

METÁFORAS VISUAIS DA CIDADE

Zita Rosane Possamai

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Vários autores elaboraram imagens visuais da cidade, ao construírem suas narrativas. De Baudelaire a Edgar Allan Poe, passando por Marx e Engels, as metáforas foram artifícios lançados à mão para melhor ver a cidade e o fenômeno urbano. Dada a complexidade que comporta a cidade, principalmente aquela advinda da industrialização, a sua apreensão passa pela visão de outras “coisas” que auxiliam a pensá-la ou vê-la de uma forma mais completa. Conforme Sandra Pesavento (1999: 48):

Sendo a alegoria um discurso que “diz outra coisa além daquilo que diz”, sendo, pois, um “dizer de outra forma” ou um “outro dizer”, as representações alegóricas sobre a cidade usam imagens referentes a outras cidades do passado, reais ou fictícias, a figuras arquetípicas da mitologia ou a padrões de referência espacial, como o labirinto.

As metáforas seriam, assim, “aparelhos de visão” (Rouanet; Peixoto, 1992: 74) que possibilitam aproximar a cidade do olhar do observador. Constituem-se, dessa forma, em recurso metodológico para o historiador. Não se trata de reduzir a cidade a estas imagens, o que seria por demais empobrecedor, mas, ao contrário, partir das mesmas afim de complexificar aspectos do urbano que somente se descortinam através da visão de outras formas, que melhor elucidam estes aspectos. Labirinto, máquina, organismo vivo, vulcão, espelho, selva, Babilônia são algumas das metáforas mais comuns encontradas entre os autores que se debruçaram sobre o urbano.

Italo Calvino (1984), preocupado em melhor apreender a cidade, imaginou poder compará-la a uma máquina. Passível de ser reduzida a suas partes constitutivas, a cidade mostraria assim, ao ser desmontada, o seu funcionamento. No entanto, adverte o escritor, se é atraente pensar a cidade como máquina, esta imagem também pode ser enganadora, pois diferente da máquina, a cidade não foi feita para cumprir uma determinada função. A maioria das cidades é fruto de inúmeras adaptações ao longo do tempo, podendo, talvez,

ser melhor compará-las a organismos vivos. Calvino pensa que muitas cidades, como diferentes espécies, sofreram várias mutações, readaptando-se às novas condições ou desaparecendo. As cidades, como os organismos, carregaram características que foram fundamentais a mudanças ambientais posteriores.

A imagem de organismo vivo também foi utilizada pelos sanitaristas e higienistas do espaço urbano, no século XIX, amparados no pensamento médico da época (Perrot, 1988:101). Neste, acreditava-se que os danos dos ares mefíticos, viciados pelas grandes densidades populacionais e que contribuía para a propagação de doenças através do contágio. Como forma de evitar a proliferação destas moléstias, os higienistas recomendavam os benefícios do ar livre. Transpassados estes preceitos para as cidades, estes viram nas ruelas estreitas e escuras, bem como nas aglomerações dos cortiços, focos propícios para a proliferação de epidemias. Assim, muitos projetos urbanos no século XIX apontaram a abertura de amplas vias de circulação, a extinção destas moradias e a criação de amplos espaços verdes, parques, praças e jardins como formas capazes de propiciar a circulação do ar, evitando a propagação de doenças.

O labirinto é imagem que pensa a cidade principalmente a partir de suas inúmeras vias, lugar estranho àqueles não habituados à circulação urbana, onde o maior medo é o de perder-se (Rouanet; Peixoto, 1992: 52; Junod, 1987: 65).

Walter Benjamin associou a cidade de Paris no século XIX às passagens. Segundo Rouanet (Rouanet; Peixoto, 1992: 66), na obra de Benjamin "as passagens são mônadas, abreviações que contêm o todo". Uma das principais invenções da modernidade, estas estruturas em ferro que permitiam desfrutar de um espaço reservado sem fugir ao contexto da cidade, condensariam para Benjamin a própria cidade. O espaço da rua, as lojas e suas vitrines, a ambiência dos cafés, permitem ao cidadão estar ao mesmo tempo fora e dentro da cidade, exposto e protegido. As passagens ainda lançam o olhar do observador para uma outra metáfora, a do espelho (ibidem: 69). O indivíduo sentado no café tem a possibilidade de ver o seu contrário – ou o seu igual – no lado oposto da passagem, tal como um espelho refletiria a sua própria imagem.

