra. O que foi um ponto de cruzamento da história do homem no tempo tem hoje um fio condutor na vertical, que é dado pelas escavações e que liga a cultura castreja à avançada civilização romana. Essa passa a ser a última fase da castreja que posteriormente passa para romanização que é processada em duas fases. Ocorre uma lenta sobreposição cultural e finalmente, praticamente absoluta aquisição do modo de vida romano. De acordo com Ribeiro, romanização é

(...) uma política de ocupação caracterizada pela criação de uma estratégia administrativa em que o pólo tinha uma capital, para além de muitos outros centros urbanos desenvolvidos e unidos por uma importante rede viária. O objetivo era facilitar a exploração e o escoamento das potencialidades econômicas do território, que se centravam naturalmente na mineração, na agricultura e na pesca. A romanização procurava uma integração lenta das populações, permitindo muitos usos e costumes tradicionais, mas acrescentando hábitos romanos. Assim transforma a arquitetura, cria pontes e aquedutos, organiza o comércio e transforma radicalmente o modo de vida das pessoas. Acima de tudo desenvolve uma língua e um direito único, comum em todo o local do império (2010: 36).

Para Ribeiro, a divisão de territórios e a divisão administrativa foi uma grande consequência da romanização. Ao dobrar a era, encontra-se o Porto integrado na Província Tarraconense como resultado da reforma de Augusto (27A.C.): “Logo abaixo estendia-se a Lusitânia, hoje sendo o sul do Douro. Uma outra província, a Bética, que correspondia ao que é hoje o território do Sul da Espanha – a Andaluzia” (2010:36). Aos poucos tiveram outras explosões da enorme Terraconensis, saindo outra administrativa com o nome de Calécia, de extrema importância para que Porto despertasse o protagonismo que o fará ultrapassar a fase de embrião. Nesse momento localizava-se um povoado de nome Cale, identificado como Itinerários de Antonino.

Ribeiro descreve o itinerário de Antonino como “descrição dos roteiros terrestres e navais integrados do Império Romano. Nele se indicavam as povoações que os caminhos romanos atravessavam.” (Ribeiro 2002: 37). Contudo, o Porto rapidamente perde a sua identidade primitiva, transformando-se pouco a pouco em um solo de cultura urbana defensiva, com uma organização política-administrativa, econômica e religiosa. Dá-se continuidade às artes e ofícios, nomeadamente à olaria, à metalurgia, à ourivesaria, à estatuária e à construção, que constituem pilares de desenvolvimento.

Da romanização, chegaram os vestígios da Casa da Rua de D. Hugo, nos terrenos da Casa Museu de Guerra Junqueiro, na zona ribeirinha (mais concretamente a casa do Infante), a zona que circunda a Igreja de S. Martinho de Lordelo e as zonas da Calçada do Ouro e da

Rua do Aleixo. Para Ribeiro, isto revela uma expansão do burgo, que se forma a aproveitar as facilidades naturais representadas pelo rio Douro (2010: 37).

Os vestígios romanos encontram-se as bordas do Douro, associados aos vestígios da parte alta que parecem indicar a presença de duas entidades: um porto e uma cidadela no alto, a Cale, com fins administrativos e defensivos. A associação desses dois vocábulos gera a palavra Portocale, que é referida por Idácio, o bispo de Chaves, no século V, de acordo com Ribeiro (2010: 39). O nome Portocale é uma associação de “Cale” que significa abrigo, a “portus” que significa porto. O Porto (nome que passará a ter depois do século XIII) seria designado pelos romanos como um “Porto de abrigo”.

Portugal vai surgir como uma extensão do Condado Portucalense, em direção ao Sul. A Norte, os nobres e a Igreja administravam o poder sob forma feudal. A função da Igreja era tocar o povo com o papel de agregar uma consciência moral, cívica, política e social de extrema importância. A igreja passava as mensagens, para isso era necessário um elemento decodificador, a arquitetura, onde o espaço pudesse comunicar de forma universal com seus membros, “para o homem medieval, tudo resumia a Deus e à sua observância” (Ribeiro 2010: 92). E foi nesse contexto que a arquitetura adquiriu uma importância fundamental na Idade Média até o século XIX.

Como marca artística e de desenvolvimento arquitetônico surgem as pontes, aquedutos e também igrejas, onde as paredes eram mais grossas com poucas aberturas e pouca iluminação normalmente de cruz latina, “além de uma nova organização nos comércios e transformação radical no modo de vida das pessoas, esse momento revela a romanização” (Ribeiro 2010: 36). A arquitetura românica é o primeiro elo da cultura européia, pois aparece simultaneamente por toda a Europa traumatizada com o avanço árabe, que começou na Palestina. De acordo com Ribeiro, “a arquitetura fala usando a linguagem da arquitetura, numa fase em que viajar era lento, perigoso e difícil” (2010: 91). A igreja era o lugar da salvação, daí ser local de enterramento, de proteção dos que partiam e acolhimento dos que chegavam. A igreja românica tinha dois campos santos, diferentes mas adjacentes, um deles, local para os mortos, depósito de corpos, um espaço exterior a igreja; outro, um local para vivos um local de vida, de observação e peregrinação. Como exemplo, a Sé do Porto.

O Porto destaca-se pela quantidade de templos. Para entender a evolução e o sentir portuense é compelido a entrar-se nas igrejas, estudá-las e interpretar as iconografias religiosas. Entrar-se no interior de alguns templos é mergulhar num profundo silêncio, ao ambientar-se aos vitrais, ao dar-se conta das multidões de santos que povoam os altares que nos miram do alto do seu pedestal, com uma distribuição espacial completamente pensada e

intigadora com intuito do sentir a “salvação” e entender o poder da igreja. A organização da cidade também vinha da herança romana, caracterizada por um ordenamento, que foi sendo esquecida ao longo dos tempos, fruto das muitas invasões e costumes que instalaram, substituindo o conceito de ordem pela confusão das ruas, ruelas, becos e construções com aspectos muito variáveis. A cidade medieval passa a ser constituída por uma cerca, as casas são amontoadas como um jogo de “legos” onde o sol mal podia entrar. De acordo com Ribeiro, com o tempo foram aparecendo palácios e torres, casas aristocráticas por excelência que não ficavam muito longe da Sé, “fazendo-se a comunicação dédalo imundo de ruas ondulantes, travessas, becos e uma ou várias pracetas onde se realizavam as feiras” (2010: 145). As muralhas marcavam a urbe, onde além de definir os limites também tinham carácter defensivo. As portas eram ornadas, o elo mais fraco na cintura, estando protegidas por uma imagem santificada por grandes torres que marcavam a entrada por onde se moviam pessoas e mercadorias. Para Ribeiro,

A cidade vai assim evoluindo radicalmente, mas a partir do núcleo mais antigo; a velha muralha, terminada a sua função primordial, vai sendo engolida pela velocidade das ocupações dos espaços, num evidente jogo de horror ao vazio. Passa a ser suporte para outras construções e a modificar-se tão radicalmente, que se torna irreconhecível (2010: 146).

As muralhas cercavam a cidade, tinham carácter defensivo e eram ornamentadas por portas protegidas por imagens santificadas e com a presença de grandes torres, que marcava o fluxo de pessoas e mercadorias, onde se controlava os pagamentos o ir e o vir daqueles que quisessem franquear. A partir do crescimento da cidade, o ordenamento ia mudando por repetição: aparecem as ruas que saem das portas da cidade e as casas começam a ser edificadas em terrenos, conseqüentemente redesenhando as vias. Ribeiro explica:

A cidade vai assim evoluindo radicalmente, mas a partir do núcleo mais antigo; a velha muralha, terminada a sua função primordial, vai sendo engolida pela voragem da ocupação dos espaços, num evidente jogo de horror vazio. Passa a ser suporte para outras construções e a modificar-se tão radicalmente, que se torna irreconhecível (2010: 145).

Uma rua que se deve salientar por sua importância é a rua Direita. Era uma rua torta, incontornável na cidade medieval, marcada por ter sido o princípio de ordenamento. A rua direita tinha ligação direta ao centro da cidade, onde encontrava-se a Catedral. Era uma rua de comércio, que movimentava a região, trazia gente e era onde se aglomeravam os diferentes trabalhos, lojas, as estalagens e as casas dos mercadores e muita gente rica. As ruas passaram a ter nomes dos misteres que aí se executaram, como por exemplo, rua dos Pelames, rua dos

Mercadores, rua dos Sapateiros e a rua do Ouro. As urbes eram de traçados regulares, seguindo um padrão de organização ortogonal.

A rua Direita é a atual rua de Santo Ildefonso, já fora do limite da urbe. Isso ocorreu devido ao crescimento demográfico da cidade, criando outros polos. Ribeiro afirma que “As outras ruas eram estreitas, sendo normal a largura cerca de um metro, onde as mais largas eram três metros, mesmo aquelas que eram uma “orgia” de espaço, como a Rua Nova, atual Rua do Infante” (2010: 145).

A pavimentação era coisa rara, e as casas terminavam-se nas ruas. Os animais tinham os seus espaços na cidade para passeio e repouso, pois cria-los era normal. As praças já existiam, onde se davam os entrucamentos das ruas, como, por exemplo, Largo da Sé, Largo do Açougue Real, o Largo do Paço Episcopal, e já fora das Muralhas, o Largo do Corpo do Guarda. A descrição dos locais mais amplos da cidade antiga fica ligada aos edifícios mais importantes: a Sé, o Paço e a Câmara.

De acordo com Ribeiro, as minorias também cabiam no espaço, às vezes, na cidade onde era vedada discretamente a segregação social: “Sabe-se que a judaica teve o seu espaço no castelo velho, estando destinado a mouraria um lugar no arrabalde, termo usado para locais fora da cidade.” (2010:149) Era um espaço fora das muralhas, mas era a direção do crescimento. Os arrabaldes eram os prolongamentos da cidade, onde concentravam as hortas, onde se fixava os mesteres poluentes (ferreiros e curtidores) ou os artigos fabricados (tanoeiros, construção naval, carpinteiros). Era o local de recepção de estabelecimentos, que lidava com doenças contagiosas. Era nessas proximidades que eram construídos os hospitais para cuidar dos leprosos.

Existia, também, um espaço mais exterior que envolvia aldeias e grandes campos chamado de termo. Era de onde vinham as pessoas com suas mercadorias para vender nas feiras, um ato que se prorrogou até ao século XX. Em uma cidade onde a compra e a venda era o motivo para se ganhar dinheiro, já havia uma troca, onde aquelas que íam ganhar dinheiro também deixavam, levando objetos que não existiam na sua região. Para Ribeiro, o termo era um local de arremesso político a que os reis recorriam para premiar ou castigar as posturas municipais; conforme o comportamento da cidade o termo crescia ou reduzia:

Os reis aumentavam ou diminuía os termos (e portanto melhoravam ou baixavam o nível das cidades) conforme a inclinação política. Se a cidade ajudasse o rei, o termo aumentava. Em períodos de afrontamento à figura do rei, este podia diminuir o termo, o que se traduzia em dificuldades para seus habitantes (2010: 148).

No século XIV, com o desenvolvimento urbano, novas ruas são construídas sendo mais largas, lineares, apresentando um traçado mais retilíneo facilitando o fluxo ao coração da urbe medieval, como foi o caso da rua Nova, aberta por ordem de D. João I.

Entre os séculos XV e XVI, Portugal passa por uma renovação urbanística, construções de praças, ruas, novas instalações de edifícios institucionais, período que é caracterizado por uma organização de normas para regulamentar e fiscalizar as novas construções. Era uma preocupação dos monarcas portugueses a construção de regras reguladoras para a urbe. Isso fez com que a arquitetura sofresse alteração dos próprios alçados das ruas, caracterizada pela proporção dos vãos e pela sobriedade decorativa. Segundo Texeira, citado por Daniel Afonso:

Estas intervenções conduzem à alteração arquitetônica dos próprios alçados das ruas das grandes urbes nacionais e ao estabelecimento, na primeira metade do séc. XVI, de um alçado tipo, caracterizado pela sobriedade decorativa e pela proporcionalidade de vãos, cara à linguagem da arquitetura. As intervenções urbanísticas do final da época medieval tiveram como finalidade a modernização funcional e estética das cidades portuguesas, através de ações nos tecidos urbanos já consolidados e da programação prévia das novas expansões urbanas.

As casas, dispostas em fiadas compactas de forma irregular, com os seus balcões e sacadas sobre a via pública diminuía o espaço útil dos arruamentos. As casas desses arruamentos medievais eram de um ou dois sobrados, em madeira e tabique com cobertura de colmo, sendo as mais abastadas de três e mais pisos, em pedra, com cobertura de telha. As fachadas dessas habitações eram estreitas e em vielas mais congestionadas, onde espaço útil de construção era diminuto, as casas cresciam em altura (1987: 74-75).

As casas de Porto eram de vários tipos e materiais. Encontrava-se em pedra, granito, o que é normal numa cidade edificada sobre um domo, usadas pelos mais ricos e pela classe eclesiástica, mas também haviam casas com tetos em colmo e mesmo de madeira.

A casa do burgo portugalense, denominadas casas-torre que destacavam-se pela qualidade contrastando com as edificações vizinhas. Eram construções autorizadas pelo bispo e sua escala era de maior porte, possuindo três ou mais pisos, com uma aparência fortificada. A construção era em pedra, com fachada maciça e aberturas estreitas. Era comum o coroamento com ameias ou merlões. Segundo Texeira,

A maioria desses edifícios situava-se no interior do burgo primitivo e nas imediações da Sé (como são exemplos a Casa do Beco dos Redemoinhos e a Casa da Câmara), na Rua dos Mercadores que possuía casas-torre dos séculos XV e XVI, das quais, ainda hoje, são visíveis reminiscências, bem como na zona ribeirinha, área de forte intervenção régia (Teixeira *apud* Afonso 1999: 59-60).

A Primeira Câmara do Porto, construída no lado norte da Catedral, era de madeira. Ribeiro menciona que “havia a rua dos Palhais, atual rua Penaventosa, o que não deixa dúvidas sobre o tipo de casas que ali se levantaram” (2010: 111).

Segundo Teixeira, os complexos medievais que devem-se destacar são: as muralhas primitivas, situado no topo do atual Morro da Sé, que circundava o Morro da Penaventosa, desde a época da dominação:

Composta por quatro portas e, no seu interior, existia, na época medieval, uma intensa vida urbana, apoiada em arruamentos, vielas, pracetas estreitas e acotoveladas, a construção da Muralha Fernandina, que nasceu com necessidade de alargar o perímetro urbano do burgo portugalense, em franco crescimento em meados do séc. XIV e a vontade burguesa de erguer uma estrutura defensiva para o mesmo, em período de instabilidade política e militar do reino favoreceram a edificação de uma nova muralha e a Sé Catedral (Teixeira *apud* Afonso 1999: 84).

A partir do século XVIII, a arte portuguesa busca novas referências no estrangeiro. Copiava-se muito e deixava-se de lado uma pesquisa mais aprofundada das questões plásticas indispensável para uma arquitetura verdadeiramente nacional. Afirma Ramalho Ortigão que “A arte portuguesa do século XIX não tem carácter nacional. As tradições artísticas estavam perdidas desde muito tempo” (1943: 96).

No período de Oitocentos, o reduzido número de profissionais qualificados que existiam em Portugal, a videz dos mestres-de-obras, a ignorância ou pretensão conhecimento do cliente rico, ajudava na proliferação de construções em que o ecletismo se permitia inserir a novidade e o progresso. Pode dizer, de acordo com Peixoto, “que realçar a intervenção do proprietário na concepção do edifício foi uma característica do período românico. A casa do século XIX foi, sobretudo, um elemento de gosto pessoal, tendo como cliente um papel preponderante no produto final arquitetônico” (2013: 37).

A casa solarenga, típica da fidalguia rural portuguesa, possuía um volume no sentido horizontal, foi substituída por novas construções, com predominância para o chalé. Essa cópia de um estilo tão usado nos grandes centros de veraneio da Europa, constituiu uma recriação dos estilos arquitetônicos europeus, revelando-se um dos mais expressivos exemplos de pastiche no campo da arquitetura. Começou por ser propriedade da aristocracia que acompanhava a corte do último quartel do século XIX, conquistando rapidamente a burguesia que tinha dinheiro. De acordo com Paula Peixoto,

Muitos destes chalés faziam parte dos projetos dos brasileiros a concretizar na sua terra, como garante de estatuto social, tanto mais que no Brasil era um pressuposto que tudo o que vinha da Europa tinha uma auréola prestigianete. No entanto, grande parte dos chalés

que ainda hoje existem entre nós, dispersos aqui e além da província ou concentrados no litoral, ou em centros de veraneios mais interiores (Sintra é um exemplo de proliferação dos chalés) e mesmo em cidades com Porto, nomeadamente na zona da Avenida de Boa Vista e na Foz do Douro, não foram edificadas por brasileiros, mas por descendentes de velhas famílias, por portugueses e por estrangeiros radicados o Porto (2013:38).

Essa invasão no patrimônio arquitetônico português, por uma contaminação de outras terras, resultou no incômodo dos amantes da cultura portuguesa que procuraram opor-se ao enfeudamento estrangeiro, alertando com urgência o reencontro do espírito português. Para Ribeiro, “o arquiteto Rosendo Carvalheira, em 1901, numa enérgica crítica afirmava que nos domínios da arquitetura privada, o chalé produziu uma verdadeira revolução dissolvente, caracterizando d’um modo picaresco uma época e um tipo bastardo de habitação” (2013: 39).

No século XIX, as edificações surgem com frontões com largura muito superior, às vezes com um majestoso frontão neoclássico a abranger toda a frente, num alarde palaciano, como na rua de S. João. Na solução simbiótica entre residência e estabelecimento comercial, as casas altas e esguias constituíam uma resposta ideal às necessidades dos comerciantes até o primeiro quartel do século XIX. Os burgueses tripeiros moravam e trabalhavam no mesmo edifício, residindo nos andares superiores e atividade no pavimento térreo. A casa apresentava duas portas que davam entrada à habitação e à loja, podendo estes espaços comunicar através de escadas ou alçapões.

