

Morfologia das



Cidades Brasileiras

12

BRASIL DOS
VIAJANTES



A black and white photograph of a historic town. In the foreground, there is a large, multi-story building with a prominent balcony and several windows. To the left, a church with a tall steeple topped with a cross is visible. The town is built on a hillside, with various buildings and streets visible in the background. The overall scene is a dense urban landscape with historical architecture.

ULPIANO T. BEZERRA DE MENESES

MORFOLOGIA DAS CIDADES BRASILEIRAS

Introdução ao estudo
histórico da
iconografia urbana

O título deste texto envolve três noções que são altamente problemáticas: cidade, morfologia (urbana) e imagem (de cidade).

Assim, antes de qualquer consideração suplementar, é necessário definir os campos e as tensões que cada um destes conceitos circunscreve. Fique claro que o horizonte aqui privilegiado é o do historiador, envolvendo não só o entendimento histórico das imagens de cidade, como também seu emprego enquanto fonte na produção do conhecimento histórico. Isto não implica em desqualificar outros tipos de tratamento e objetivos, mas visa chamar a atenção para a fecundidade desta abordagem e, em contrapartida, para as exigências que ela impõe.

CIDADE

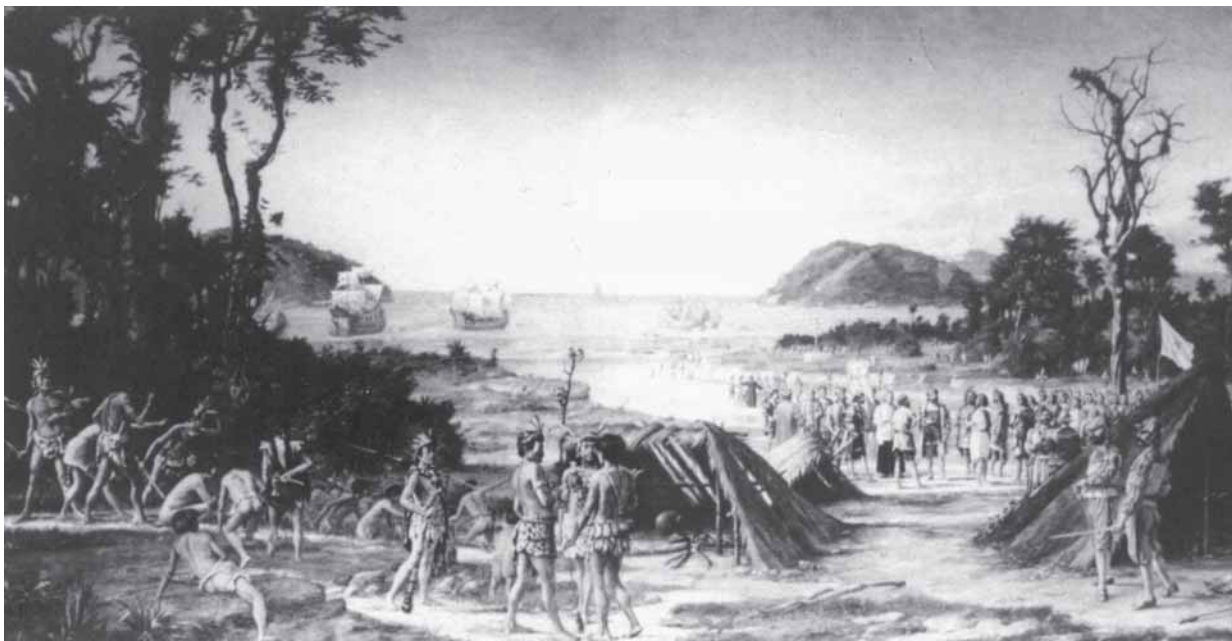
No volume 3 da *História da França Urbana*, organizada por um importante grupo de historiadores sociais e da cultura, Guy Chaussinand-Nogaret (1981, p. 561) vai direto ao âmago do problema na conceituação de cidade: “*la ville est un être social. Sa définition objective ne rend pas compte de sa totalité*”. Essa tem que ser, obrigatoriamente, a ótica de historiador. Para fundamentar melhor tal perspectiva, o autor faz apelo a um estudo de L. Bergeron e M. Roncayolo sobre uma pesquisa realizada na França com prefeitos imperiais relativamente a aglomerações de população entre 1809 e 1811. A pergunta que se fez a esses novos responsáveis pela administração urbana foi precisamente sobre o objeto de suas responsabilidades: o que era “cidade”? Várias respostas foram dadas, ao sabor dos critérios apontados por cada um. Assim, apresentaram-se critérios quantitativos, por exemplo, demográficos: a cidade teria que ter um patamar mínimo de população, 4-5 mil habitantes. Ou então se propunha o requisito de população não-rural – isto é, não comprometida com o trabalho agrícola; tal critério, por certo, conflitava com o anterior e tornava confusa a distinção entre burgo, aldeia e cidade em casos muito numerosos e concretos. Outros critérios foram apresentados, privilegiando funções e atividades, religiosas ou laicas: a cidade seria sede de bispa-