A relação das cidades com outras cidades do passado é feita, sobretudo através da imagem de Babilônia. Esta metáfora é encontrada no álbum fotográfico de Gustave Doré (Junod, 1987: p. 64). Neste, a cidade de Londres é associada a três imagens predominantes: a prisão, o inferno e Babilônia. A

primeira imagem é encontrada nas fotografias que esbanjam a idéia de caos, fechamento e saturação, estendendo a toda a cidade traços encontrados nas prisões e carceragens. A segunda imagem relaciona-se, principalmente, às situações encontradas nas estações do metrô, nas usinas e outros locais, onde a população londrina é apresentada tal fantasma envolto em penumbra. A terceira imagem surge em representações relacionadas à arqueologia clássica. Neste sentido, esclarece Junod, provavelmente, a obra de Gustave Doré foi influenciada pelo livro *Babilônia*, escrito por John Martin, em 1829, e largamente difundido na época. Informa, ainda, que a cidade clássica aparece em muitas obras literárias da época. O descompasso entre a primeira descrição minuciosa daquela cidade, publicada em 1811, e a primeira expedição arqueológica ao local, ocorrida apenas em 1899, provavelmente alimentou a imaginação de escritores e poetas durante o século XIX.

Mas a metáfora da Babilônia é encontrada por Junod sob duas acepções.

[...] Lorsqu'elle est affectée d'une connotation positive, la métaphore babylonienne est alors associée aux idées de planification urbaine à grande échelle ou de modernité industrielle. (Junod, 1987: 67).

É nesta acepção que Engels, Poe e Dickens haviam qualificado Londres como "Babilônia moderna" (ibidem).

Quando Babilônia está revestida de uma conotação negativa, porém, está relacionada principalmente à condenação moral, a lugar de perdição. E esta acepção abre um outro universo ligado à metáfora da cidade como ruína, principalmente como "ruína antecipada" (ibidem: 71). A cidade vista como imagem da ruína passa pela percepção da história das civilizações ligada à contemplação das ruínas. A "ruína antecipada", no entanto, presente tanto na literatura como na iconografia francesas refere-se à cidade do presente apresentada em ruínas. Assim, são autores que mostram as cidades de Paris e Lyon em ruínas, Versalhes em ruínas e modernos edifícios também arruinados. Desastres naturais, tensões sociais, revoltas ou revoluções e o medo do futuro são motivações apontadas por Junod desta imagem tão recorrente na literatura e na iconografia sobre as cidades.

Esta imagem da "ruína antecipada" remete à imagem da cidade ligada ao monumento e ao museu. Françoise Choay (1996: 134), ao percorrer o caminho

da constituição da noção de patrimônio histórico urbano, encontra estas duas imagens da cidade antiga. A primeira, denominada pela autora de *memorialle*, aparece na Inglaterra, nos anos de 1860, e é difundida pelo poeta John Ruskin. Para este, a cidade inteira deveria ser concebida como um monumento e, neste sentido, ser preservada. Segundo a autora, o poeta defende, principalmente, a sobrevivência da cidade ocidental pré-industrial, indo contra as intervenções que estariam lesando as cidades antigas.

A segunda concepção está ligada à figura *historique* e aparece na obra do arquiteto e historiador Camilo Sitte. Este afirmava ser a cidade antiga uma figura histórica original, podendo ter um “papel propedêutico” importante para o urbanista. A partir da obra de Sitte, outros autores vão propor uma função museal à cidade antiga. Esta concepção foi encontrada pela autora entre os viajantes, estetas e arqueólogos que descobriram as cidades da Antigüidade (ibidem: 143).

En tant que figure muséale, la ville ancienne, menacée de disparition, est conçue comme un objet rare, fragile, précieux pour l'art et pour l'histoire et qui, telles les oeuvres conservées dans les musées, doit être placée hors circuit de la vie. En devenant historique, elle perd son historicité.