Contrastando com as casas altas e esguias, surgem os palácios e palacetes. Ilhas, bairros operários, palácios e palacetes imprimiram à cidade uma nova horizontalidade. De acordo com Peixoto,

Por entre as casas populares e burguesas, os raros palácios, de linhas horizontais mais largas e mais baixas, não são específicos da cidade. Ao contrário das casas altas e esguias que tinham uma longa tradição na cidade, os palácios surgem como habitações aristocráticas cujas características de estrutura geral são semelhantes à dos palácios da restante Europa, embora na maior parte dos casos se apresentem mais modestos. Há, no entanto, pormenores transpostos dos solares nortenhos que lhes conferem uma certa especificidade: sacadas, portões, janelas e brasões (2013: 48).

Os palacetes de Porto eram edificações ligadas aos burgos comerciais, cujas fortunas eram feitas no Brasil em meados de oitocentos. De acordo com Oliveira, “comparando as casas de brasileiros com a de outros detentores de poder econômico, concluímos que entre elas existia grande similaridade” (1992: 344).

Era de costume as casas de Porto possuírem clarabóias, onde os vidros, muitas vezes, eram coloridos, como função iluminar a escada principal. Nas casas da elite de Porto, destacavam-se no interior das clarabóias lindos estuques e pinturas, que com a luminosidade

nos vidros, formavam espetáculos conjuntos em seu interior. Os jardins, que eram usados pelas famílias, desenvolviam quase sempre para as fachadas.

Para Julio Dinis, associa as diferentes zonas da cidade de Porto a diferentes grupos sociais, estabelecendo a geografia social:

o bairro central é portuense propriamente dito, com vielas e ruas estreitas e elameadas onde mais se compra e vende, com característica que fazem lembrar ainda o velho burgo; o bairro oriental seria a zona eleita preferencialmente pelos brasileiros para aí se instalarem, enquanto o bairro ocidental seria o inglês, onde a morfologia das casas deixava transparecer o gosto pela defesa da intimidade (1948: 56).

Ao longo do século XIX, a sociedade burguesa absorvia tendências e modas de Paris com mistura de estilos de vida que os ingleses revelaram com sua instalação na cidade. A falta de um fio condutor que pudesse orientar as arquiteturas em Porto oitocentista fez com que ocorrem consequências em sua identidade arquitetônica. Paralelamente a esse fato, havia a preocupação de recuperar os valores tradicionais da casa portuguesa. No período de oitocentos os brasileiros encontraram uma arquitetura em crise que pretendia ver as tendências ecléticas importadas identificadas com um novo estilo nacional. Uma época de aplicação.

Em conjunto com esse momento de grandes mudanças, ocorreu a reorganização da estrutura urbana e as modificações dos fluxos como a construção de pontes e o desenvolvimento no transporte. Foram construídas a Ponte das Barcas, inaugurada em 1806, a Ponte Pênsil ou Ponte D. Maria II em 1843, a Ponte Maria Pia (ferroviária) em 1877 e a Ponte Luís I (rodoviária) em 1886. Em 1895, pela primeira vez, o carro elétrico circula sobre carris; a tração animal e o americano estreou-se em 1872 ligando a Alfândega a Matosinhos. Nesse período ocorre a abertura para navegação do porto de Leixões, que irá retirar a importância do velho porto fluvial do Douro. Porto manteve sua atividade mercantil, tornando polarizador na região norte, industrializando-se no século XIX.

Por volta de 1850, o Brasil se torna um dos grandes agentes das transformações em Porto. As explorações portuguesas nas terras brasileiras, de enormes extensões territoriais e de riquezas naturais, levaram para lá elementos, as mais importantes famílias portuguesas, que lá tinham um ou mais membros em cargos de destaque. Havia que segurar o controle do território, a justiça e exploração das minas, as plantações e o Brasil foi verdadeiramente uma grande fonte de riqueza para Portugal durante muito tempo. A imensa incrementação da arquitetura senhoril portuguesa, feita com capitais vindos do Brasil, deve-se às missões que

às funções que alguns fidalgos lá desempenharam. A atividade de mineiro, do ouro e diamantes, como depois, o ciclo do café e da borracha foram importantes fontes de fortuna.

Com a influência do Brasil, põe-se em prática uma política de abertura à imigração, alimentando a imagem de “terra prometida”, a que correspondiam, em média anual entre 1856 e 1870 de 200000 pessoas por ano. Com a abolição da escravatura em 1885, dá-se a crise de mão de obra. A emigração para o Brasil é um dos fenômenos sociais mais relevantemente do século XIX, período em que ocorreram transformações significantes como em áreas administrativas, instalação de indústrias, construção de pontes, melhorias de estradas e hospitais, tudo isso devido ao retorno dos emigrantes que haviam partido para o Brasil. No regresso a Portugal, voltavam prósperos, tornavam-se filantropos, construindo hospitais, asilos, escolas; recuperando igrejas, aspiravam à ascensão social e ao reconhecimento e, muitas vezes, eram-lhes conferidos, por mérito, títulos nobiliárquicos e comendas. A rejeição ao brasileiro não deve ser alheia à situação econômica que se vivia Portugal, com uma industrialização pouco próspera e uma agricultura bastante afetada pelas saídas da população para as cidades e para outros países.

Jaime Salazar Braga escreveu que: “As soluções arquitetônicas e decorativas da casa do ‘brasileiro’ representa, na maior parte dos casos, uma reprodução desfocada de soluções dormias de uma arquitetura elegante adaptada na construção residencial brasileira a partir de meados do século XIX” (1986: 56).

De acordo com Jorge Pereira de Sampaio, de fato, os emigrantes trouxeram do Brasil aquilo que se via nas casas de gostos neoclássicos; por um lado, os alpendres caracterizados do clima, tal como o azulejo usado no exterior, por outro chalés de influência europeia que passarão a surgir nas principais cidades brasileiras no século XIX. De resto, o chalé é de tal modo associado em Portugal aos emigrantes regressados no Brasil que, muitas vezes, leva a que “se tome a nuvem por junco”, uma vez que os chalés tiveram a sua origem nos centros de veraneio do Sul da Europa.

Os arquitetos e engenheiros formavam-se segundo modelos europeus e os chalés suíços iam-se alargando ao litoral francês, ao longo da segunda metade do século XIX, com telhados duas águas e janelas ogivais. Influências de brasileiros em Portugal, são as casas chalés, em projetos arquitetônicos de vários volumes, como torres e sacadas, mirantes, por vezes, rodeadas de jardins em que, não raramente, surgem lagos e grutas artificiais.

O Porto de Oitocentos é, como afirma Gonçalo Vasconcelos, “a cidade das ordens terceiras, dos clubes e associações, dos benfeitores cujas fortunas atingiam valores muito

significativos, mas também dos ‘brasileiros’ regressados de além- Atlântico, com uma força anímica alimentada por grossos cabedais” (Vasconcelos 1972: 98).

No retrato que faz das edificações de emigrantes de torna-viagem, o autor refere os portais largos, as paredes revestidas de azulejos azuis, verdes ou amarelos, lisos ou de relevos, os telhados beirados azuis, as varandas também azuis ou douradas, as janelas neolíticas, as ameias nos muros, os mirantes de gosto chinês. Salienta, também, os jardins, cujas plantas descreve como geométricas, adornado-as de estatuetas de louças representando as quatro estações.

Trazendo importantes divisas para o seu país, foi importante o seu papel no Porto da viragem do século, vindo a ligar-se à banca, ao comércio e indústrias- como é o caso de várias fábricas de cerâmicas que, vivendo maus dias, foram recuperadas por brasileiros de torna-viagem. Um desses exemplos é a fábrica de Santo Antônio do Vale da Piedade, em Gaia, que foi reerguida por Francisco da Rocha Soares, produzindo as famosas estatuetas usadas nos jardins e telhados das casas em Portugal e no Brasil.

Paula Peixoto, que à “casa de brasileiros” dedicou a sua dissertação de mestrado, afirma:

Edificada de raiz ou transformadas a seu gosto, elas não são, de todo, a expressão de vaidades pacóvias de excentricidade. Pelo contrário, elas vieram beneficiar e embelezar a fisionomia arquitetônica da cidade Porto. Beleza como os azulejos, que fazem parte da cultura e da alma português, tanto quanto da memória brasileira. Grandes são as influências portuguesas nas arquiteturas brasileiras: Inclinações dos telhados, formação dos pátios internos, as proporções das janelas retangulares com a presença de vidros e portas almofadadas, são umas delas (Peixoto 1992: 65).

Assim como os brasileiros influenciaram, de forma sutil, Portugal, maiores foram as influências portuguesas sobre o Brasil desde a sua conformação espacial, como se verifica no caso da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais-Brasil, a antiga Vila Rica. De acordo com Vasconcelos: Vila Rica é um dos frutos, talvez o maior, da admirável expansão portuguesa no Novo Mundo. Habitado às fáceis riquezas proporcionadas pelo comércio das Índias e estimulado pelos tesouros que os espanhóis recolhiam em suas conquistas americanas, jamais se conformaria a Metrópole em limitar sua avidez ao precário comércio dos paus-de-tinta, das exóticas e do açúcar de sua nova colônia (Peixoto 1977: 14).

Vila Rica esteve extremamente envolvida com a exploração aurífera, época onde se desenvolveram vários núcleos populacionais no estado de Minas Gerais. O ciclo do ouro, de extraordinária importância em face do destaque da produção da colônia no cômputo mundial, determinou a chegada de migrantes vindos de várias partes da colônia e de imigrantes metropolitanos e o estabelecimento de arraiais, alguns que rapidamente se transformaram em vilas, tendo como cidade apenas a cidade de Mariana, em Minas Gerais.

Nessa época, a riqueza era fácil, proveniente da explosão do ouro e, na sequência dos diamantes, determinou um comportamento perdulário, o que contrastava com a formação senhorial-ruralista da colônia até então, e mesmo com o tipo de vida da maioria das cidades existentes. Formam-se nesse momento, devido às composições mineradoras, numerosas pessoas ricas ligadas à mineração, como os bandeirantes paulistas, o funcionalismo da coroa, que, nessas cidades, teve um papel importante na fiscalização da produção e no exercício de outras atividades administrativas e o fortalecimento do comércio local. De acordo com Sylvio Vasconcellos,

São tão volumosas e lucrativas as transações, que habitam a Vila, homens de maior comércio, cujo tráfego e importância excede, em comparação, o maior dos maiores de Portugal. Essa característica da Vila, que é uma das de maior comércio das Minas, se explica porque fica sendo uma barra de todas aonde de continuamente estão entrando carregações do Rio de Janeiro e da cidade de São Paulo. E são as lojas tão abundantemente abastecidas, principalmente de importações, que a muitos surpreendem os estoques que apresentam entre os quais se incluem quase todos os produtos europeus da época, de preferência os ingleses (1977: 52).

As melhores construções particulares eram destinadas ao comércio, lojas grandiosas, dentro as quais sobressaem a de João Rorigues de Macedo, depois Casa dos Contos. Seus primeiros pavimentos abriam-se francamente para as ruas, compondo áreas grandes e pouco subdivididas, evidentemente não agenciadas para moradia. Apenas quando o comércio fraquejava, são os referidos cômodos incorporados às residências, com a conseqüente transformação de suas portas de entradas pelas janelas. A importância do comércio ditava a organização da arquitetura. Mesmo nos arraiais vizinhos, como Ouro Branco, Congonhas, São Gonçalo, as casas mais sólidas e bem acabadas, que até hoje perduram, não dispensam o cômodo do negócio. A importância do comércio, das vendas, na vida do interior, até hoje se faz notar pela atração que exercem sobre a população, trazendo no tempo a cultura comercial.

Com a mineração, fez-se aumentar o número de escravos com a carta de alforria e conseqüentemente uma maior concentração marginal no urbano, os desclassificados do ouro. No século XIX, por toda a província de Minas Gerais já havia uma expressiva miscigenação racial, com forte participação de mulatos na vida social dos povoados.

As cidades mineiras, como é o caso de Ouro Preto, eram encravadas nas montanhas, cresceram da junção de arraiais localizados ao longo das encostas, onde eram adaptadas a uma topografia desfavorável à criação de uma área urbana, apresentando uma configuração linear, paralela às curvas de nível. Para Pestana,

Estas cidades, de acordo com a hierarquia da organização administrativa colonial, se transformavam de pequenos arraiais, em vilas, com o aglomerado usual da Igreja Matriz, com o Pelourinho nas proximidades. Desse modo, apresentavam um conjunto urbano específico, com edifícios oficiais – que constituíam o centro dominante da dinâmica cultural – balizando a imagem urbana (2001: 87).



Figura 1– Ouro Preto/MG

Fonte: Revista Urbanismo 3, 2000: 3

A realidade das povoações de Minas Gerais resultou em cidades à beira-rio em encostas voltadas para rios, riachos ou ribeirões, em sua maioria à meia encosta, deixando os terrenos mais perto do curso de água livres. A implantação está geralmente condicionada a permitir a abertura de poços artesianos, para abastecimento de água dentro do aglomerado urbano. Segundo Teixeira,

As que se desenvolvem junto ao mar situam-se geralmente em terrenos de encosta, mais ou menos acidentados, pendendo para o mar. As que desenvolvem junto a rios situam-se geralmente em pendentes suaves. Os seus traçados – seja de cidades costeiras seja de cidades de interior – apresentam princípios idênticos. Uma e outra são variantes de um modelo mais geral. O ponto topograficamente dominante do território é ocupado geralmente pelo castelo, ou por qualquer outra situação defensiva, desenvolvendo em torno de si um pequeno núcleo construído. A primeira grande via estruturante da cidade desenvolve-se, no entanto, a uma cota mais baixa, ao longo do mar, ou do rio (2000: 134).

As povoações mineiras surgiram a partir da fixação do comércio nas estradas, em regiões auríferas. Por esses caminhos se formavam aglomerações e povoamentos, onde surgiam, por demanda, as vias, cujos extremos eram marcados geralmente por capelas, que se

constituíam como “pontos de amarração”, e que, provavelmente, surgiram logo no início da ocupação desse trecho. Cada uma dessas capelas pontuava um espaço aberto, um simples adro, um largo que, com o tempo, se estruturava formalmente como praça. Ao mesmo tempo, esses espaços e esses edifícios constituem perspectivas distintas. É ao longo deste primeiro percurso, que se definem os primeiros lotes e se constroem as primeiras casas, seguindo o seu alinhamento.

Inicialmente, a Vila teve uma configuração linear apegada à estrada tronco, o caminho mais transitado e o mais importante, que aos poucos se corrige em trechos de melhor traçado, em geral mais alto que os primitivos, atalhando-os e ao mesmo tempo acompanhando a marcha das mineirações, a princípio apegados aos vales profundos, onde foram mais tarde galgando a serra. Todas as igrejas e edifícios principais balizavam a rua do tronco. De acordo com Vasconcellos,

Povoa-se, a princípio, este eixo longitudinal da Vila, mais nos seus extremos, de um lado do Morro de Pascoal da Silva, no Padre Faria e no Alto da Cruz; do outro em torno do Rosário e Pilar, caminhando depois para o centro, para o eixo transversal, constituído pelo espigão do Morro de Santa Quitéria (1977: 78).

No movimento centrípeto, com a construção da Casa Câmara e Cadeia e depois do Palácio dos Governantes em 1740, unem-se as duas freguesias tal com a delimitação do centro administrativo, estabelece o núcleo principal da povoação. Com o novo ciclo de desenvolvimento centrífugo, originou-se os novos arruamentos, chamados de Caminho Novo ou Rua Nova. Com a ramificação das saídas ocorreu-se desdobramentos dos arruamentos paralelos aos principais ligados por simples passagens, travessas, vielas e becos. O eixo longitudinal da povoação e as ruas mais importantes se fizeram no mesmo sentido do vale e da serra de Ouro Preto, vencendo as ondulações dos contrafortes que se antepõem à diretriz estabelecida, sem maior obediência, como seria a topografia do lugar. De acordo com Vasconcellos,

Raramente procuram adaptar-se às curvas de nível do terreno, só aproveitadas quando impostas por interesse espacial, tal o caso da Rua do Rosário. Em geral, não atendem as conveniências dos planos naturais, amenizando-se apenas, nas ladeiras, pelo colear tão característico dos caminhos abertos pelo trânsito (1977: 79).

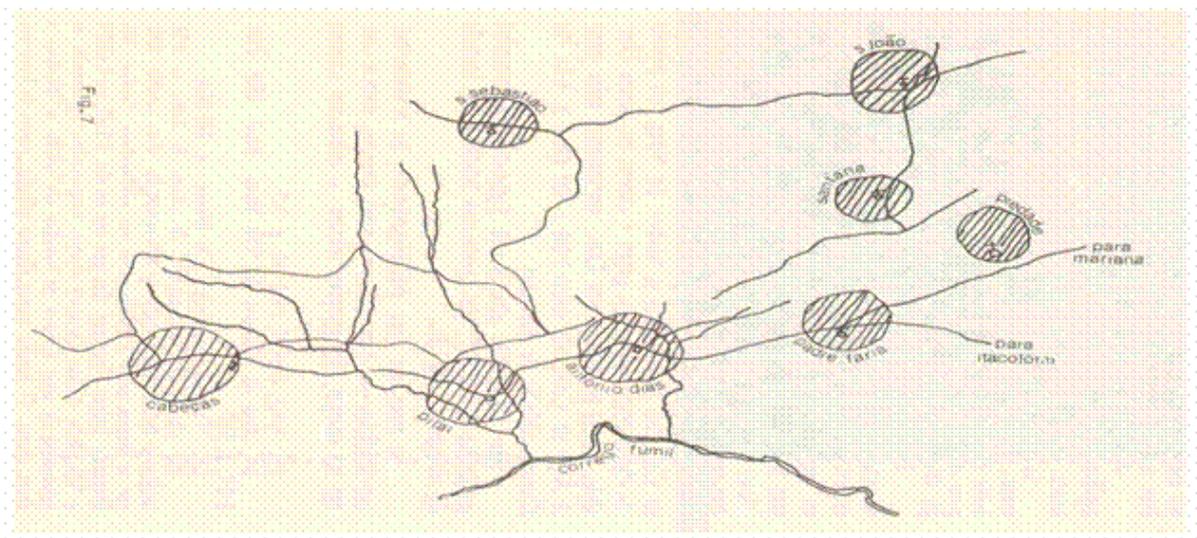


Figura 2 – Evolução urbana de Ouro Preto/MG
Fonte: Vasconcellos 1977: 7

Muitas vezes, os espaços associados a essas capelas, situadas de um e outro lado desse eixo fundamental, tinham características diferentes. Minas Gerais apresenta a especificidade de não ter sido autorizado, por Carta Régia. As ordens religiosas, congregações (franciscana, carmelita, jesuítica, entre outras), se responsabilizavam por grande parte da arquitetura religiosa do litoral brasileiro, e a correspondente relação dessa arquitetura com o desenvolvimento e estratificação social da região. A correspondência entre a arquitetura religiosa e o sistema social, em Minas Gerais, representa importância para a compreensão desta arquitetura e, principalmente, para a compreensão do desenvolvimento social, nela tão bem traduzido.