do ou da administração civil, ou de corporações, etc. Muitos novos critérios foram também trazidos à baila – derivados seja de representações objetivas do espaço urbano, seja das imagens herdadas do passado, seja de modelos coletivos induzidos pelas ideologias dominantes (idem, pp. 561-2) – e outros mais poderiam ser levantados. No entanto, não há como escapar do paradoxo apontado por Roger Chartier e Hugues Neveux, colaboradores da obra acima mencionada, quando lembram que a cidade moderna e contemporânea se impõe por sua originalidade, por sua especificidade irreduzível: do século XVI a nossos dias, todos a reconhecem e identificam sem problemas. Entretanto, quando se trata de defini-la e definir com precisão seus atributos,

“elle se dérobe à l’observation; elle est toujours plus que ce à quoi on voulait la réduire, et ce à quoi on voulait la réduire n’est même pas capable à coup sûr de la différencier d’un bourg ou de toute autre entité. A qui l’examine, elle se renouvelle sans cesse, toujours elle-même et jamais identique” (Chartier e Neveux, 1981, p. 16).

Aliás, hoje a história urbana vive esse paradoxo de forma intensa (ver Rodger, 1992). Há três décadas, a difusão entusiástica da *New Urban History* trouxe tal prestígio ao rótulo de urbano e a esse recorte de estudos, que muitos chegaram a considerá-lo um campo de pesquisa histórica dotado de identidade própria. É justo assinalar que seus mentores sempre foram mais sensatos. Eric Lampard, por exemplo, nunca deixou de prevenir que o objeto da história urbana deveria ser, não a cidade, mas a urbanização como processo social e que, por isso, seria grave risco ela se pretender independente da história social. Em sentido comparável, embora de maneira menos estruturada e enfática, também se manifestaram vertentes da historiografia européia em que a nossa tem raízes. Mas hoje, de novo, várias correntes e tradições questionam a natureza do *objeto* da história urbana, no bojo, aliás, de um questionamento mais amplo do *urbano* pelas ciências sociais ou pela história cultural. Já se observou que, nessa linha de

ULPIANO T. BEZERRA DE MENESES, é professor do Departamento de História da FFLCH-USP e ex-diretor do Museu Paulista e do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP



amplo espectro, difícil é dizer o que *não* seria história urbana. Os praticantes da sociologia urbana, por sua vez, foram até mais radicais em sua crítica. Assim, P. Saunders, inserindo a questão urbana no quadro da teoria social, conclui que, especialmente nas sociedades capitalistas avançadas, a cidade não mais seria a base da associação humana (na proposta de Weber), nem o *locus* da divisão do trabalho (Durkheim), nem a expressão de um *modo de produção* específico (Marx) – o que a inabilitaria como unidade significativa de conhecimento. Certamente se poderia lembrar que tais considerações, se aceitáveis, referem-se a condições recentes e de abrangência apenas parcial. Contudo, como agasalhar sob uma designação unitária e apenas formalmente denotativa – *cidade* – um complexo de fenômenos tão diversificados e de articulações tão multiformes?

Estas considerações todas convergem para o mesmo ponto: ao invés de tomarmos a cidade como uma categoria estável e universal, de que se pudessem apresentar apenas variações ao longo do tempo, convém aceitarmos a necessidade indispensável de *historicizar* a cidade como ser social. Historicizá-la é defini-la e explorá-la levando em conta sua prática e representações pela própria sociedade que a institui e a transforma continuamente.

Não se pode, pois, tomar *a priori* uma referência abstrata e generalizante, pasteurizando as diferenças históricas. Ora, a tendência corrente faz derivar da cidade contemporânea, tal como a conhecemos e vivenciamos, esta referência apriorística. O resultado, pois, seria, do ponto de vista histórico, puro anacronismo, fixando um *locus* geográfico como sede de identidade própria, cujas variantes poderiam ser objetivamente listadas ao se remontar a tempos anteriores. Tal procedimento importa em fetichizar a cidade.