Ressalta a autora que esta concepção não pode ser confundida com a idéia de conceber a cidade como uma obra de arte ou obra de museu, tampouco a cidade-museu ou cidade de arte. Estas duas últimas concepções, afirma, estariam mais caracterizadas como a cidade que possui muitos monumentos, museus e coleções. A figura museal pressupõe que a cidade ou parte dela constitui-se em unidade singular e independente, segundo o que propunha Sitte. A noção museal, por outro lado, pressupõe pensar a cidade, deslocando-a da vida dos seus habitantes, deixando-a completamente protegida a fim de ser preservada.

Se Sitte imaginou a cidade protegida e isolada da vida cotidiana de seus habitantes, daí a relação com o museu, que outros elementos poderiam aproximar a cidade dessa metáfora? Antes de mais nada, convém caracterizar o que seria museu para melhor poder definir esta metáfora/imagem. O museu, surgido na Grécia Antiga, constituía-se no *Mouseion*, templo das musas, filhas de Zeus e Mnemosyne, a deusa da memória. A casa das musas era, principalmente, local dedicado à contemplação, ao saber filosófico e religioso, às artes e às

ciências (Schaer, 1993). Estes templos passaram a abrigar coleções dos mais diferentes tipos de objetos. O *Mouseion* de Alexandria continha estátuas, obras de arte, instrumentos cirúrgicos e astronômicos, peles de animais raros, pedras e minérios. Os romanos, por seu turno, eram grandes colecionadores da Antigüidade. Traziam objetos do Oriente, da África e das regiões pelas quais expandiam seu império. Estas coleções passaram a constituir-se na Europa em símbolo de poderio econômico e cultural. Na Idade Média, a Igreja era a maior colecionadora e, a partir do século XIV, começaram a se formar as grandes coleções principescas, muitas das quais originaram grandes museus, centenas de anos mais tarde.

Na constituição das coleções e na prática do colecionamento reside uma das características fundamentais da origem do museu e de sua conformação ainda nos dias de hoje. O colecionador, Papas e Príncipes de tempos mais longínquos, foi substituído pelo curador, termo mais utilizado contemporaneamente. Ou seja, aquele indivíduo que seleciona o que fará parte do museu e também o que será exposto. Esta imagem do colecionador/curador do museu, por outro lado, nos arremessa para a imagem do trapeiro da cidade. Rouanet, analisando o *Trabalho das Passagens* de Walter Benjamin, analisa o poema de Baudelaire sobre este personagem urbano:

Num trabalho em prosa, Baudelaire descreve a atividade do trapeiro. "Eis um homem encarregado de apanhar os detritos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou, tudo o que ela quebrou ele cataloga e coleciona. Ele compulsava os arquivos do passado, os cafarnauns dos dejetos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro recolhe um tesouro, as imundícies que, reelaboradas pela divindade industrial, se tornarão de novo objetos de utilidade ou prazer" (p. 441). (Rouanet; Peixoto, 1992: 64)

É ainda Walter Benjamin que irá associar a imagem do trapeiro ao do colecionador.

[...] Essa descrição do trapeiro o aproxima de outra figura que fascina o *flâneur* – o colecionador. Não é por acaso que Baudelaire condensou numa só essas duas figuras, quando escreveu que o trapeiro "cataloga e coleciona". Também o colecionador se interessa por objetos descontextualizados, juntando-os segundo uma ordem que só para ele vale. Também ele reúne objetos que perderam todo valor de troca e todo valor de uso. A tarefa do colecionador é a transfiguração

das coisas. Seu trabalho é um trabalho de Sísifo, retirar das coisas, pela posse, seu caráter de mercadoria. Mas em vez de devolver-lhes o valor de uso, o colecionador lhes atribui um valor idiossincrásico, determinado por seu interesse de "conhecedor". Ele é o trapeiro dos objetos mortos, retira-os do seu habitat, e os faz renascer num novo universo relacional. Com isso, ele estabelece uma nova relação com a história. "O colecionador sonha não somente um mundo distante ou passado como um mundo melhor... em que as coisas estão libertas de serem úteis" (p. 53). Cada peça de sua coleção se transforma numa enciclopédia, mônada em que se resume toda uma história – a história dos objetos e das circunstâncias em que ele foi encontrado, e nesse sentido é "uma forma de rememoração prática, a mais convincente das manifestações do próximo" (p. 271). (ibidem)