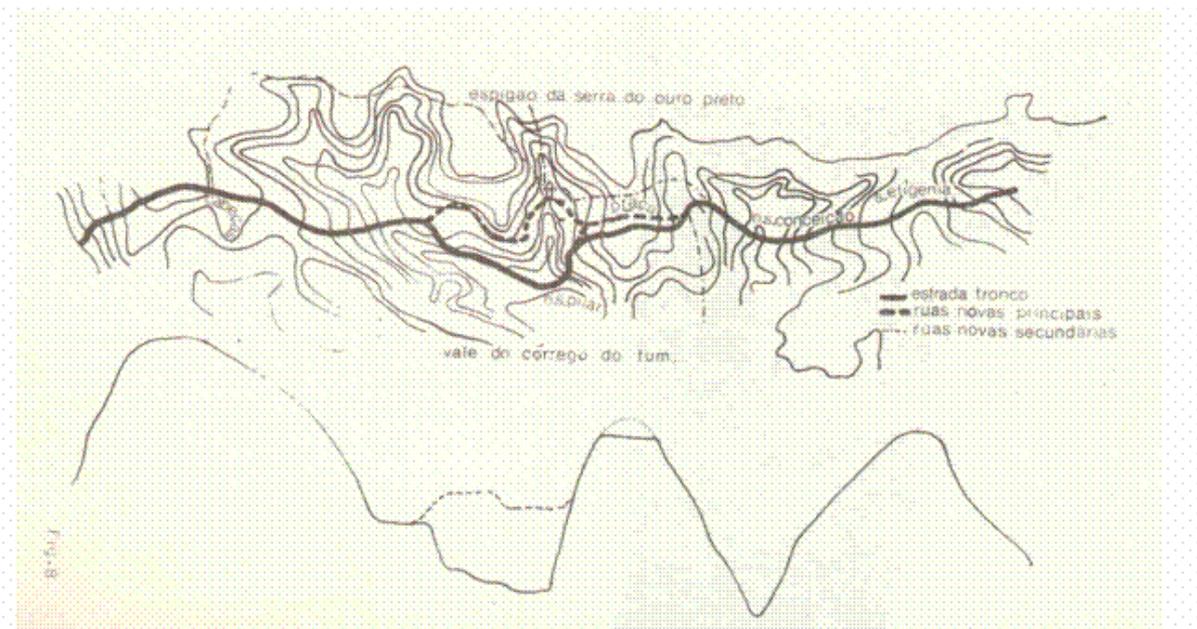


Figura 3 – Evolução urbana de Ouro Preto/MG
 Fonte: Vasconcellos 1977: 10

A ocupação dos pontos dominantes do território por funções urbanas e edifícios significativos – civis e religiosos – surgiram ruas dirigindo-se para eles. Esses pontos dominantes podem ser os topos de colinas mais altas ou as elevações mais proeminentes da meia encosta onde a cidade se desenvolve. Geralmente, as ruas que se dirigem para esses edifícios são perpendiculares ao eixo original, mas em pontos onde, apesar da grande inclinação, a pendente é menor. Devido a topografia irregular, onde os terrenos planos são praticamente inexistentes, as escolhas dos sistemas construtivos eram determinantes. De acordo com Vasconcellos,

Esta topografia, assim difícil, explica as preferências e desapareços por diversos sistemas construtivos. Desistindo de corrigir os terrenos, alçam-se as casas sobre eles, por intermédio de esteios ou pilares e, para facilitar estas elevações, preferem-se as estruturas autônomas, de madeira ou, pelo menos, mistas, em virtude de as construções de estruturas (paredes) maciças, que distribuem uniformemente as cargas ao chão, em fundações mais ou menos contíguas, exigirem, de preferência, terrenos planos (1977: 66).

Minas Gerais representava um território rigorosamente controlado pela coroa portuguesa por questões de interesses políticos e financeiros. As ordens religiosas eram isoladas, não se podendo fixar, sendo permitido apenas à Igreja, a presença da Santa Casa e das ordens ou confrarias. Os funcionários da coroa, contratadores, intendentes, produtores de ouro, representavam um grupo social perante os comerciantes, os tropeiros, os faiscadores que trabalhavam por conta própria, ex-escravos negros e mulatos já alforriados, formando um

tipo de estratificação social decorrente do processo natural de circulação da riqueza que desenvolveu a formação de uma quase aristocracia, de uma determinada “elite”. Em consequência do desenvolvimento, as povoações foram surgindo em Minas e, sobre o desenho da cidade, os portugueses transpuseram para os espaços coloniais aquele que se adaptava melhor às circunstâncias, quer quando a malha obedecia a um traçado, quer nos casos de crescimento espontâneo. De acordo com Fábio Pestana,

A apropriação do espaço urbano reflete os interesses das classes e segmentos sociais envolvidos no processo de colonização, interesses esses que nem sempre coincidiram com os da coroa. Os modelos das cidades mineiras setecentistas é representado por ruas tortuosas e intrincadas, conforme tradição medieval portuguesa, definindo um sistema de padrão irregular, com arruamentos transversais à encosta, atravessados, perpendicularmente, por ruas paralelas, travessas e becos. Com as casas amoldando e determinando o traçado das ruas, foram se estabelecendo espaços sinuosos, com alargamentos e estreitamentos, com as mais tortuosas formas, conforme nos esclarece (Pestana 2001: 76).

Os arraiais e vilas, que deram origem às cidades do ciclo do ouro mineiro, foram criados num curto espaço de tempo, refletindo uma lógica própria na apropriação do espaço urbano, resultando de uma cultura regional própria, evidenciando não só o desenho, mas um estilo de vida que se aproximava dos da metrópole.

Na colônia, durante os primeiros dois séculos de colonização, predominavam os interesses senhoriais do mundo rural, a constituição dos núcleos urbanos, apoiados pela coroa. No que se refere à vida social, as mulheres ficavam praticamente em uma clausura em sua própria casa. No cotidiano, nunca tinham qualquer contato com estranhos.

O universo rural colonial, mineiro, de certo modo pouco conhecido, apesar das proibições reinóis, a fim de concentrar a mão-de-obra dos escravos na mineração, desenvolveu a produção de açúcar e de aguardente, ao arrepio da lei, conseguindo alcançar uma “relativa auto-suficiência”. Segundo Vasconcellos (1977: 168), Sainti-Hilaire relatou sobre a fraca tradição portuguesa quanto à agricultura, que trouxe aos habitantes da província o conhecimento restrito quanto ao cultivo da terra, levando-os ao abandono da habitação, quando do esgotamento da lavra aurífera. E, no caso dos muito pobres, com habitações construídas em pau a pique, a facilidade em construir outra casa em novas localidades os impulsionava a procurar melhores possibilidades de vida.

Nas encostas mineráveis, localizavam-se as casas de conformação irregular, raramente configuradas em quadras, muitas dos quais cercadas de muros de pedra seca, que também separava as áreas íntimas internas. De acordo com Vasconcellos,

As dimensões desses lotes e de suas subdivisões, talvez destinadas à confinação de hortas alimárias e minerações, separadamente, são muito variadas, não dando margem ao estabelecimento de médias razoáveis. (...) Essas ruas irrasiam-se das capelas, como ainda aparecem na de Santana, Logo perdendo-se, porém, em simples caminhos (1977: 101).

Nos arrebaldes, eram dispostos por residências de grandes terrenos aproveitados para chácaras, pequenas lavouras ou pastos, que na periferia da povoação, já com testadas em arruamentos, se tornaram menores, mas permitidas, não só pelo afastamento das construções como pela ausência de ruas paralelas às testadas. Para facilitar a utilização da área, os terrenos eram corrigidos, com aterros, com prateleiras sucessivas e por meio de cortes, sustentados por fortes muros de pedra, vencidos por grandes escadas nas encostas. Essas paisagens eram compostas por bancos, bicas d'água, tanques e chafarizes. No centro da Vila, a abertura de novas ruas, paralelas às existentes, transformam em testadas os fundos dos terrenos, subdividindo-se. As subdivisões foram conseqüências das ampliações de algumas propriedades, referido por Vasconcellos,

Fruto de entendimentos entre seus possuidores ou de partilhas em conseqüência de sucessões hereditárias. As novas frentes criadas, entre outras, pela Rua das Flores, ainda não foram integralmente aproveitadas, mas, nas quadras compreendidas entre os caminhos velhos e os novos da Praça, os lotes apresentam-se intensamente subdivididos, com formas irregulares e interpretações curiosas (1977:106).

O povoamento da capitania de Minas Gerais ocorreu, basicamente, por imigrantes aventureiros com ambição financeira em detrimento da moral ou de direito. Chegaram homens das mais diversas origens e raças. Minas Gerais tinha um grande potencial para o desenvolvimento urbano, devido às questões econômicas que se estabeleciam. Segundo Vasconcellos,

Verifica-se uma média de oito pessoas por habitação urbana (estando excluídos escravos). Mas as habitações urbanas brasileiras eram marcadas pela presença de escravos nas atividades em geral, e pela ausência da maioria dos proprietários na rotina do dia a dia, que mantinham suas casas fechadas na maior parte do ano, principalmente nos dias úteis da semana, mas faziam questão de ser uma residência no povoado, e estar presente na vida urbana pelo menos aos finais de semana (1977: 138).

A partir da metade deste século, pode-se constatar um maior florescimento de uma arte tida especificamente como brasileira em oposição à arte luso-brasileira ou arte portuguesa feita no Brasil. O grande destaque foram as obras do Alejadinho. As mais notáveis obras vão ocorrer em regiões onde a mineração se deu de forma mais intensiva.

Grande parte do solo urbano era utilizada para construções particulares, que resultavam na sua maioria em habitações de uso residencial com seu depósito, uso comercial em parte da edificação quando térrea, ou em seu primeiro pavimento, quando a edificação era um sobrado. E, no caso mineiro, a volumetria das edificações, em sua maioria, prevalecia pelo térreo e sobrados de dois pavimentos. De acordo com Nestor Goulart Reis,

Ao iniciar o século XVIII, as residências haviam adquirido, em relação às ruas, um tratamento, decididamente, formal, que era fruto da valorização dessas e que iria se manifestar, daí por diante, não apenas nas construções de maior importância, como em cada uma delas em particular, ou em várias como um conjunto (2010: 96).

No cotidiano destas povoações com referências muçulmanas, as necessidades de defesa, as características ecológicas do espaço geográfico em que essas cidades se construía e o estilo de vida não ostensivo prescrito pelo Corão contribuía para o caráter íntimo das suas ruas, tortuosas, com diferentes perfis ao longo do percurso, das quais saíam ruas em cotovelo ou becos que davam acesso a pequenos conjuntos de casas construídas em torno de impasses. Segundo Vasconcellos, “As condições climáticas aconselhavam, igualmente, o sombreamento e a pouca largura das ruas. As casas eram, por todas essas razões, viradas para pátios interiores, e as poucas aberturas para a rua eram protegidas por janelas, rótulas e muxarabis” (1977: 191).

Essa realidade pode ser, claramente, observada na arquitetura destas cidades mineiras de origem setecentista.

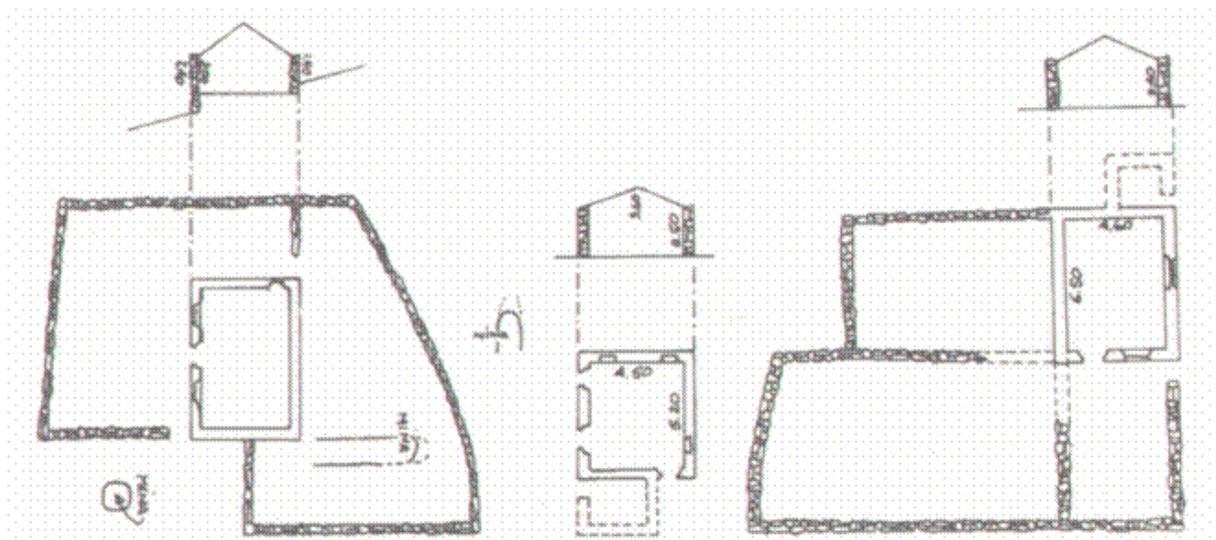


Figura 4 – Planta primitiva de habitação do século XVIII
Fonte: Vasconcellos 1977: 127

As primeiras habitações mineiras, em função do estabelecimento de aventureiros e do caráter de transitoriedade, foram os ranchos, estruturados, basicamente, por quatro esteios de pau roliço, quatro frechais, e uma cumeeira ao alto, com cobertura em fibras vegetais sobre caibros de madeira roliça. Inicialmente eram abertos, posteriormente seriam fechados, com tábuas, varas, pau roliço para sustentar o pau a pique.

Quando o homem se fixa à terra, busca maior conforto, construindo a casa com cômodos separados de acordo com as funções que lhe interessa (dormir, estar, cozinhar). Segundo Vasconcellos, a planta quadrada, que era única nos ranchos, divide-se em cruz. Com essa divisão, passa a habitação a receber melhor acabamento, evidenciando essa realidade no revestimento das paredes com argamassa de barro ou de cal e areia, também caiadas. Surgem as esquadrias, com enquadramento pesado, folha de madeira, forros de esteira, de taquara ou tabuado grosso. O pé direito é baixo, com aproximadamente dois metros e cinquenta centímetros, abrindo-se as janelas em proporção quadrada, à igual distância dos frechais e baldrames.

Estas primeiras casas da Capitania das Minas Gerais e apresentam partido com plantas, cômodos e janelas quadradas postas a meia altura das paredes. O pano do telhado é em telhas semicilíndricas grandes, que avançam em beirais apoiados em cachorros de madeira ou série de telhas sobrepostas (beira-seveira).

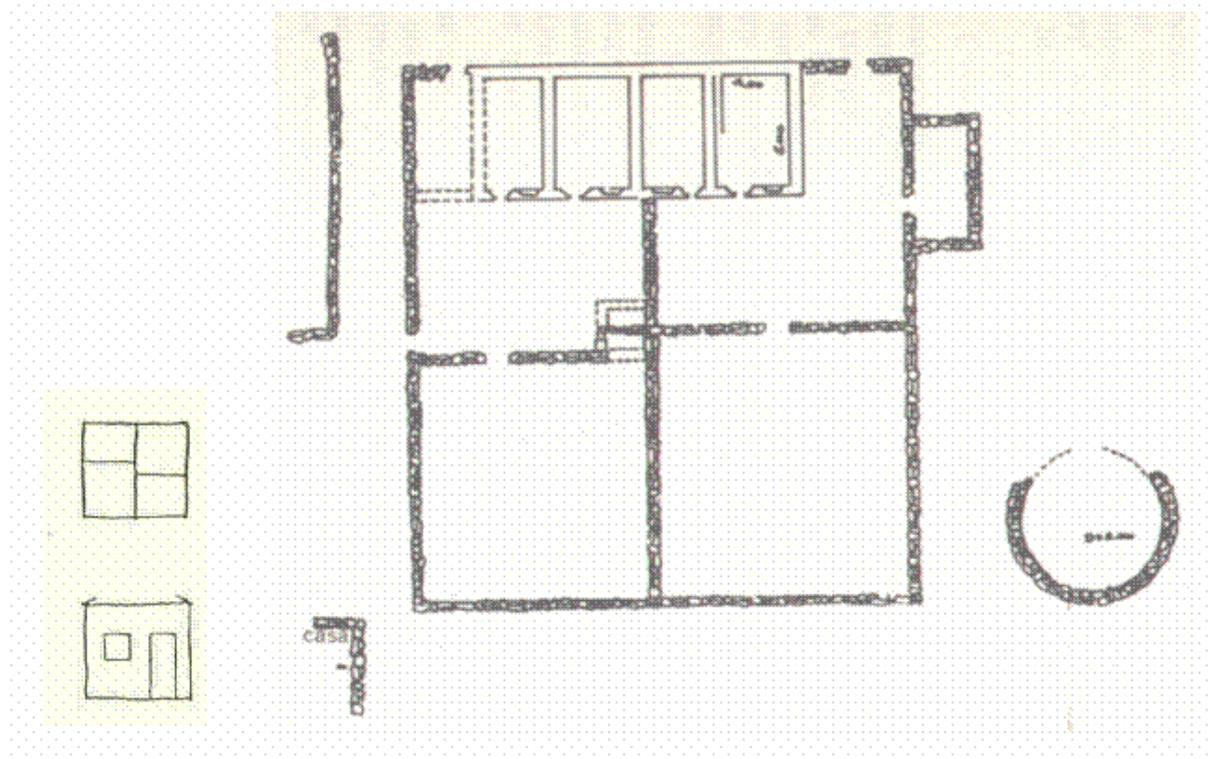


Figura 5 – Evolução da planta primitiva de habitação do século XVIII

Com a consolidação das povoações (1720-1750), constituíram-se as famílias e, como resultante, as habitações ampliaram. De início, com “puxados” aos fundos ou para frente, aproveitando a mesma cobertura. As plantas se fazem então em “U” ou em “L”, tendo os cômodos periféricos com diminuta altura. Mais adiante, os arranjos não mais atendiam às demandas, buscavam as ampliações do conforto nas habitações. Eram alongados os partidos quadrados, aumentavam os pés direitos e as janelas mais próximas dos beirais. Segundo Vasconcellos, “A casa, posta ao comprido, prefere a horizontal, acentuada pelas largas beiradas e pela sucessão de vãos que se equivalem aos cheios de parede” (Vasconcellos 177: 87).