Nessa perspectiva, não é de estranhar que, por exemplo, uma obra geral como a de J. G. Links (1972), sobre a pintura e o desenho de paisagens urbanas, seja tão superficial do ponto de vista histórico, pois reificou completamente seu objeto, estabelecendo, da Antiguidade até o século XVIII, uma identidade de conceito (em grande parte baseada numa oposição rural x urbano) que é, no mínimo, incômoda e deformante.

Historicizar pode corresponder a resultados à primeira vista inusitados. Assim, ao contribuir para um catálogo da exposição que a Pinacoteca do Estado organizou sobre Benedito Calixto e a memória urbana de São Paulo (Meneses, 1990), não hesitei em incluir uma tela datada de 1900, do acervo do Museu Paulista, “A Fundação de São Vicente

Benedito Calixto,
“Fundação de São
Vicente”, óleo sobre
tela (1900), Acervo
do Museu Paulista,
São Paulo

por Martim Afonso de Souza, em 1500”, que não tem qualquer elemento formal de espaço “urbanizado” e nem pode ser tomada como registro das origens da vila seiscentista, mas que é precioso documento sobre uma das formas de representar, na virada do séc. XIX para o XX, o significado simbólico da cidade colonial expresso na sua fundação. Exemplo igualmente inusitado é a perspectiva oferecida por Andrew Hemingway (1992) numa obra que *não* tem por objetivo imediato o estudo da iconografia urbana, mas o da pintura de paisagem na Inglaterra oitocentista, quando a emergência do conceito de moderno conflita com o conteúdo pastoril e pitoresco do gênero pictórico: a nova pintura de paisagem (predominando os rios e áreas costeiras) será, assim, um fenômeno essencialmente *urbano*, impossível de ser compreendido fora do contexto social da metrópole georgiana e de seu circuito de exposições de arte, fora, em suma, de uma forma de conceber e praticar a cidade.

Pelo contrário, a fetichização da cidade como objeto pré-formado e predefinido tem conduzido a impasses e confusões. Assim, por exemplo, um álbum intitulado *Iconografia e Paisagem*, que publica imagens de viajantes oitocentistas que incorporam a Coleção da Cultura Inglesa, no Rio (Levy et alii, 1994), incluiu na seção “Iconografia” (isto é, imagens urbanas) a entrada da baía do Rio de Janeiro, tomada de Santa Teresa (ca.1856), de George L. Hall, enquanto a tela de W. G. Ouseley, Igreja de Santa Luzia no quadro da cidade do Rio de Janeiro (ca.1839), foi classificada sob a rubrica “Paisagem”, embora nada, substancialmente, permitisse distinguir as propriedades espaciais de um e outro caso. Ambos apresentam amplas porções de espaço, seja natural (mar, montanhas, mata), seja culturalmente transformado (edificações isoladas ou agrupadas, arruamentos, etc). A rigor, o que vem como iconografia urbana tem um recorte muito mais vasto, pelo elevado ângulo de visão, com o horizonte perdendo-se além-mar. No caso deste álbum, aliás de muito boa qualidade, a taxonomia estranha que separa iconografia de paisagem (precisamente agora que se está dando atenção redobrada, como testemunham Cosgrove e

Daniels, 1988, à *iconografia da paisagem*) assim como as alocações ambíguas das imagens numa e noutra categoria não têm graves conseqüências. Num estudo histórico de iconografia urbana, porém, tais conseqüências seriam profundas e manifestas.

Em suma, nada nos impede de continuar a falar de “cidade” antiga, medieval, pós-industrial, etc., utilizando a mesma expressão de base. Se quisermos, porém, circunscrever o tema numa imagem urbana, será preciso historicizar o conceito de cidade em causa.

MORFOLOGIA URBANA

Falar de morfologia da paisagem pressupõe relevo dado à forma, portanto a aspectos materiais, sensorialmente apreensíveis. Ocorre, porém, que não se pode considerar a morfologia como se fosse realidade autônoma, que encontrasse em si mesma sua própria natureza e atributos. Assim, quer se trate de padrões gerais de organização do espaço, quer de elementos pontuais que o mobilizam, é preciso ir além do puro nível empírico, visual.

Por certo, há elementos morfológicos que parecem dotados de tal densidade que os habilita a, sozinhos, remeterem a todo um conjunto de significações e, mesmo, à cidade inteira. Assim, por metonímia, tomando a parte pelo todo, as muralhas já foram convocadas como referência plena a certas cidades antigas; ou, em nossa cidade colonial, a Casa de Câmara e Cadeia, o pelourinho, o traçado das ruas e o desenho de praças e largos, além de chafarizes e outros equipamentos urbanos e assim por diante.