Não estariam, assim, interligados de forma tão íntima o colecionador do museu e o trapeiro da cidade, conforme o que pensaram Baudelaire e Walter Benjamin? O que faz o colecionador do museu se não restituir sentidos a objetos inanimados e esquecidos no fundo de baús e gavetas, senão ressignificá-los no contexto de um museu ou de uma exposição, atribuindo-lhes valores outros que fogem ao estatuto das mercadorias que vão, inevitavelmente, para o lixo no contexto das grandes cidades. Tal como o trapeiro, o colecionador recolhe do cotidiano da vida das pessoas objetos que não possuem mais valor de utilidade, passando-os por uma triagem que obedece a uma escolha. Posteriormente, inserindo estes objetos no interior do museu, ele passa a realizar as operações de catalogação, classificação, pesquisa e registro.

O colecionador recolhe da cidade e da sociedade aquilo que poderia ter um valor para ser conservado no museu; o trapeiro recolhe os restos que a cidade deixou. Mas o colecionador coleta aquilo que, por alguma razão, mesmo perdendo sua utilidade não foi descartado, merecendo ser conservado (Gourarier, 1984), ao contrário do trapeiro que apenas pode recolher a partir de tudo aquilo que foi descartado e que, por conseqüência, foi considerado destituído de significado para ser conservado. Porém, não deixam ambos de ser guardiões dos restos da cidade. As exposições no museu podem mostrar e fazer lembrar as cidades que já foram um dia. E se fosse possível adentrar no saco mágico do trapeiro, quantas cidades e sonhos de cidade não seriam encontradas...

A cidade também lembra o museu quando se percorre suas ruas, subidas, descidas, túneis e passarelas, traçando um percurso mais ou menos definido. O

flâneur da cidade é o visitante do museu. O primeiro percorre uma cidade material, escrita nas ruas, nas calçadas e em pedra e imagina uma cidade de sonho, ilusória, passível de ainda existir, mesmo que em devaneio ou utopia. O visitante do museu percorre a materialidade dos objetos e imagens expostos. Não lhe é permitido sentir através do tato a dureza da pedra, a leveza da seda, a secura do papel, a deterioração da madeira. Mas ele pode, tal como o *flâneur*, dar asas a sua imaginação e sonhar com as cidades e tempos que um dia existiram. O visitante do museu e o *flâneur* estão mais ligados do que imaginam. O *flâneur* de Benjamin, quando percorre Paris, traça a sua cidade contemporânea, mas é constantemente arremessado ao seu passado. É para ele impossível fazer um itinerário pela cidade, sem recorrer as suas lembranças e ao que ele conhece de outros tempos. Mas o *flâneur* deseja principalmente a cidade onírica, aquela sonhada por Victor Hugo, Baudelaire e Balzac (Rouanet; Peixoto, 1992: 51). E sobre esta cidade ele busca uma utopia. O que busca o visitante do museu? Talvez busque nos objetos e nas imagens antigos a possibilidade de também construir uma utopia, pois ao deparar-se com cidades que um dia foram, pode imaginar as cidades que um dia poderão vir a ser.

O museu dispõe num determinado espaço objetos, peças, obras de arte, imagens, desenhos, fotografias. Através de todos estes artefatos constrói uma narrativa inteligível ao visitante. A cidade, por sua vez, tecida no desenrolar do tempo, vai dispondo no seu espaço urbano prédios, lugares, espaços, linhas, retas, curvas, descidas, subidas. Pode ter no seu espaço a escrita de uma cidade (Certeau, 1994), porém, esta não é tão legível ao *flâneur*, ao habitante ou ao turista, como seria a narrativa do museu ao visitante. Para poder ler a cidade, o leitor terá necessariamente que lançar mão de muitos recursos que a tornem legível; para ver a cidade, o observador necessita instrumentos capazes de torná-la visível. Pois a cidade material, visível ao primeiro olhar, pode esconder muitas outras cidades. Para além da materialidade do espaço urbano, a cidade comporta sonhos, desejos, projetos inacabados e não realizados. Necessita que seja vista para além da sua pedra, como se poderia ver o museu para muito além de suas vitrines.