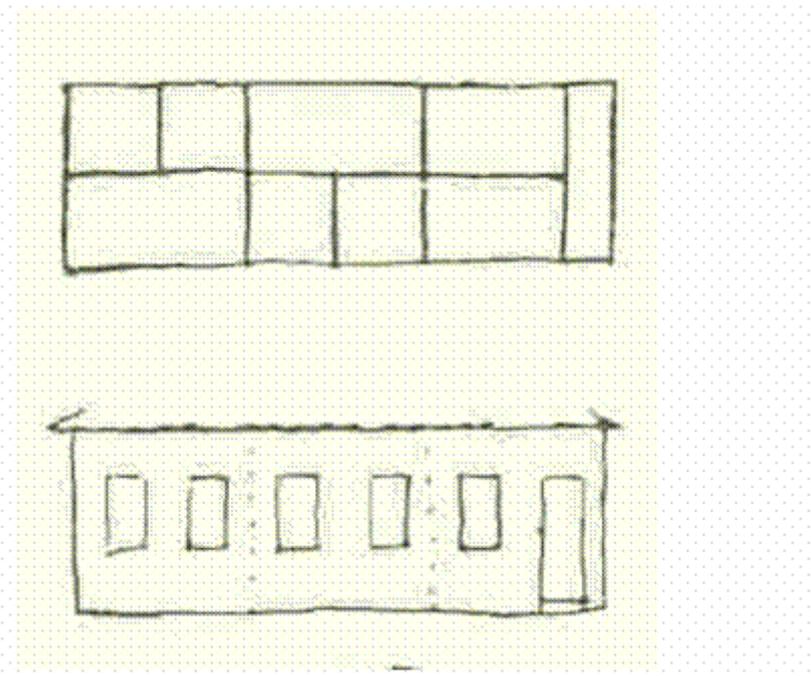


Figura 6 – Habitação térrea
Fonte: Vasconcellos 1977: 125

A planta se complica em função da ampliação da especialização das funções. Aparece o corredor de entrada, o quarto de hóspedes, a grande sala de receber e a varanda de trás, de serviço. As cozinhas se mantêm em puxados posteriores, insinuando pátios internos. Os forros passam a ser de madeira, lisos ou emoldurados, com abas e cimalthas, valorizados por pintura decorativa, folhas das portas e janelas em madeiras almofadadas perfiladas. A pedra começa a ser usada com a fase polida e trabalhada, através da enxilharia nos portais, cunhais, escadas e outros elementos. De acordo com Vasconcellos, a constituição dos espaços interiores eram

o corredor lateral de entrada, corredor que penetra por inteiro a moradia, servindo de entrada, nobre em seu terço anterior, de distribuidor, íntimo, em seu terço médio e de serviço, de saída, em seu terço final. A casa coloca-se ao comprido, para os fundos, como o corredor de banda, eixo da construção, ladeado pelos cômodos postos em sucessão. Na frente, a sala, no meio as alcovas, atrás o serviço. O corredor é peça vital: dá acesso à habitação, atende à circulação interna, permite o trânsito da rua ao quintal. Por ele entram as visitas, o cavalo arreado ou o burro carregado. Por ele, atinge o porão, quando existe, acesso ao telhado, escada discretamente agenciadas (1983: 145).

A habitação se restringia em espaços cada vez menores, em média cômodos de 8,00m² com exceção da sala da frente; os quartos eram no interior da construção e sem janelas; as alcovas, atribuídas por vários estudiosos como quarto das donzelas, devido ao zelo, ciúmes, proteção indevassável das mesmas. Vasconcellos descreve as soluções para as restritas áreas, onde a ampliação passa a ser para cima, devido as pequenas áreas disponíveis: Nesta precariedade de espaço, e terrenos disponíveis para a necessária expansão, com poucas condições de aproveitamento dos fundos, surge, então, os sobrados, nem sempre para atender a ampliação de moradia, mas para abrigar dependências anexas à vida e ao trabalho dos moradores. Espaço pra animais, carros, arreios, mantimentos, senzalas, depósitos, e, principalmente, para comércio. Moradia em cima e atividades em baixo. A escada entala-se transversalmente entre a sala da frente e as alcovas, e a planta da moradia não se altera substancialmente. O térreo abre-se em salões, eliminando divisões, e as fachadas, em geral, se apegam ao verticalismo acentuado. Alteiam-se os pés direitos, que chegam a 4,00m (quatro metros), e os vãos espicham-se para cima e para baixo, em janelas rasgadas por inteiro, providas de sacadas ou parapeitos entalados com balaústres, que acentuam o caráter vertical da fachada. Estreitas e altas, abrem -se as fachadas quase por inteiro em janelas e portas, aproveitando, ao máximo, as faces livres da construção, enriquecidas pelo ondular das vergas curvas quase contínuas (1977: 146).

As arquiteturas domésticas seguem os padrões da sobriedade e só no início do barroco tais casas adquirem ares de luxo e empregam colunas e pilastras com capitéis inspirados nos clássicos romanos. No século XVIII começam a aparecer as casas com planta em forma de U. A partir daí, as casas apresentam maior regularidades, com o aumento do comprimento e com a composição nas calçadas. O elemento U é muito usado nas casas de fazendas, obstruídas no século XVIII, em terras brasileiras. Nessa época, a capela é introduzida nas construídas casas, sendo que, muitas vezes, o U é fechado por mutretas formando pátio internos, e, no seu interior, ficam as carruagens e as cavalarias aos fundos.

Quando se fala de construir, viver, morar, não pode esquecer de que a cultura tem um conjunto de formas e de apresentações e que a influência portuguesa, até no habitar, trouxe os hábitos musicais da época de Portugal. As tertúlias no século XVIII trouxeram para cá a instauração das salas de música nas casas abastadas e a introdução de estilos musicais, como o da modinha. A influência do piano, na maioria das vezes, vinda da França ou da Inglaterra, agregava um valor à sociedade de então, com algum efeito ostentatório e como objeto de desejos aos lares patriarcais. Segundo Fernando Novais,

De alto valor agregado e de imediato efeito ostentatório- as duas características que fazem desde então a felicidade respectiva dos importadores e dos consumidores brasileiros de renda concentrada-, o piano apresentava-se como objeto de desejo dos lares patriarcais. Comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incharacterístico e inauguravam- no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas- o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar. Saraus, bailes e serões musicais tomavam um novo ritmo (1997:47).

O mobiliário é de origem portuguesa que, por sua vez, teve influência da cultura muçulmana, de Renascença e do barroco italiano, como também da cultura chinesa e indiana, fruto das navegações do século XVI/XVII. De beleza particular, muitas vezes feitas em madeiras torneadas e entalhadas, não era de grande aquisição por questões econômicas. Vasconcellos refere que

As casas de Henrique Lopes, um dos mais ricos proprietários de Vila Rica, só contiam, por ocasião do seu inventário, uma delas dezoito cadeiras de encosto sem braço, um leito de jacarandá torneado, um bufete, dez tamboretas, dois bufetes, um espelho pequeno, uma mesa redonda para jantar, outro bufete ordinário, mais três grandes com encosto que servem na sala e uma mesa de cozinha (1977: 167).

Apenas na segunda metade do século XVIII multiplicou-se os móveis, atestado nos inventários da época, aos bens pertencentes aos inconfidentes de 79. De acordo com Vasconcellos, “a casa de Cláudio Manuel da Costa possuía 28 cadeiras, 32 bancos ou mochos, dois leitos, duas cômodas, dois armários, duas estantes e uma poltrona (1977: 167).

As habitações que possuíam consideráveis semelhanças econômicas eram conformadas por cabines de canto, coberto por larga tábua, onde prendiam as cortinas que possuíam a função de coberturas para armários, caixas e arcas, guarnecidas ou almofadadas, suprimindo a falta de cômodas e guarda-roupas. Aparecem as meias cômodas, papelarias e bufetes completam o mobiliário doméstico. Os oratórios eram assentados nas mesas, pendurados nas paredes ou embutidos com portas almofadadas. Os armários eram raros para as louças, baixelas e comestíveis. As arcas das mesas eram usadas para guardar as jóias, os ouros sonogados e os documentos importantes. Algumas peças desse período eram pintadas da cor vermelha, azul ou ouro, de textura lisa, com decoração sobrepostas, composições florais, corações, aves, etc. Sobre os bancos, relata Vasconcellos:

Bancos de alvenaria, alguns revestidos de tábuas, apoiados ou em balanço, no largo do vão das janelas rasgadas por dentro, por vezes com panos de peito monolítico, completam os assentos domésticos, facilitando o descanso e a palestra dos moradores entre si, junto a via pública, pelo que se chamam “conversadeiras” (1977: 168).



Figura 7 – Mobiliário setecentista mineiro
Fonte: Novais 1997: 351

Augusto de Lima refere que esses mobiliários foram de uso generalizado em Minas Gerais, revelando uma certa pompa no viver. As residências possuíam louças da Índia que entraram no Brasil expressivamente (1978: 60). Lima afirma, ainda, que a prata teve uso generalizado em baixelas, serviço de toucador, peças de ornatos, arreatas, que além de fabricação europeia, também foram produzidas em Sabará e Vila Rica.

As roupas de cama e mesa eram em linho importado ou tecido de Minas, e algodão, com tecidos de fabricação caseira. A coroa proibiu, no Brasil, a instalação de qualquer indústria de tecido e bordado – veludos, cetins, tafetás, sedas em geral, tecidos de lã, restringindo a produção da capitania que, contudo, não deixou de produzir outros produtos em pedras, como panelas, candeeiros, canecas pratos, lamparinas, castiçais, dentro outros.

Das primeiras habitações de pequena expressão do início do século XVIII que povoaram a província de Minas Gerais até à mais enfeitadas já no século XIX, pode-se verificar a trajetória clara de desenvolvimento, nas características da habitação mineira. Tendo como referência estudo desenvolvido por Vasconcellos, apresenta-se um esboço com 4 (quatro) fases cronológicas, apenas como ilustração, uma vez que a diversidade de características em função do período de surgimento de cada povoado, é relevante no sentido de evidenciar situações que não se enquadram na cronologia apresentada. Entretanto, é importante para o entendimento das transformações arquitetônicas ocorridas em Minas ao longo dos séculos XVIII e XIX:

- 1.^a fase – 1700 a 1750 – Casa simples de pau-a-pique e cobertura vegetal;
- 2.^a fase – 1750-1800 – Casa de pau-a-pique ou alvenaria de adobes ou pedra, mas coberta de telhas;

3.^a fase – 1800 a 1850 – Casa com as mesmas características, porém mais leve em função do uso do vidro. Às vezes a construção é em pedra (raramente), começa a utilização de cimalha sobre os vãos, rótulas, e sacadas ou varandinhas nos sobrados;

4.^a fase – 1850 a 1900 – Começa a utilização do chalé. O telhado passa a ter a sua empena para frente, com o beiral em madeira recortada. Inicia-se uma fase de expressiva influência francesa.



Figura 8 – Transformações arquitetônicas ocorridas em Minas ao longo dos séculos XVIII e XIX
Fonte: Vasconcellos 1977: 153

A Coroa Portuguesa assumiu o encargo da organização efetiva das povoações, transformando-as em vilas, providenciando normas reguladoras para a sua existência, contemplando a arquitetura e o urbanismo. Através de Cartas Régias, definia-se a localização adequada para as praças, como o pelourinho, reservando-se área para a igreja com dimensões

amplas para significativo número de fiéis, assim como as demais áreas para casas de audiência, cadeias, oficinas públicas, fazendo-se delinear as habitações dos moradores, buscando a utilização da linha reta no intuito de se terem ruas largas e direitas. Contemplava-se, ainda, a plasticidade das edificações, definindo-se que as mesmas fossem fabricadas de maneira uniforme pela parte exterior, ainda que internamente a liberdade construtiva fosse permitida ao proprietário; buscando-se, assim certa uniformidade na busca pela mesma “formosura” nas diferentes vilas.

As construções dos espaços urbanos eram rigorosamente acompanhadas pela Coroa que através de Ordenações e Leis do Reino de Portugal definia a concepção da paisagem. De acordo com Vasconcellos,

A demanda que se fizerem sobre o fazer, ou não fazer de paredes de casas, de quintais, janelas, frestas e eirados, ou tomar ou não tomar de águas de casas, ou colocar traves ou qualquer outras madeiras nas paredes, ou sobre esterco, imundícies, ou águas que se lançam como não devem, e sobre canos, e enxurros, sobre fazer de calçadas e ruas, assim como construções de edificações e geral (1977: 131).

Esse trabalho de ordenação dispunha sobre as edificações particulares, permitindo que fossem feitos eirados com peitoril, janelas, frestas e portais, desde que não descobrissem casa ou quintal alheio; em beco, não se permitem janelas nem portas, sem especiais licenças; as águas a serem lançadas nas ruas não poderiam incomodar o vizinho, assim como inúmeras outras orientações. Além deste tipo de orientação vindo direto de Portugal, as Câmaras locais definiam legislações complementares, como aforamentos de terrenos a receberem construções, licenças para construir, etc.

Em 1795, foi definido, em Ouro Preto, que os proprietários não poderiam construir sem antes apresentar um prospecto do que era pretendido para ser aprovado antes da construção. E, para melhorar o aspecto do espaço urbano, os moradores ficavam obrigados a limparem as suas testadas, não lançar coisas imundas nas ruas, becos públicos em geral, conforme relata Vasconcellos (1977: 83).

Ouro Preto permanece como capital de Minas Gerais até 1897, quando é inaugurada Belo Horizonte. A mudança política acarreta também um êxodo populacional. Grande parte dos moradores de Ouro Preto muda-se para a nova capital e a cidade fica abandonada. O abandono político, administrativo e populacional da cidade finda por ser benéfico para o seu futuro como berço da cultura brasileira, pois mantém seu conjunto arquitetônico inalterado, ao passo que as demais capitais brasileiras passam por grandes modernizações, devido ao seu acelerado crescimento no século XX. Em 1924, os modernistas visitam a cidade. A visita do

grupo composto por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, acompanhados do poeta francês Blaise Cendrars serve não só para valorizar e embasar a arte de Ouro Preto e sua defesa teórica, mas também para trazer novamente à tona a arte barroca como arte nacional, revalorizando-a tanto no Brasil como em outros países e despertando o interesse de todo o mundo por Aleijadinho. A vocação artística e cultural da cidade ganhou, ainda, mais força após a criação da Universidade Federal de Ouro Preto, em 1969, que trouxe diversos festivais de arte, além das já tradicionais festas religiosas.

Em 5 de setembro de 1980, Ouro Preto foi inscrita na Lista de Patrimônio Mundial da UNESCO. A cidade de Ouro Preto é considerada um patrimônio inigualável, devido ao seu acervo arquitetônico original. A atividade turística em Ouro Preto começou a ganhar destaque a partir da década de 1950.

Hoje, o turismo em Ouro Preto é uma atividade econômica de destaque, mas ainda tem uma arrecadação inferior à da indústria extrativa mineral e à de transformação. Além do próprio conjunto arquitetônico, que atrai turistas só pelo “prazer em vislumbrar”, Ouro Preto possui muitos atrativos para serem visitados, cada um com um pouco da história e da cultura locais, que se considerados em um contexto mais amplo, é a própria história do Brasil. Entre esses atrativos estão: museus, igrejas, chafarizes, minas, casarios, atrativos naturais e ainda um passeio de trem que leva até a cidade de Mariana. Ouro Preto atrai famílias, jovens e estudantes do mundo todo e realmente impressiona o visitante que é imediatamente, transportado para o século XVIII, época de apogeu do ouro na região. A Praça Tiradentes está no centro da cidade e é um dos principais ícones de Ouro Preto. De frente para a estátua de Tiradentes, encontra-se o Museu da Inconfidência, estabelecido na antiga Casa de Câmara e Cadeia. Atrás da estátua, está o Museu de Mineralogia da cidade. As igrejas de Ouro Preto possuem merecido destaque e abrigam obras de grandes mestres, como Aleijadinho e mestre Ataíde. As igrejas são dos períodos barroco e rococó. Há ainda outros museus de destaque, como o de Arte Sacra, a Casa dos Contos, o Museu de Aleijadinho, Museu do Oratório e Museu das Reduções. Outro atrativo são as antigas minas de Ouro, entre elas a Mina de Chico Rei, em que é possível percorrer os caminhos feitos por escravos na busca do ouro. A cidade possui ainda um sem-número de eventos ao longo do ano, voltados para diversos públicos. Os eventos de maior destaque atualmente são: o Carnaval, o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana- Fórum das Artes, a Semana Santa, o Aniversário da Cidade, a Festa do 12 e o Festival Internacional “Tudo é Jazz.”

O turismo em Ouro Preto movimenta a economia, gerando emprego e renda para a população. Isso ocorre pelo fato do fluxo de turistas demandar uma série de serviços, como

acomodação, alimentação, sinalização adequada, guias, entre outros. Além disso, contribui para a disseminação da história e da cultura locais que, como exposto anteriormente, podem ser consideradas parte da própria história do Brasil. A visitação turística valoriza o patrimônio e a comunidade local, além de permitir um intercâmbio cultural. Foi em Ouro Preto que encontraram o ápice da riqueza cultural e artística do Brasil colonial que precisavam para estruturar a sua defesa pela busca das raízes socioculturais brasileiras fixadas no passado.