A leitura da cidade como a do museu, por outro lado, não permite intermediários. Não há como conhecer um museu através de uma visita virtual ou da leitura de seu catálogo. A atmosfera propiciada pelo museu e o seu efeito

envolvente (Bann, 1994: 71) somente podem ser apreendidos através do contato direto. Da mesma forma se passa com as cidades. Não há como apreender uma cidade sem visitá-la, percorrer suas ruas, sentir seus aromas, apreciar suas cores. Mas, diferente do museu, onde seus personagens não restam com vida, a cidade ainda é vivenciada por seus moradores. Não há como conhecê-la sem tomar contato com o modo de vida daqueles que nela habitam.

Retornando ao trapeiro e ao colecionador, o museu constitui-se fundamentalmente em depositário de memórias e lembranças, passado condensado em imagens e artefatos. A cidade por seu turno, se é espaço do novo, também é do antigo. Porém, como é espaço de vida em ebulição, carrega na sua topografia o embate entre o novo e o velho, entre a criação do seu futuro e a destruição do seu passado. Talvez seja neste aspecto que cidade e museu podem ao mesmo tempo se aproximar e se afastar. Sitte pensou a cidade antiga conservada e protegida da vida dos seus habitantes (Choay, 1996: 143). Situação paradoxal se for pensado que uma cidade tem a função de servir de moradia para sua população sendo, por isso, utilizável em vários sentidos. Existe não apenas para ser vista, como o museu, mas para ser usada. Este paradoxo surge melhor resolvido no pensamento do italiano Giovannoni que concebeu tanto um valor museal, quanto de uso das cidades ou dos conjuntos urbanos a serem preservados (*apud* Choay, 1996: 145). Para este autor, a cidade está em movimento e deve encontrar um equilíbrio entre mobilidade e estabilidade. Para Choay, este autor avançou em relação às postulações de Sitte e Ruskin:

Une ville historique constitue en soi un monument, mais elle est en même temps un tissu vivant: tel est le double postulat que permet la synthèse des figures piétale et muséale de la conservation urbaine et sur lequel Giovannoni fonde une doctrine de la conservation et de la restauration du patrimoine urbain.(ibidem: 148-149)

Giovannoni inseriu os fragmentos antigos da cidade no presente, colocando-os no contexto urbano e social, estando sua atuação relacionada aos trabalhos realizados na Roma Antiga (ibidem: 150). A partir daí, a memória da cidade passa a conviver com a cidade contemporânea, estando inserida no cotidiano de seus moradores, afastando-se, nesta direção, do sentido mais tradicional que possa ser dado ao museu.

A partir destes apontamentos, o que tentei aqui fazer foi um ensaio da possibilidade de apreender a cidade a partir de um instrumento de visão que se constituem as metáforas. Ver a cidade a partir de outra imagem foi a proposta aqui desenvolvida. Para isto foi importante percorrer caminhos já trilhados por vários autores que recorreram às imagens de selva, espelho, labirinto, máquina, Babilônia para melhor ver a cidade que estavam descrevendo ou estudando. Propus, ainda, a imagem do museu como forma de ver a cidade. Neste sentido pareceu pertinente a utilização desta metáfora na verificação das suas aproximações e afastamentos que cidade e museu possibilitam. Não desejei de forma alguma reduzir as complexidades do espaço urbano à experiência do museu ou vice-versa, mas sim ver em que medida a figura do museu pode possibilitar ver a cidade, principalmente nos aspectos relacionados ao seu passado e a sua memória, temas que são caros ao museu. Assim não se busca nas metáforas uma relação direta e completa com a cidade, mas sim a visualização de elementos que a metáfora possibilita ver de forma mais clara. Neste sentido, *máquina* auxilia a pensar o funcionamento da cidade; *labirinto* a sua confusão na circulação de suas vias e o medo de perder-se; *organismo*, pensa as doenças da cidade, segundo a visão médica; *Babilônia* enfatiza o processo de modernização das grandes cidades.