Nota-se como foram grandes as influências e trocas ocorridas entre Brasil e Portugal e vice-versa, ao longo do tempo da colonização, mostrada como exemplificação, as duas áreas das distintas localidades Porto e Ouro Preto. Assim, ficam claras as conformações das paisagens de Ouro Preto sob as mesclas culturais portuguesas que tanto as influenciaram. Ambas as cidades são resultados de costuras que sobrevivem ao tempo, onde permeiam numa comunicação e troca constante do tempo, formando as superfícies do palimpsesto específicas de cada sítio.

CAPÍTULO 7

SUPERFÍCIES QUE FALAM: COSTURA DE MEMÓRIA ENTRE PORTO E OURO PRETO

Para entender as relações entre o corpo, o tempo, o espaço, imagem e memória, as teorias foram essenciais e fundamentais para a pesquisa. Mas a ânsia de se colocar como corpo-objeto no espaço em outro tempo, para análise, nos territórios estabelecidos foi essencial para concluir o trabalho final. Compreender os territórios nos espaços percorridos, foi entender o “eu” nos diversos tempos nos espaços do agora, revelados nas fotografias realizadas durante o trajeto. De acordo com Silva, esse encontro com o “seu” território no espaço está relativamente relacionado com as memórias e suas relações:

Território foi e continua sendo um espaço em que habitamos com os nossos, onde a lembrança do antepassado e a evocação do futuro permitem referenciá-lo como um lugar denominado por aquele ancestral, com certos limites geográficos e simbólicos. Dominar o território é assumi-lo numa dimensão linguística e imaginária; ao passo que percorrê-lo, pisando-o e marcando-o de uma ou de outra forma, é dar-lhe entidade física, que, evidentemente, se conjuga com o ato denominativo. (...) A macrovisão do mundo passa pelo microcosmo afetivo, a partir da qual aprendemos a denominar, a situar ou marcar o mundo que compreendemos não só de fora para dentro, mas originariamente ao contrário, de dentro, do meu interior psicológico, ou ainda dos interiores sociais do nosso território para o mundo como resto (Silva 2001: 16).

Assim, estabeleceu-se uma metodologia de trabalho durante o período de um ano para que fossem criadas estratégias para coletas dos dados necessários para que esse corpo-objeto, catalizador, pudesse transfigurar todas essas informações em um objeto-final de memória, na qual esse pudesse comunicar com outros corpos criando outras relações a partir da imagem final do corpo-catalizador.

O trabalho possui duas etapas. A **primeira** etapa é a coleta, o registro. Trata-se do levantamento fotográfico a partir da experimentação do corpo no espaço em um tempo, onde são registrados os momentos em que existe uma comunicação de memória entre a mestrande e superfícies específicas da cidade escolhida.

A **segunda** etapa é a concepção da imagem final, resultante de todo o processo, que será explicada do decorrer do texto.

Para iniciar o trabalho, o primeiro passo foi a escolha dos sítios a serem experimentados, Porto e Ouro Preto. Os locais escolhidos já tinham uma relação de memória em comum, para a mestrande, devido à sua arquitetura e experimentação no passado, pois ambas já haviam sido visitadas anteriormente ao trabalho, o que fez despertar o entendimento das relações com esses lugares com seu passado.

Como metodologia, para buscar e registrar os levantamentos dos lugares-memórias, foram feitas molduras no estilo barroco, nos tamanhos de: 10x10, 15x15, 20x20. Essas foram utilizadas, para demarcar a superfície, na qual a mestrande se encontrou ao longo do

mapeamento. O “se encontrar” era a sobreposição de memória que foi estimulado por algum sentido desse corpo no espaço e registrado pela fotografia, delimitadas pela moldura, a “sua área” de memória afetiva, seu lugar de pertencimento.

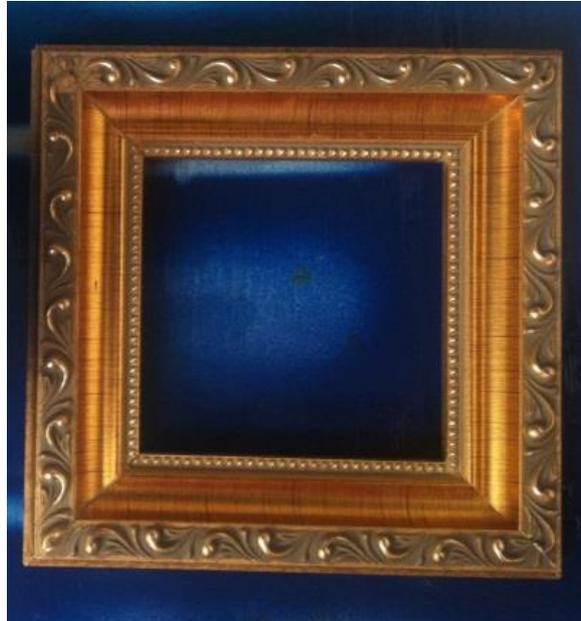


Figura 9 – Moldura usada no levantamento
Fotografia de Danielle Rezende.

As molduras foram pintadas por uma cor, que foi feita pela mestranda pelas junções de azuis. Os azuis vieram de suas lembranças de infância e contos de sua mãe, “das janelas azuis”, da fazenda de seu avô. Cada pigmento teve uma relação de memória específica, que se costurou em suas visitas anteriores ao trabalho.



Figura 10 – Junção os pigmentos azuis. A cor Azul: “meu Azul”
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 11 – Processo Pinturas Molduras usadas no levantamento
Fotografia de Danielle Rezende.

A primeira cidade foi Ouro Preto, cidade já visitada anteriormente pela mestranda em sua adolescência que, por alguns momentos, em determinados espaços já havia se encontrado nos espaços de memórias de sua infância. Ouro Preto está localizada no estado de Minas Gerais e teve grande influência dos Portugueses na época do ciclo do café e do ouro. A suas histórias deixam marcas registradas nas conformações dos espaços urbanos, das arquiteturas, nas diversas superfícies, nas culturas, nos tempos, etc.



Figura 12 – Primeira visita da mestranda para o levantamento na cidade de Ouro Preto
Fotografia de Danielle Rezende.

O centro turístico foi a área definida para experimentação, que possui marcas e muitas histórias de sua conformação, acreditando entender as mudanças do tempo perante as marcas do tempo, também era importante, para um suposto encontro em memória.

O percorrer pelas ruas, era instintivo; nada definido por mapas turísticos ou roteiros. O corpo mandava; os sentidos estimulados eram os guias das rotas definidas.

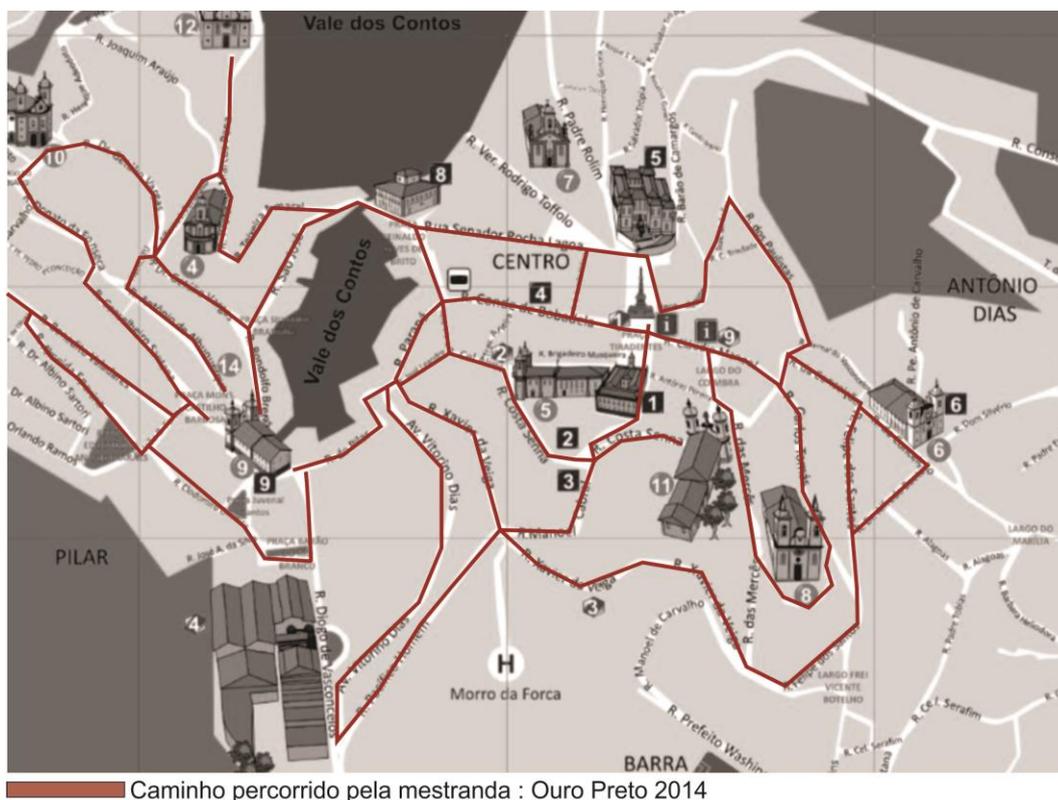


Figura 13 – Mapa centro Ouro Preto – Percurso feito pela mestrandia para levantamento

Os espaços percorridos eram definidos como turísticos pela cidade, mas a mestrandia não se pôs como turista, e sim como um “corpo aberto” a sentir e rastrear as relações de memórias afetivas com o lugar. A proposta era esse corpo “se encontrar na cidade”, pela experimentação. Os sentidos olfativo-gustativo, visão, háptico, propriocepção, orientação e sinestesia eram estimulados pela cidade. De acordo com Flavia Costa,

A cidade e seus acontecimentos cercam-nos e abrem seus olhos, mas o olhar está modificado a ponto de muitas vezes, dissociar o binômio olhar-conhecer. E não só a visão passa por um processo de transformação, embora um dos emblemas da crise da sensibilidade corpórea não seja mais possível lidar com o que hoje significaria tédio e marasmo. As mudanças foram feitas, irreversivelmente, e cabe ao homem conseguir fragmentos de pausas no cotidiano, modos de atentar-se de quando em quando para experimentar o corpo no espaço, a fim de re-sensibilizar o primeiro em relação ao segundo. [...] A experiência espacial pode ocorrer em diferentes níveis e instâncias, e tal processo se faz revelar como um sintoma das relações do corpo com o mundo. (Costa 2007:34)

Primeiro, o caminhar, o colocar esse corpo no espaço. Segundo, o sentir, encontro das relações daquele espaço com o espaço de memória da mestrandanda. Terceiro, o demarcar a “superfície que fala” pelas molduras azuis. Quarto, o registrar pela fotografia, aquele tempo, aquele espaço onde a mestrandanda teve o diálogo dos sentidos com a superfície, a memória e o tempo. A imagem passa a ser a transposição da sobreposição das relações particulares da mestrandanda com o lugar, como mostram as imagens abaixo.



Figura 14 – Registro da Mestranda no levantamento da cidade de Ouro Preto
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 15 – Superfície que fala “Encontros de corpos, encontros nas águas”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 16 – Superfície que fala “Azul de Vó Verina, pipocas da alegria”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 17 – Superfície que fala “Fazendas de Ervália, contos do medo”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 18 – Superfície que fala “Cabeceira de Mamãe, voltas do terço”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



*Figura 19 – Superfície que fala “Encontros de corpos, encontros nas águas”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.*



*Figura 20 – Superfície que fala “Eu vejo o que você não vê, Tia Elce”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.*



Figura 21 – Superfície que fala “Do piano, veem as gêmeas a cantar e Tio Vicente a sorrir”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 22 – Superfície que fala “sobras do limite da ausência”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 23 – Superfície que fala “Nas janelas das cocotas da Maricota”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 24 – Superfície que fala “Reuniões de natal”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 25 – Superfície que fala “Segredos do vizinho”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 26 – Superfície que fala “Fazenda pedra bonita”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 27 – Superfície que fala “Crucifixo Cabeceira da Vó Lurdes”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 28 – Superfície que fala “Varanda da Vovó Maricota”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.

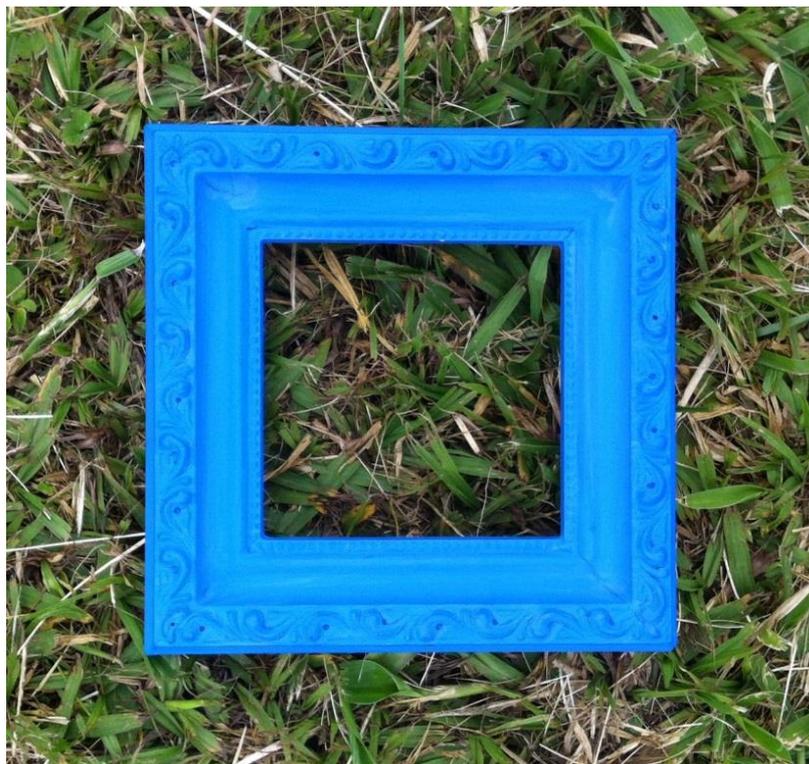


Figura 29 – Superfície que fala “Pique-nique com Lena”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 30 – Superfície que fala “Na cozinha do pão de queijo, tia Dail”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 31 – Superfície que fala “Caixinha de música da bailarina”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 32 – Superfície que fala “Encontro, cadeira de balanço, histórias na varanda”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 33 – Superfície que fala “Veludo da Vovó”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 34 – Superfície que fala “Passadeiras da mamãe”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 35 – Superfície que fala “Arabescos do banheiro”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 36 – Superfície que fala “Varanda das férias de janeiro”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 37 – Superfície que fala “Ouço as máquinas do Vô Manuel...cheiro de espuma, mistura de cola e couro”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende



Figura 38 – Superfície que fala “Saidas de mãe vermelho intenso”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 39 – Superfície que fala “Infinitas janelas contadas por Maninho”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 40 – Superfície que fala “Cantos, Violão e sinuca, encontros tia Elce”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 41 – Superfície que fala “ Segredos de vó Lourdes”. Ouro Preto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.

O mesmo procedimento foi feito em Porto, Portugal, também já visitado num período anterior ao levantamento, onde a mestrandia teve muitas sensações parecidas com as que tivera em Ouro Preto; por isso, tão despertada a curiosidade do entendimento dessas “costuras”, sobreposições de memórias com lugares tão distantes e, ao mesmo tempo, tão próximos no particular. O local escolhido em Porto foi a área central, como mostra no mapa.



Figura 42 – Primeira visita da mestranda para o levantamento na cidade do Porto
Fotografia de Danielle Rezende.



— Caminho percorrido pela mestranda : Porto-Portugal 2014

Figura 43 – Mapa área turística de Porto – Percurso feito pela mestranda para levantamento

Seguem os registros das experimentações e sobreposições das relações do corpo x tempo x espaço x memória que tivera na cidade do Porto, Portugal. As fotos aparecem a seguir:



Figura 44 – Superfície que fala “Azul de Vó Verina, pipocas da alegria”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 45 – Superfície que fala “Nas janelas das cocotas da Maricota”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 46 – Superfície que fala “Encontro, cadeira de balanço, histórias na varanda”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 47 – Superfície que fala “Segredos de vó Lourdes”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 48 – Superfície que fala “Do piano, veem as gêmeas a cantar e Tio Vicente a sorrir”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 49 – Superfície que fala “Reuniões de natal”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 50 – Superfície que fala “Cabeceira de Mamãe, voltas do terço”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 51 – Superfície que fala “sobras do limite da ausência”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 52 – Superfície que fala “Na cozinha do pão de queijo, tia Dail”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 53 – Superfície que fala “Passadeiras da mamãe”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 54 – Superfície que fala “Fazenda pedra bonita”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 55 – Superfície que fala “Infinitas janelas contadas por Maninho”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.



*Figura 56 – Superfície que fala “Arabescos do banheiro”. Porto, 2014
Fotografia de Danielle Rezende.*



*Figura 57 – Superfície que fala “Saidas de mãe vermelho intenso”. Porto, 2014
Fotografia de Danielle Rezende.*



Figura 58 – *Superfície que fala* “Varanda das férias de janeiro”. Porto. 2014
Fotografia de Danielle Rezende.

O trabalho, em elaboração, para o Mestrado em Ciências da Cultura levou a atividade, de caráter experimental nos sítios de Porto e Ouro Preto, iniciando-se o trabalho de vivenciar espaços denominados turísticos, onde a mestrandia busca, a partir da experimentação espacial, a sobreposição de memória afetiva em imagens. Busca-se uma concretização física a partir da imagem, como resultante dos estudos das relações do corpo, memória, espaço e imagem, como falado anteriormente nos textos anteriores.

Os lugares escolhidos para a experimentação já tinham sido visitados. A primeira visita criou relações subjetivas e ainda não entendidas no primeiro momento, mas conectadas pelas memórias de infância da mestrandia em alguns pontos comuns. As cidades escolhidas para estudos e experimentação foram: Porto, em Portugal e Ouro Preto, no Brasil.

O retorno a ambas as cidades já foi vivenciado e sentido de forma muito peculiar. A ideia era o registro fotográfico a partir do enquadramento da sinestesia, onde “a aluna se encontrava” no tempo da memória particular através das relações de memórias com os diversos cheiros, sons, gostos, superfícies, cores, territórios, cultura, arquitetura, etc, ou seja, por sinestesia, na junção de dois sentidos.

O visitar as cidades turísticas para tentar encontrar relações, ocorre, primeiramente, um incômodo por pensar, no primeiro instante, nas concepções e interesses das cidades.

Segue o temor da superficialidade, do falso cenário. No primeiro momento, tem-se a impressão de relações comuns em suas formações arquitetônicas e espaciais urbanas.

A arquitetura para fins turísticos, normalmente, apenas importa com os slogans formais e atribui-lhes novos conteúdos, numa recriação de morada de lazer, em que a vida real permanece distante. Há, na arquitetura, uma encenação que qualifica o lúdico, o tempo da evasão. A arquitetura tradicional retira o tempo da pausa, o silêncio das paredes brancas e incorpora novas vivências, as do relaxamento e do desfrute, numa re-interpretação iconográfica, mas não simbólica. É uma simulação da vida que se transforma em simulacro.

O pensar no papel do viajante e do ser turista passa-se a refletir na idealização de um modo de vida que só se conhece por aparência. Há uma antecipação do que se visita, um desejo de ver e viver cenários que apresentam tão mais próximos do que o que se sonhava. A realidade é antecipada na preparação da visita; há como que um desejo de concretização de um sonho através da pegada das arquiteturas inscritas na paisagem.

Os habitantes transformam-se em figurantes de uma trama narrativa que desconhecemos, porque o sonho não nos pertence. Pertence, sim, ao turista que os fotografa como se de troféus se tratasse. A arquitetura é, assim, cristalizada em registros de imagem, coisa imaginada.

A arquitetura constrói-se, neste contexto, para que o turista se sinta “em casa”, colocando imagens de um pitoresco herdado, quem sabe, de uma certa ideia de “brasileirismo” ou “Portugalidade” que remeta ao século passado. Já não são as andorinhas de faiança, mas há alpendres onde nunca houve cores de fachadas que nunca o foram e programas funcionais destituídos de contexto.

O tempo passa a ser eliminado; e mesmo os pontos, as cidades sendo turísticas, o vivenciar as cidades como turista, optou-se a passar a ser subvertido. Para a metodologia usada, a ideia era andar sem rumo, sem contaminação de rotas turísticas, e buscar as centralidades, com olhares puros, e corpos abertos a sentir, sem influências para que as interferências externas não contaminassem as futuras relações particulares da mestrandia com o lugar.

O sentir a cidade é o sentir da mestrandia, a partir do seu corpo, das suas memórias, dos seus sentidos... Independente, naquele momento, da história do lugar e sua conformação. O momento era de “encontrar-se no território a partir das relações das vivências e memórias com o lugar, memória afetiva”

Em ambos os territórios, por surpresas, as comunicações foram tramadas em suas memórias por fatos constantes relacionados pela sua história. O mais interessante foi que,

depois de visitar Porto e Ouro Preto, a aluna retornou aos lugares de suas memórias, que foram relacionadas com as cidades turísticas, as quais costurou e relacionou com os lugares vivenciados.

Esse retorno foi de um estado sensorial emocionante, pois o vivenciar novamente, o sentir foi a comprovação das relações que, no início da pesquisa, a incerteza era a primeira consequência e, após o trabalho in loco, a comprovação veio a partir dos registros das fotografias. Pode-se exemplificar a partir de umas das conexões feitas a partir das fotos que seguem.



Figura 59 – Ervália-MG, Brasil. SUPERFÍCIES QUE FALAM. Lugar-Memória, Bordados na Janela Bordados da Tia Elce, tradição passada para as mulheres de geração em geração.
Fonte: Fotografia de Danielle Rezende. Julho. 2014.



Figura 60 – Ouro Preto, Brasil. SUPERFÍCIES QUE FALAM. Lugar-Memória, Bordados na Janela. Registro fotográfico que transpõe as relações do lugar com a infância da Figura 01. Fonte: Fotografia de Danielle Rezende. Março. 2014.



Figura 61 – Porto, Portugal. SUPERFÍCIES QUE FALAM. Lugar-Memória, Bordados na Janela. Registro fotográfico que transpõe as relações do lugar com a infância da Figura 01. Fonte: Fotografia de Danielle Rezende. Março. 2014..

Como refere Ítalo Calvino, em *Se um viajante numa noite de inverno*, “cada lugar se comunica instantaneamente com todos os outros, não experimentamos isolamento a não ser no trajeto de um lugar a outro, isto é, quando não estamos em nenhum lugar” (Calvino 1993: 54).

As cidades se comunicam, intercomunicam, se relacionam pelos tempos, histórias, arquiteturas, em que os corpos costuram os territórios ao interagir, se contaminam com as culturas e experimentações e posteriormente, interferem nas conformações de seus territórios de acordo com o seu tempo, sua economia, seu clima, suas culturas, suas particularidades, suas necessidades, suas possibilidades etc.

Nos tempos de hoje, devido a essa comunicação, em uma velocidade incontrolável, as tecnologias das informações são as mediadoras. As relações com os meios passam a serem mais superficiais por receberem as interferências de outras formas, de maneiras distantes, normalmente com a ausência do corpo, sem experimentação do lugar. A troca não é mais feita pela vivência. O encontrar-se ou o não encontrar-se com o tempo, passa a ser uma comunicação que ainda deve ser entendida, que o tempo vai dizer de acordo com as materializações espaciais futuras... e elas poderão ser as respostas. Essa percepção, não é gratuita, ela ocorre através da comunicação do corpo com o espaço, assim sendo arquitetura, como esclarece Moore,

(...) só existe através das percepções do indivíduo, só existe no momento em que revela um número de dimensões escondidas; assim, em arquitetura, o espaço é um espaço particular porque é constituído a partir dos elementos que o contêm ou delimitam, tornando-o “lugar” porque o delimitando de um continuum espacial (Moore 1981: 54).

A segunda etapa tinha como intenção a produção de novas imagens, onde essas seriam resultados das sobreposições das memórias correlacionadas dos lugares distintos. Vários registros, imagens fotográficas, foram tirados a partir das relações da mestrandia na experimentação de Porto e Ouro Preto, como relatado anteriormente. O que se pretendia, no primeiro momento, era apenas a formação de uma nova imagem a partir desse cruzamento de uma mesma memória que foi estimulada pelos sentidos do corpo, em diferentes espaços, transcritos em superfícies distintas. Essa imagem, ao ser interpretada pelos novos espectadores, originou-se novas imagens particulares, novas relações, de acordo com a sua constituição humana, de tempos, lugares, culturas e instâncias específicas. Para Kossoy, a imagem ultrapassa a mente daquele que o vê, vai além:

A Fotografia estabelece, em nossa memória, uma arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação sócio-econômica, ideologia, conceitos e pré-conceitos. (...) É impossível haver “interpretações padrões” sobre o que se vê registrado nas imagens. A imagem fotográfica é o relê que aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado, fixo na sua condição documental, porém moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias e ambições, nosso conhecimento e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções. A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa (Kossoy 1996: 46).

Para a produção de uma nova imagem, pretende-se que a imagem final seja resultante da sobreposição dos dois momentos dos levantamentos. Estas resultaram em uma única imagem, a imagem da autora, constituída pelas suas relações de corpo, tempo, espaço e memória, e que a imagem resultante desse tempo passa a interagir, de forma muito peculiar, com os espectadores, gerando novas imagem particulares para o tempo do hoje.

Com o decorrer do processo, o trabalho foi evoluindo com outras leituras e outras referências e a ideia de se gerar apenas uma imagem, que seria resultado do cruzamento da mesma memória encontrada em dois lugares distintos, onde essa ia apenas relacionar-se com o espectador apenas pelo sentido da visão, estimulando a memória, foi questionada a possibilidade do espectador interagir não somente pela visão como com o seu corpo, correlacionando a sua memória com a imagem da mestrandia, formando a sua imagem, na qual essa nova imagem gerada, seria uma nova imagem que instigaria novas memórias e formação de outras memórias, formando um ciclo infinito. Teve-se como referência uma obra contemporânea, em que ocorre a interação da obra com o espectador de forma afetiva, o que se vê na obra da artista Lygia Clark (1920-1988), que inovou, radicalmente, a relação entre o objeto de arte e o público, com a obra “Bichos” que serviu como referência para a nova ideia objeto-imagem da mestrandia.

Clark foi co-fundadora do movimento neo-concretista trabalhando com a teoria de que a arte deveria ser ao mesmo tempo subjetiva e orgânica e que deveria ser moldada e manipulada pelo espectador. Os “Bichos” são esculturas feitas em alumínio, possuidoras de dobradiças, que promovem a articulação das diferentes partes que compõem o seu “corpo”. O espectador é transfigurado em participar, é convidado a descobrir as inúmeras formas que esta estrutura aberta oferece, manipulando as suas peças de metal. O resultado mostra a diversidade formada a partir das relações específicas de cada espectador, “onde cada um é cada um”, cada um tem o seu “Bicho” específico. Com essa série, Lygia Clark tornou-se a pioneira em arte participativa mundial. Foi a primeira artista a romper com a noção de espaço pictórico e a explorar a interação das obras com o espaço e tempo real.

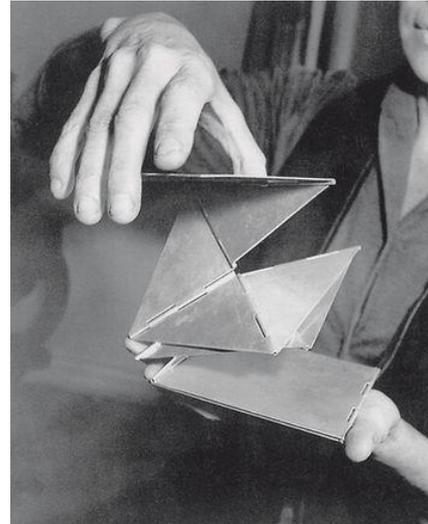
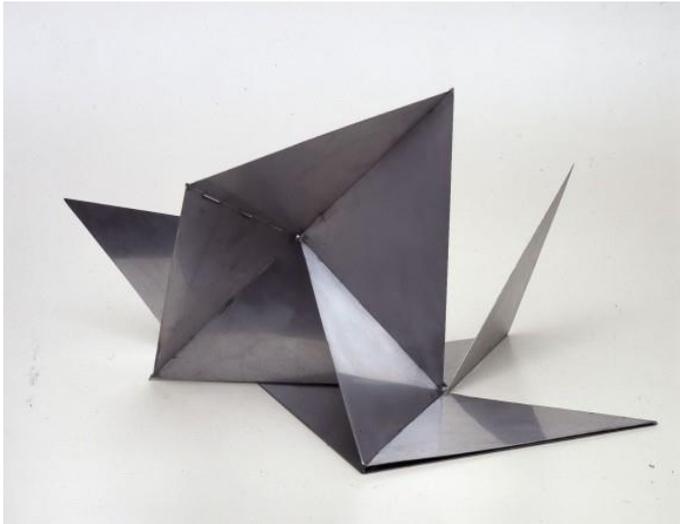


Figura 62 – Bichos – Lígia Clark

Fonte: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=28521>

Lygia foi inspiração para a formação do objeto. A intenção da mestrandia sai do pictórico da imagem e dispõe para o espectador transferir a sua relação com a imagem para a manipulação desta no tempo real. O objeto torna-se o “Camaleão”, onde transformará de acordo com as relações específicas que o espectador tivera com a imagem da mestrandia e irá manipulá-la de acordo com sua memória ou relações específicas e configurará a sua imagem.

Para a produção de cada objeto “Camaleão”, que é resultado de duas fotografias resultantes da mesma memória encontrada em lugares distintos, Ouro Preto e Porto, foi realizado o seguinte processo:

1. Para a produção de cada imagem, foram selecionadas as duas imagens referentes à mesma memória da mestrandia, feitas nos sítios distintos, Porto e Ouro Preto. Essas foram impressas em superfícies transparentes e fragmentadas em dez pedaços.



Figura 63 – Montagem do objeto-memória – Camaleão
Fotografia de Danielle Rezende.

O tempo é representado pelo fragmento de outras 10 lâminas de acrílico 10x10, nas quais as imagens impressas em lâminas transparentes, tiradas em lugares diferentes (Porto e Ouro Preto), se cruzaram por uma mesma memória; estas são fragmentadas e coladas de trás pra frente (as de Porto) e de frente pra trás (as de Ouro Preto) em cada lâmina... assim elas se encontram, fisicamente, no meio das lâminas, formando uma nova imagem... uma representação da fusão entre as camadas a partir das lâminas, uma fusão das memórias da mestrandia sobrepostas que se encontram em um determinado “meio” formando uma nova imagem. Transformação (de uma nova imagem) a partir da contaminação (dos meios), o que acontece com as corpografias da vida, como nos textos escritos anteriormente. Seria corpografia da mestrandia materializada pela imagem, como afirma Boris Kossoy, sobre a transposição das informações através das imagens e a criação de uma nova realidade:

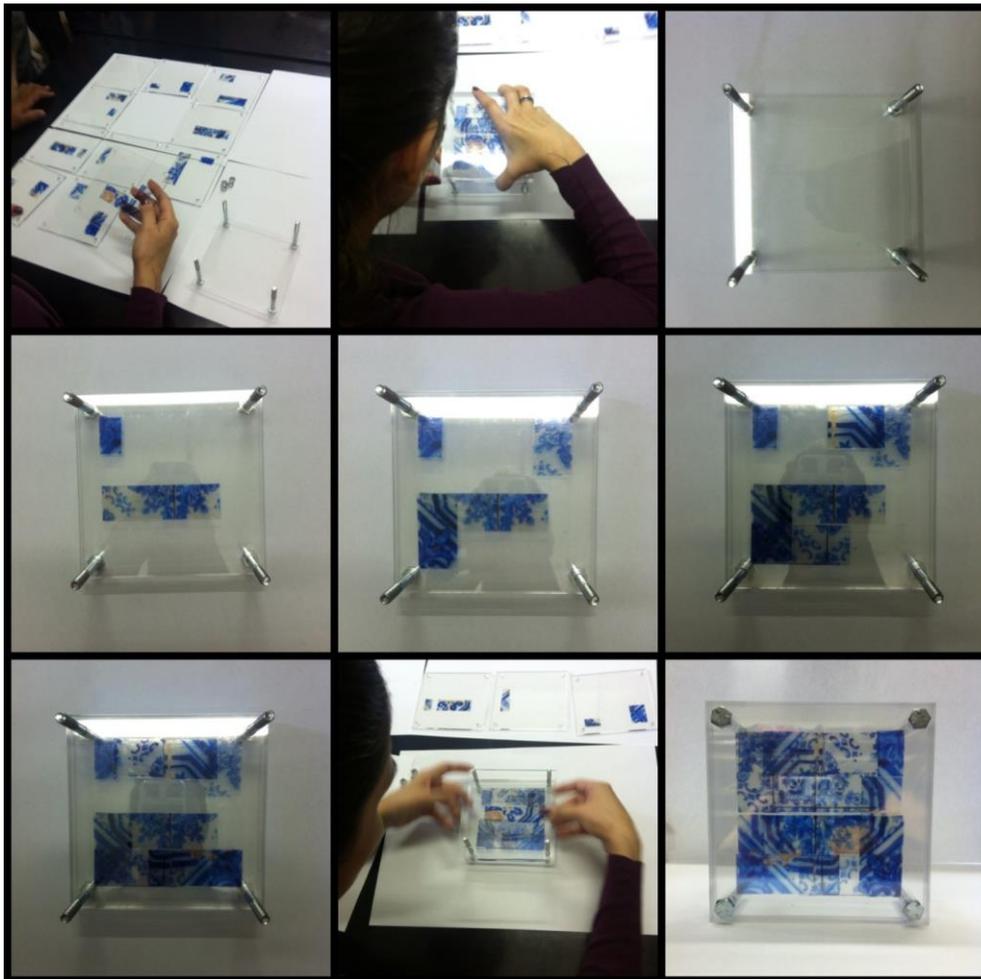
O fotógrafo constrói o signo, a representação. Nessa construção uma nova realidade é criada. [...] do objeto a sua representação, existe uma transposição de dimensões e realidades. O assunto uma vez representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado, em outras palavras, ideologizado. É obvio que estamos diante de uma nova realidade, a imagem fotográfica, que há muito chamei de segunda realidade (Kossoy 1996: 43).

A partir dessa conformação, em que há um cruzamento de tempo x espaço x memória da mestranda, forma-se um OBJETO-MEMÓRIA que se tornará realmente um Camaleão, no momento da interação com o espectador que, ao ser estimulado pela visão, sua memória particular é ativada e a obra permite a total interação do corpo do espectador para manipulação do objeto e ocorrerá a transposição da sua imagem formada de memória, resulta uma superfície existencial, memória revelada, que comunicará com o próximo espectador, de uma forma muito particular, interagindo novamente pela sua imagem composta a partir da imagem do outro. Assim, cria-se um ciclo constante e sem fim, em que o último sempre envolve o anterior, como constituições efêmeras de memórias em um mesmo objeto que correlacionam de diferentes formas, pelas imagens-memórias de terceiros produzindo outras imagens-memórias, trocas e relações a partir da imagem. Para Schelling são claras as interferências do tempo e processo cíclico da evolução:

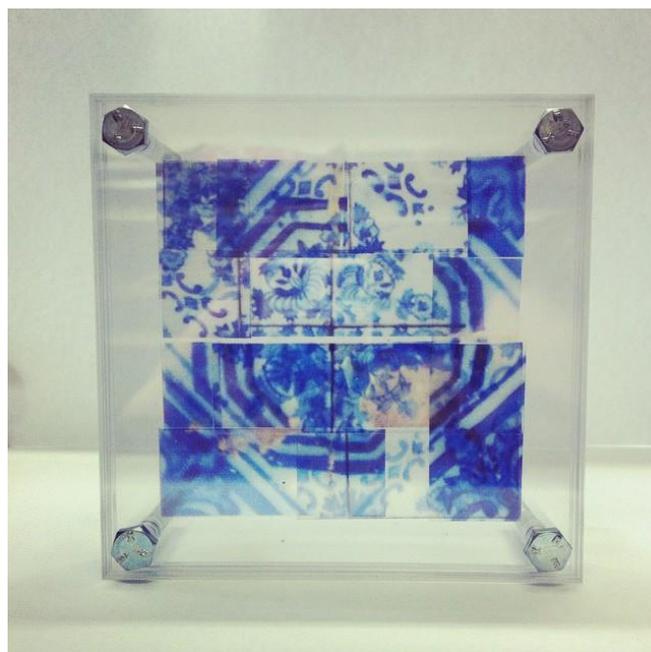
Não vivemos na visão; nosso conhecimento é um trabalho em etapas, ou seja, ele tem de ser produzido etapa por etapa, de maneira fragmentada, com suas divisões e gradações. (...) No mundo externo, todos veem mais ou menos a mesma coisa, mas nem todos conseguem expressá-los. Para que possa completar a si mesma, cada coisa passa por certos momentos-uma série de processos que se seguem uns aos outros, em que o último sempre envolve o anterior, leva cada coisa a sua maturidade (Schelling 1815: 88).