Da mesma forma, quando os autores relacionaram a cidade ao museu, estavam principalmente preocupados com os restos e ruínas das cidades passadas e o seu lugar nas cidades contemporâneas em permanente movimento. Não é à toa que se lança mão justamente do museu, afinal de contas é esta instituição imemorial que se preocupa com a conservação dos restos e ruínas das sociedades. Neste sentido, busca-se nas metáforas a melhor forma de visualização de determinados fenômenos urbanos. No caso da imagem do museu, elementos como o visitante do museu e o *flâneur*, a narrativa do museu e da cidade, o "ver" o museu e o "usar" a cidade, o conservar e o destruir são possibilidades que ao serem justapostas ou contrastadas (Pesavento, 1999: 19-20) complexificam o urbano, montando uma imagem da cidade.

Se a metáfora do museu talvez possa ser ferramenta útil para melhor dar a ver a cidade, por outro lado, é uma imagem recorrente nas denominadas práticas de "revitalizações" dos centros históricos urbanos que têm lugar nas cidades contemporâneas. Neste sentido, torna-se ainda mais pertinente analisar

o quanto a metáfora museu pode estar próxima ou distante da cidade, afim de melhor analisar as intervenções urbanas nos seus múltiplos aspectos. E, principalmente, verificar em que medida a cidade - ou partes dela - concebida como museu para ser visto e visitado, contempla a cidade a ser usada e usufruída por seus habitantes.

Referências bibliográficas

- BANN, Stephen. (1994). As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora UNESP.
- BENJAMIN, Walter. (1989). Mode. In: Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages. Paris: CERF.
- BENJAMIN, Walter. (1985). A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio (org.). Walter Benjamin. Sociologia. São Paulo: Ática.
- CALVINO, Ítalo. (1984). The gods of the city. Monumentality and the city. Cambridge. The Harvard Architectural Review IV.
- CERTEAU, Michel de. (1994). Andando na cidade. Revista do patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23.
- CHOAY, Françoise. (1996). L'Allégorie du patrimoine. Paris: Seuil.
- ENGELS, Friedrich. (1975). A situação da classe trabalhadora em Inglaterra. Porto: Afrontamento. P. 55-111: as grandes cidades.
- GOURARIER, Zeev. (1984). Le musée entre le monde des morts et celui des vivants. Ethnologie Française, t. 14, n. 1, p. 67-76, janv./mars.
- HALL, Peter. (1995). Cidades do amanhã. São Paulo: Perspectiva. P. 17-53: A cidade da noite apavorante. Reações à cidade encortçada do século XIX. Londres, Paris, Berlim, Nova York (1880-1900).
- JUNOD, Philippe. (1987). Babylon-sur-Tamise: Londres vue par Gustave Doré. In: RÉDA, Jacques et alii. La ville inquiète. Paris: Gallimard.
- PERROT, Michelle. (1988). Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros. Rio de Janeiro; Paz e Terra.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. (1999). O imaginário da cidade: visões literárias do urbano, Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.

- POE, Edgar Allan. 1968. Histórias Extraordinárias. São Paulo: Cultrix, 1968. 235-243: O homem da multidão.
- RICOEUR, Paul. (1998). Architecture et narrativité. In: Urbanisme, Paris, n. 303, nov./déc.
- ROUANET, Paulo S.; PEIXOTO, Nelson Brissac. (1992). É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? Revista da USP/Dossiê Walter Benjamin, n. 15, set. out. nov.
- SCHAER, Roland. (1993). L'invention des musées. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux.
- SCHORSKE, Carl. (1989). A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. Espaço & Debates, ano IX, n. 27, p. 47-57.
- SENNETT, Richard. (1991). La consciencia del ojo. Barcelona: Versal. P. 151-184: Exposición; 185-206: Calles repletas de vida; 207-246: Lugares repletos de tiempo.

Recebido em 23/10/2007.