Figura 64 – Objeto Memória da Mestranda 01. “Na cozinha do pão de queijo, tia Dail”
Fotografia de Danielle Rezende.



*Figura 65 – Processo Montagem Camaleão Amanda Machado
Fotografia de Danielle Rezende.*



*Figura 66 – Resultado Camaleão Amanda Machado
Fotografia de Danielle Rezende.*

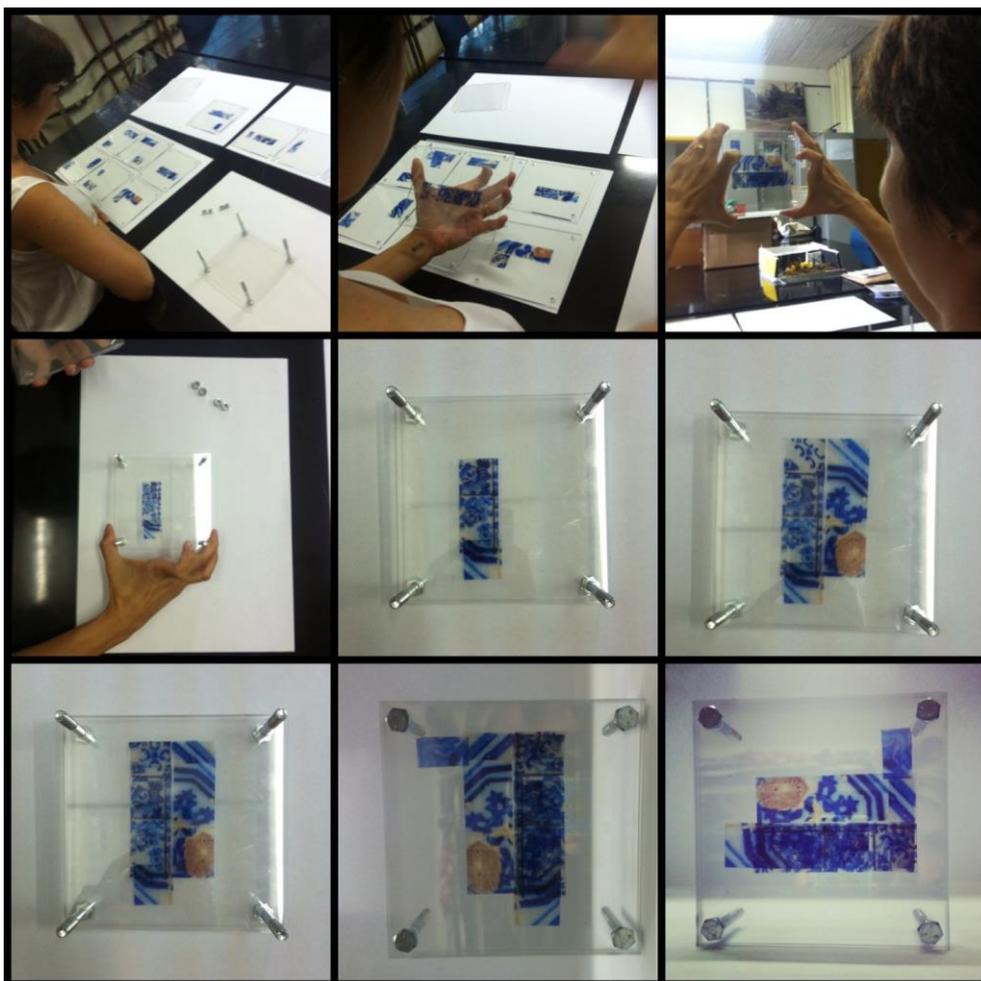


Figura 67 – Processo Montagem Camaleão Carla Paoliello
 Fotografia de Danielle Rezende.



Figura 68 – Resultado Camaleão Carla Paoliello
 Fotografia de Danielle Rezende.

Resume-se o camaleão em uma combinação matemática de imagem x memória x corpo x espaço:

Camaleão = i3

i1=Mx(Cx+E1+T1) =

i1= IMAGEM/SUPERFÍCIE FOTOGRAFADA EM PORTO-PORTUGAL

Mx=MEMÓRIA PARTICULAR (constante fixa)

Cx=CORPO PARTICULAR (constante fixa)

E1= ALGUM ESPAÇO NA CIDADE DE PORTO

T1= TEMPO REFERENTE AO ESPAÇO EXPERIMENTADO (E1)

i2=Mx(Cx+E2+T2)

i2= IMAGEM/SUPERFÍCIE FOTOGRAFADA EM OURO PRETO-BRASIL

Mx=MEMÓRIA PARTICULAR (constante fixa)

Cx=CORPO PARTICULAR (constante fixa)

E2= ALGUM ESPAÇO DA CIDADE DE OURO PRETO

T2= TEMPO REFERENTE AO ESPAÇO EXPERIMENTADO(E2)

i3= {Cy+T3 +M3[M1(E1+T1) + M2(E2+T2)]}

i3 = IMAGEM VARIÁVEL (NOVA IMAGEM RESULTANTE, IMAGEM INDIVIDUAL , IMAGEM EFÊMERA)

Cy = CORPO VARIÁVEL ::REFERENTE AO CORPO ATIVADO PELA IMAGEM

T3= TEMPO VARIÁVEL (REFERENTE AO MOMENTO DA COMPOSIÇÃO DA IMAGEM FEITA PELO Cy)

M3= MEMÓRIA VARIÁVEL (REFERENTE A MEMÓRIA DO Cy ATIVADA COM AS RELAÇÕES CRIADAS COM AS IMAGENS DISPONÍVEIS).



Figura 69 – Detalhes Objeto Memória – Camaleão
Fotografia de Danielle Rezende.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 70 – Exemplo do design de Superfície realizada pela mestrandia. Almofadas Maricota Design.

Fotografia de Danielle Rezende.

Questionamentos surgiram ao longo de todo o processo no entendimento do mercado de vendas, como: qual o fator principal que norteia a escolha do produto? E a função? Em que posição entra a estética? O que faz com que a escolha seja o alvo do determinado produto, sendo o produto o mesmo, mas o que muda é a imagem? A imagem escolhida pode ter uma relação particular, além da estética? Essa pode ser influenciadora das escolhas? Dentro dessas interrogações, surge a principal questão que a mestrandia tem como objetivo, nessa tese, que é compreender se existe a possibilidade de sítios turísticos virarem estampas a partir de fotografias e como essas estampas podem interferir, intercomunicar, modificar e criar relações nos lugares e indivíduos a serem inseridos no contemporâneo.

Assim, as etapas dos estudos realizados, o entender de todo o processo da relação de vivência do corpo, memória, tempo e espaço, da capturação da imagem à sua geração e as relações em tempos distintos foram essenciais para chegar a uma conclusão dos questionamentos exaustivos da mestrandia. Primeiramente, o entender a relação do corpo com o espaço, em que a vivência nos lugares despertara as memórias era o principal estímulo do enquadramento e “disparo” pelo uso da máquina fotográfica que eterniza e relata o momento do espaço memória encontrado, que passa a ser espaço físico pela fotografia. O corpo percebe a cidade e a cidade é percebida pelo corpo, ambas conformações de espaços. O corpo inserido que anda, corre, voa, sente e catalisa todas as informações, que se comunica com o meio de forma particular de acordo com a sua constituição física, cultura e memória é propulsor na formação da paisagem que é o espaço onde ocorrem trocas das relações, transições,

mudanças, e comunicações de ambos nos tempos de agora e futuros, formando os palimpsestos e os espaços memória, podendo estar transcritos, visível ou invisivelmente, objetivos ou subjetivos. Um conjunto de condições interativas expressas no corpo, e a síntese dessa interação configura uma [corpo]grafia urbana: uma espécie de cartografia corporal, em que não se distinguem o objeto cartografado e sua representação, tendo em vista o caráter contínuo e recíproco da dinâmica que os constitui. A experiência urbana inscreve-se sob diversos graus de estabilidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e, simultaneamente, também configura a sua corporalidade, mesmo que involuntariamente. Formam-se das resultantes experiências espaço-temporal que o corpo processa, relacionando-se com tudo o que faz parte do seu ambiente de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer. O ambiente (urbano inclusive) não é para o corpo meramente um espaço físico disponível para ser ocupado, mas um campo de processos que, instaurado pela própria ação interativa dos seus integrantes, produz configurações de corporalidade e ambiência.

Como processo experimental na pesquisa, a mestrandia colocou seu corpo[grafia] a vivenciar dois sítios turísticos distintos, Ouro Preto e Porto, de modo a perceber as comunicações e relações do tempo x corpo x espaço em que foram despertadas memórias semelhantes em espaços distintos. Onde fica claro que [esse corpo] percorreu os tempos e distâncias, permitiu tanto compreender as configurações de corporalidade como memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade, quanto compreender as configurações urbanas como memórias espacializadas dos corpos que as experimentaram. Expressam o modo particular de como cada corpo tece as referências informativas, a partir das quais o seu relacionamento com o ambiente pode reinstaurar novas sínteses de sentidos, coerências e comunicações.

Assim, a mestrandia tentou enquadrar e materializar, através da fotografia, as memórias semelhantes encontradas em Ouro Preto e Porto. O ato fotográfico permitiu, no exato instante da tomada, aprisionar, dentro do mecanismo da câmera obscura, um tempo inatual. O aparelho colecionou pequenas lâminas de passado, subtraídas de um espaço pleno. Barthes funde, na sua idéia de estênopo, dois orifícios instintos: o visor – enquadramento – e o pequeno orifício – responsável pela indicialidade da imagem fotográfica.

As imagens reveladas tornam-se espaços memória congelados, resultante de um tempo, espaço, corpo e memória, que ao ser materializada em imagem, comunica com aquele espectador que interage, no primeiro momento, a partir do olhar. Tudo começa com a visão, o

decorrer do processo da percepção vai depender da corpo[grafia] que relaciona com esse “espaço memória”. O objeto fotográfico reconstrói a possibilidade de uma experiência que pode extravasar suas bordas e suscitar projeções de vivências e novas experiências em paisagens cotidianas. A fotografia enquanto criação é, ao mesmo tempo, recriação do espaço cotidiano. O observador pode se transformar em co-autor. A paisagem torna-se um espaço recriado. Tanto o sujeito quanto a posição deste são capazes de criar diferentes paisagens “reais”.

Toda a memória é fundamentalmente “(re)criação do passado”: uma reconstrução engajada do passado e que desempenha um papel fundamental na maneira como os grupos sociais mais heterogêneos apreendem o mundo presente e reconstróem sua identidade, inserindo-se, assim, nas estratégias de reivindicação por um complexo direito ao reconhecimento (Seixas 2001:42). A memória é um condicionante relevante nas interferências do “recriar” paisagens fotográficas, devido à constituição particular de cada um que conduz aos reconhecimentos. Segundo Pollak (1992:2), a memória é constituída por acontecimentos, por pessoas/personagens e por lugares: “Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico”. Pode se dizer que a lembrança é a essência da memória.

Também na fotografia, o espaço e o tempo cravados no recorte são elementos indissociáveis, são marcas indelévels à sua construção e de vital importância à sua rememoração, são fatores decisivos que norteiam o ato fotográfico. Kossoy afirma que “Tal ação ocorre num preciso lugar, numa determinada época, isto é, toda e qualquer fotografia tem sua gênese num específico espaço e tempo, suas coordenadas de situação” (Kossoy 1999: 26). A fotografia foi um fenômeno que revolucionou a memória, a sociedade da época e o pensamento moderno. A concepção e visão de mundo se alteraram a partir do seu advento. A fotografia, com sua chamada visão imparcial, precisa, metódica, inequívoca, muito contribuiu nos campos da evolução tecnológica, informativa, dedutiva, historiadora, do campo social e antropológico. Esse é o grande valor pertencente à fotografia. Com razão, Le Goff afirma que “revolucionou a memória,” pois, de imediato, a fotografia pode ativar a memória, falar sobre um passado, permitir revivê-lo no presente, mesmo não sendo ela pertencente ao indivíduo que a observa, mesmo não sendo a rememoração de seu passado. A fotografia carrega consigo a magia da (re)criação de um “isso foi” (Barthes 1984: 115), àquele que a observa, uma incitação àquele momento eternizado, suscitando e ressuscitando sentimentos. Esta é uma qualidade inexorável da fotografia que independe de seu tempo e do modo como foi produzida e pode atuar tanto na memória individual quanto na coletiva. Em nível individual,

uma fotografia pode reavivar sentimentos antes esquecidos, relativos a um momento ou a uma presença que não está mais entre nós, ou trazer, por instantes, sensações vividas em determinada época e que já não existem mais; ela cumpre o seu papel na rememoração, na reminiscência e na redescoberta dos fatos.

Assim, conclui-se que uma mesma imagem revelada, resultante de um tempo e relações particulares do operador-autor da imagem, pode comunicar, relacionar, trocar experiências e formar uma nova imagem a partir da experimentação do espaço memória, a fotografia, com o espaço corpo[gráfico] que, através do primeiro sentido, a visão, proporcionará os estímulos particulares desse corpo[gráfico] tecido nos tempos vividos podendo despertar sentidos que requalifiquem uma nova forma de interação com a ambiência gerada nesse processo. Esses estímulos, ativados através da interação com a imagem, levam à formação de uma outra imagem particular na memória de quem a vê. A imagem da mestrandia passa a ser ressignificada, de acordo com a formação da sua constituição corpo-cultural, tempo e espaço. Assim entra a proposta : “O que é meu pode ser seu, pode ser nosso””, onde relata que assim existe um compartilhamento da imagem particular dela que é formada pela sua experiência, em um determinado tempo-espaço de memória, e permite cada um encontrar-se, pela sua imagem, a sua memória, a sua relação de um tempo e espaço muito particular e subjetivo. Essas imagens, ao serem inseridas no objeto, permitem a escolha pela imagem e passam a gerar um sentimento de pertencimento a partir do momento em que se encontra em uma memória, em um outro espaço de memória invisível. Essas relações de imagem x corpo x memória x tempo x espaço ficam claras com o objeto de memória, o “camaleão” desenvolvido pela mestrandia, como trabalho prático-teórico e conclusivo [entre]laçados pela memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afonso, D.B. B. (2012): *A rua na construção da forma urbana medieval*. Tese de Mestrado. Porto: Universidade do Porto.
- Algranti, L. M. (1977): “Famílias e vida doméstica”. In: L. Mello e Souza (Org.) *História da Vida Privada no Brasil. V. 1: Cotidiano e vida Privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras: 83-154.
- Ávila, C., & Gomes, M. C. (1992): “A representação espacial das Minas Gerais no século XVIII. Relações entre a Cartografia e a Arte.” In: *Barroco*, 15: 446.
- Bakhtin, M. (1999): *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Baldissera, R. (2000): *Comunicação organizacional: o treinamento de recursos humanos como rito de passagem*. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- ____ (2004): *Imagem-conceito: anterior à comunicação, um lugar de significação*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Bandeira, M. (1938): *Guia de Ouro Preto*. Ouro Preto.
- Baptista, M. (1990): *O Turismo na Economia: Uma Abordagem Técnica, Econômica, Social e Cultural*. São Paulo.
- Barthers, R. (1984): *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ____ (1989): *Imagem e Moda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bataille.(1997): *Architecture*. London: Routledge.
- Baudrillard, Jean. (1973): *O sistema dos objetos*. São Paulo: Brasiliense.
- Bauman, Z. (2004): *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Benjamin, W. (1968): *The Historical Roles of Johann Friedrich Herbart*. Nova York: Ática
- ____ (1985): *Paris, capital do século XIX*. São Paulo: Ática.
- Belting, H. (2002): *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Bertrand, G. (1971): *Paisagem e geografia física global: esboço metodológico*. São Paulo: Cadernos de Ciências da Terra.
- Barroca, M.J. (1998): “Torres, Casas-torres ou Casas-fortes: a concepção do espaço de habitação da pequena e média nobreza na Baixa Idade Média (séc.XII-XV)”. In: *Revista de História das Ideias: A Cultura da Nobreza*. Vol. 19. Coimbra: Instituto de História das Ideias/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Berdaluy, V. (2012): Espaço e Cultura. In: Castro, I. E.; Gomes, P. C. Corrêa, R. L. *Olhares Geográficos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 101-131.
- Bosi, E. (2006): *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Boudon, Philippe (1985): *Sur L'espace architectural, essai d'epistemologie d 'architecture*. Paris: Donod.
- Brandão, L. L. (2002): *A casa subjetiva: matéria, afeio e espaços*. São Paulo: Perspectiva.
- Braga, J.S. (1986): *A casa do Brasileiro e a Paisagem Rural do sec.XIX*. Lisboa.Ponte do Lima.
- Bresson, H. C. (1999): *The mind's eye: writings on photography and photographers*. New York.
- Brito, F. E., & Jaques, P. B. (2008): Cenografias e corpografias urbanas: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. *Caderno PPG-AU/UFBA*, 7.
- Calvino, I. (1990): *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1993): *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Cia das Letras.
- ____ (2001): *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carlos, A. F. (1994): *A (re)produção do espaço urbano*. São Paulo: Edusp.
- Cassirer, E. (2004): *Filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- Castriota, L. B. (Org.) (2003): *Urbanização Brasileira: Redescobertas*. Belo Horizonte: IAB-UFMG.
- Certeau, M. (1996): *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- Certeu, M. (1994): *Artes de fazer: a invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- Choay, F. (1985): *A Regra e o Modelo: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Perspectiva.
- Claval, P. (1979): *Espaço e poder*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Compagnon, A. (2001): Sentido não é significação. In: A. Compagnon (Ed.), *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (85-90). Belo Horizonte: UFMG.
- Cosgrove, D. (2008): *Social and cultural Geography*. Londres: Sage.
- Crary, J. (2012): *Técnicas do observador: visão modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Debord, G. A. (1997): *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Dinis, J. (1948): *Uma Família inglesa*. Porto: Livraria Simões Lopes.
- Dourado, O. (2003): “Por um Restauro Arquitetônico: novas edificações que restauram cidades monumentais”. *RUA, Revista de Arquitetura e Urbanismo/ufba*, 1(8), 8-13.
- Drumond, C. (1976): Morte de Casa de Ouro Preto. In: Aguilar (Ed.). *Obras Completas*, Rio de Janeiro.
- Dubois, P. (1994): *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Durand, R. (1995): *Le Temps de L'image*. Paris .

- Eco, U. (1991): *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Friedrich, J. (1891): *A textbook in Psychology*. New York: Pantheon
- Flusser, V. (2002): *Filosofia da caixa preta: ensaiar para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Flusser, V. (2008): *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume.
- ____ (1985): *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- Fontes, M. (1997): *A imagem da cidade*. São Paulo: Camargo.
- Foucault, M. (1973): *The order of things*. New York: Pantheon.
- ____ (1996): *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- ____ (2002): *Vigiar y castigar: nacimiento de la prision*. Buenos Aires: Editores Argentina.
- Franscastel, P. (2011): *A realidade Figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Freund, G. (1995): *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega.
- Fundação João Pinheiro, & Prefeitura Ouro Preto (MG). (1975): *Plano de conservação, valorização e desenvolvimento de Ouro Preto e Mariana: 176deia176ico 176deia176i*. Belo Horizonte.
- Gaskell, I.(1996): *Landscape, natural, beauty an the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Geddes, P. (1994): *Cidades em Evolução*. Campinas: Papyrus.
- Gennette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Goethe,J. (1840): *Theory of Colours*.London: John Murray.
- Gomes, W. (1999): *A política de imagem*. *Revista Fronteiras: estudos 176deia176icos*, 1(1),145-75.
- ____ (2004): *Transformações da política na era da comunicação de massa*. São Paulo: Paulus.
- Guatelli, I. (2012): *Arquitetura dos entre-lugares*. São Paulo: Senac.
- Guattari, Felix.(2000): *Micropolítica, Cartografia do Desejo*. Petrópolis: Vozes
- Guimarães, L. (2000): *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume.
- Guiraud, Pierre. (1973): *A Seminologia*. Lisboa: Dunod.
- Halbwachs, M. (1968): *A memória Coletiva*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hegel, G.W.F, (1977): *La Phénoménologie de L'Esprit*. Paris: Aubier-Montaigne.
- Hucitec, J. (2008): *Políticas do Espaço*. São Paulo: Senac.
- Innerarity, D. (2006): *O novo espaço Público*. Lisboa: Teorema.
- Jaques, L. G. (1924): *História e Memória*. São Paulo: UNICAMP.
- Jeudy, H. P, & Jaques, P. B. (2006): *Corpos cenários urbanos*. Salvador: EDUFRA.
- Knoop, L. (1995): *Sexuality and Urban Space*. Londres: Routledge.
- Kossoy, B. (1996): *Realidades e Ficções*. São Paulo: Perspectva.
- ____ (2007): *Os tempos da fotografia*. Cotia: Ateliê.
- Le Corbusier (1983): *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.
- Lemos, C. (1978): *Cozinhas, etc*. São Paulo: Perspectiva.
- Lima, A. (1978): *A Capitania das Minas Gerais*. Minas Gerais: Livraria Itatiaia Editora Ltda.
- ____ (1886): *O Brasileiro Soares*. Porto: Chardron.
- Loução, M. D. (2013): *Paisagens Interiores*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Marcel, R. (1987): *La Ville et ses territoires*. Paris: Gallimard.
- Marx, K. (1968): *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. New York: Ithaca.
- Matos, O. F. C. (1982): *A cidade e o tempo: algumas reflexões sobre a função social da lembrança*. *Espaço & Debates*, 2(7).
- Maurice, M. (2000): *O visível e invisível*. São Paulo: Perspectiva.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1962): *Phenomenology of Perception*. Paris: Gallimard.
- Moles, A. (1969): *Seminologia dos objetos*. Rio de Janeiro: Petrópolis.
- Moore, Charles Willard. (1981): *L'architecture sensible: espace, échelle et forme*. Paris: Dunod.
- Morin, E. (2000): *Meus demônios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- ____ (2001): *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- ____ (2002): *O método 4*. Porto Alegre: Sulina.
- Norberg-Schulz, Chistian (2000): *Presence, Language, Place*. Boston: Skira
- Novais, F. A. (1997): *História da vida Privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ortigão, R. (1943): *As Farpas. O país e a sociedade portuguesa*. Tomo VI, Livraria Clássica Editora.
- Peixoto,P.T. (1992): *A casa do Brasileiro. Subsídios para o seu estudo*. Lisboa: Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras.
- Oliveira, E.V. *Arquitetura tradicional Portuguesa*, Lisboa: D. Quixote.
- Peirce, C. S. (1975): *Semiótica e femióti*. São Paulo: Cultrix.
- Pestana, F. (2001):*No tempo das especiarias*. São Paulo: Contexto
- Pierre, N. (1993): *Entre memória e história. A problemática dos Lugares*. São Paulo: PUCSP.

- Raffestin, C. (1993): *Por uma Geografia do poder*. São Paulo: Ática.
- Reis Filho, N. G. (2010): *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.
- ____ (2001): *Contribuição ao estudo da Evolução Urbana no Brasil*. São Paulo: ed. Pini Ltda.
- Ricoeur, P. (2006): *Percurso do conhecimento*. São Paulo: Loyola.
- Roger, Alain.(1993) Histoire d'une passion théorique ou devient un Raboliot du paysage. Champ Vallon: Seyssel.
- Rossa, Walter (2002): *A urbe e o traço: uma década de estudos sobre o urbanismo português*. Coimbra: Almedina.
- Ruiz, C. B. (2003): *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Editoria Unisinos.
- Rybczynski, W. (1996): *Casa: pequena história de uma 177deia*. Rio de Janeiro: Record.
- Saint-Hilare, A. (1975): *Coleção Reconquista do Brasil. Vol.4. Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Minas Gerais: Itatiaia.
- Salcedo, R. F. B. (1970): *Reabilitação da Residência nos Centros Históricos da América Latina*. Rio de Janeiro.
- Samain, E. (Org) (1998): *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec.
- Santaella, L. (2002): *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- Santaella, L., & Nöth, W. (2001): *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Santos, M. (1996): *Espaço e Método*. São Paulo: Edusp.
- ____ (1998): *Técnica Espaço Tempo Globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Editora Hucitec.
- ____ (1999): *A Natureza do espaço: espaço e tempo: razão e emoção*. São Paulo.
- ____. (2002): *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp.
- ____ (2006): *A Natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Schelling, F.W, (1942): *The ages of the world*. New York: Wolfe Bolman.
- Sennett, R. (1943): *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record.
- Silva, A. (2001): *Imaginários Urbanos, Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Silva, G. (2011): *Porto nos lugares da história*. Porto: Porto Editora.
- Sousa, J. Pedro. (2004): *Fotojornalismo: introdução a história, as técnicas e a linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- Texeira, M. (1996): *Habitação Popular na cidade oitocentista- As ilhas de Porto*. Lisboa: Fundação Calouste.
- Texeira, Manuel C.; Valla, Margarida (1999): *O Urbanismo Português: Séculos XIII-XVIII, Portugal-Brasil*. Lisboa: Livros Horizonte., Tramontano, M. (1993). *Novos modos de vida, novos modos de morar*. São Carlos: EESC/USP.
- Toledo, A (2000): *Os indígenas e os processos de conquista dos sertões de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Argumentum.
- Tuan, Y. (1983): *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel.
- Vasconcelos, F. (1972): *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo
- Vasconcellos, S. (1960): *Arquitetura dois Estudos*. Porto Alegre: Ed Goiania.
- ____ (1977): *Vila Rica*. São Paulo: Perspectiva.
- Vilhena, V.M. (1979): *Progresso, História Breve de uma Idéia*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Weber, M. H. (1999): "Política, refém da imagem pública". In M. Pimenta, S. Caparelli, R. R. Longhi; J. L. De C. Reckziegel, M. Rocha, M. H. Weber, M. Bacim, F. Rüdiger, G. P. Gomes, J. M. Da Silva, A. C. Gruszynski, M. L. C. Baptista, & J. G. B. R. E Silva (Eds.), *Tendências na comunicação 2*. (70-82). Porto Alegre: L&PM.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS - ARTIGOS

- Afonso, Daniel Borges Braz (2012): "A rua na construção da forma urbana e medieval: Porto, 1386-1521". Internet. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/66490> (consultado em 13 de agosto de 2014).
- Andrade, Amelia Aguiar (1987): "Um percurso através da paisagem urbana medieval". Internet. Disponível em https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.show_file?pi_gdoc_id=511138 (consultado em 13 de abril de 2014).
- Baldissera, Rudimar (2008): "Significação e comunicação na construção da imagem-conceito ". Internet. Disponível em <http://www.revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5397> (consultado em 10 de junho de 2014).
- Barroca, Mário Jorge (1998): "Torres, Casas-Torres ou Casas-Fortes – A concepção do Espaço de Habitação da Pequena e Média Nobreza na Baixa Idade Média (Séc. XII-XV)". In Revista de História das Ideias, vol. 19, Instituto de História das Ideias. Universidade de Coimbra: Coimbra. 59-60

- Britto, Fabiana Dutra (2008): “Cenografias e corpografias urbanas-diálogo sobre as relações entre corpo e cidade”. In revista UFMG v19. Belo Horizonte. 142-155.
- Costa, Flávia Nacif (2007): “A identidade de um novo corpo e o corpo mutante da arquitetura: As próteses como mediação sensorio-espacial na experiência contemporânea”. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura UFRGS.
- Pasavento, Sandra Jatahy (2007): “Uma cidade sensível sob o olhar do outro: Jean-Baptiste Debret e o Rio de Janeiro (1816-1831). Internet. Disponível em <https://nuevomundo.revues.org/3669> (consultado em 13 de julho de 2014)
- Pesavento, S. J. (2008): “História memória e centralidade urbana”. In: *Revista de Mestrado em História da Universidade Católica de Goiás*. v.1, n.1, jan./jun.: 3-12. Internet. Disponível em <http://seer.ucg.br/index.php/mosaico/article/view/225> (consultado em 22 de maio de 2015).
- Peres, Rafaela Lopes Pereira (2009): “Os olhos nos outros: estudo da sensibilidade na imagem fotográfica de pessoas de diferentes culturas.”. Internet. Disponível em <http://docplayer.com.br/15161676-Os-olhos-no-outro-estudo-da-sensibilidade-na-imagem-fotografica-de-pessoas-de-diferentes-culturas.html> (consultado em 20 de maio de 2014).
- Reis, Luiz Augusto (2010): “Conceito de Lugar”. Internet. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225> (consultado em 14 de maio de 2014).
- Rossa, Walter (2002): “A urbe e o traço”. Internet. Disponível em <https://eg.sib.uc.pt/handle/10316/14381> (consultado em 23 de junho de 2014).
- Pinto, Cyro (2013): “Linguagem Cenográfica”. Internet. Disponível em http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/Pesquisa/a_linguagem_cenografica.pdf (consultado em 12 de abril de 2016).
- Selmann, Jorn (2002): “O espaço da Memória e a memória do espaço: algumas reflexões sobre a visão espacial nas pesquisas sociais e históricas”. Internet. Disponível em <http://www.uvanet.br/rcgs/index.php/RCGS/article/view/77> (consultado em 06 de junho de 2014).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS – INTERNET

- As Formas Urbanas das Cidades de Origem Portuguesa – 5. *A influência da cultura muçulmana nos traçados urbanos portugueses*. Internet. Disponível em <http://urban.iscte.pt/Revista/numero2> (consultado em ...).
- BRASIL. Constituição (1937). Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 10 de novembro de 1937. Internet. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao37.htm. (consultado em 3 de outubro de 2014).
- BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 05 de outubro de 1988. Internet. Disponível em http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.htm . (consultado em 2 de julho de 2014).
- BRASIL. Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937. Dispõe sobre a organização e a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Internet. Disponível em www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/De10025.htm (consultado em 3 de junho de 2014).
- BRASIL. Lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Internet. Disponível em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=75953> (consultado em 3 de junho de 2014).
- CIDADES HISTÓRICAS BRASILEIRAS. Ouro Preto: História. Internet. Disponível em: http://www.cidadeshistoricas.art.br/ouropreto/op_his_p.php (consultado em 10 de setembro de 2014).
- CITY10. “Turismo: Ouro Preto”. Internet. Disponível em: <http://www.city10.com.br/turismo/index.html> (consultado em 6 de julho de 2009).
- Dias, Reinaldo. A evolução do conceito de patrimônio. In.: Turismo e patrimônio cultural. Editora: Saraiva. 2006. Pg. 69-77. (consultado em 24 de abril de 2014).
- Flecha, A. et al. A sustentabilidade dos eventos em centro históricos urbanos – o caso de Ouro Preto, MG. Ouro Preto, 2008. (consultado em 30 de abril de 2014).
- FUNARI, Pedro Paulo; PINSKY, Jaime (Org.) Turismo e Patrimônio Cultural. São Paulo: Contexto, 2006. http://www.ouropreto.mg.gov.br/portal_do_turismo_2014/dados-geograficos#
- IDASBRASIL. Ouro Preto. Internet. Disponível em www.idasbrasil.com.br/idasbrasil/cidades/OuroPreto/port/historia.asp (consultado em 15 de julho de 2014).

- IPHAN. A Instituição. Internet. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=11175&retorno=paginaIphan> (consultado em 30 de abril de 2014).
- IPHAN. Histórico. Internet. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12149&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional> (consultado em 15 de setembro de 2014).
- IPHAN. Ouro Preto. Internet. Disponível em: www.portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12622&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional (consultado em 15 de setembro de 2014).
- Liberal, O. Ônibus convencional é proibido de circular no centro histórico de Ouro Preto. Internet. Disponível em: <http://www.jornaloliberal.net/noticias/diversas/1461-onibus-convencional-e-proibido-de-circular-no-centro-historico-de-ouro-preto> (consultado em 8 de julho de 2009).
- KRAKOVICS, Fernanda. Ouro Preto pode perder título de patrimônio cultural da humanidade. Agência Folha. 15 abril 2003. Internet. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/foha/cotidiano/ult95u73166.shtml. (consultado em 30 de abril de 2014).
- Mendonça, Martha. Patrimônio sob risco: Técnicos da Unesco avaliam neste mês se Ouro Preto ainda merece ser considerada bem da humanidade. Revista Época. Edição 433, 4 novembro 2002. Internet. Disponível em: www.revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT430910-1664,00.htm. (consultado em 30 de junho de 2009).
- MONUMENTA. Ouro preto (MG). Internet. Disponível em: http://www.monumenta.gov.br/site/?page_id=202 (consultado em 12 de outubro de 2014).
- NUNES, Rosalva. Preservação de Ouro Preto é discutida em audiência. Direito².com.br. 15 maio 2003. Internet. Disponível em: www.direito2.com.br/acam/2003/mai/15/preservacao-de-ouro-preto-e-discutida-em-audiencia (consultado em 13 de outubro de 2014)
- Revista Itinerarium v.2 2009 Departamento de Turismo e Patrimônio – Escola de Museologia – Centro de Ciências Humanas e Sociais Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Internet. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/itinerarium> (consultado em 30 de abril de 2014).
- Urbanismo 3 de origem portuguesa. *A Lógica Territorial na Gênese e Formação das Cidades Brasileiras; O Caso de Ouro Preto*. Maria Rosália Guerreiro Comunicação apresentada no Colóquio "A Construção do Brasil Urbano", Convento da Arrábida - Lisboa 2000. Internet. Disponível em <http://urban.iscte.pt/Revista/numero3/default.htm> (consultado em 12 de outubro de 2014).
- Urbanismo 3 de origem portuguesa. *Brasília: O Coroamento do Milênio através de uma Metamorfose iniciada em Vila Rica - Paixão e Estética na Leitura do Traçado das duas Cartas Urbanas*. Fernando Augusto Albuquerque Mourão Comunicação apresentada no Colóquio "A Construção do Brasil Urbano", Convento da Arrábida - Lisboa 2000. Internet. Disponível em <http://urban.iscte.pt/Revista/numero3/default.htm> (consultado em 12 de outubro de 2014).
- Urbanismo 3 de origem portuguesa. *Os Modelos Urbanos Portugueses da Cidade Brasileira*. Manuel C. Teixeira Comunicação apresentada no Colóquio "A Construção do Brasil Urbano", Convento da Arrábida - Lisboa 2000. Internet. Disponível em <http://urban.iscte.pt/Revista/numero3/default.htm>. (consultado em 10 de setembro de 2014).
- Urbanismo 4 de origem portuguesa. *Ação dos Engenheiros Militares na Ordenação do Espaço Urbano no Brasil*. Benedito Lima de Toledo Comunicação apresentada no Colóquio "A Construção do Brasil Urbano", Convento da Arrábida - Lisboa 2000. Internet. Disponível em <http://urban.iscte.pt/Revista/numero4/default.htm>. (consultado em 30 de março de 2014).