Mas imaginar que os atributos formais são imanentes às coisas, enraízam-se nelas, é um processo ilusório de *naturalização*, que confere a essas coisas propriedades específicas das relações sociais. A reificação é tal processo de transferência que impede o reconhecimento do lugar de geração das formas, dos valores e sentidos que elas implicam e das funções que desempenham e efeitos que provocam.

Ora, para evitar a desfiguração profunda que a reificação acarreta, é bom ter presente que a cidade (qualquer que seja seu conteúdo histórico específico) deve ser entendida segundo três dimensões solidariamente

imbricadas, cada uma dependendo profundamente das demais, em relação simbiótica: a cidade é artefato, é campo de forças e é imagem.

A cidade é *artefato*, coisa complexa, fabricada, historicamente produzida. O artefato é um segmento da natureza socialmente apropriado, ao qual se impôs forma e/ou função e/ou sentido. Espaços, estruturas, objetos, equipamentos, arranjos gerais, etc., todavia, foram produzidos por forças que não é possível excluir do entendimento: forças econômicas, territoriais, especulativas, políticas, sociais, culturais, em tensão constante num jogo de variáveis que é preciso acompanhar. Em última instância, o artefato é sempre produto e vetor deste *campo de forças* nas suas configurações dominantes e nas práticas que ele pressupõe.

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

Se nos estudos tradicionais da cidade impera a dimensão do artefato e, sob o influxo das ciências sociais, vem tomando corpo a de campo de forças, é preciso reconhecer que a de imagem, representação, tem ainda pouquíssimo peso, ou então aparece desvinculada das demais. Neste caso, a imagem visual (que não coincide com a representação, mas é um de seus suportes importantes) certamente é tomada desencarnadamente, como mera carcaça. Aqui também o risco de reificação é grande: a *morfologia urbana* deixará de ser um componente da cidade como ser social e passará a se comportar como uma espécie de cenário, embalagem, continente sem um conteúdo solidário, dotada de atribui-

tos intrínsecos. E a imagem visual, no caso, nem teria como pressupor um referente que não fosse derivado de uma pura e abstrata visualidade.

O IMAGINÁRIO (VISUAL) URBANO

Introduz-se, pois, aqui, a questão do imaginário urbano e, sobretudo, a de seu suporte visual. Em particular, interessa-nos a iconografia urbana dos viajantes, concentrada nos séculos XVII, XVIII e XIX.

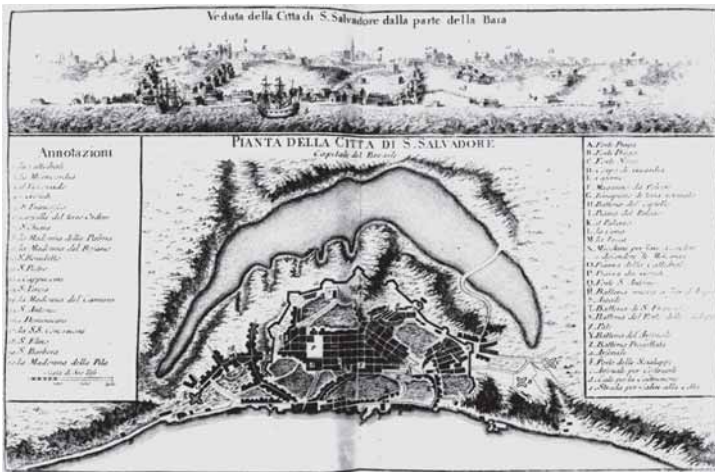
Representações visuais de cidades – qualquer que seja a historicidade desta expressão – são fenômenos de remota presença, desde que se começou a distinguir um certo tipo de assentamento humano em contraponto a formas dispersas e fluidas de ocupação de espaço. Na Antigüidade, por exemplo, em relevos, pinturas e moedas, eram as muralhas ou outros marcos materiais que permitiam singularizar as cidades, expressando toda sua personalidade e individualidade política. Nada, porém, que correspondesse à literatura, em que as descrições de cidade e o *laus urbi* se tornaram importante gênero literário (Clasen, 1986). Na Idade Média, a voga de imagens urbanas é grande e muitas vezes se associa à idealização da cidade e ao paradigma da cidade celeste, Jerusalém. Por isso, os mesmos esquemas iconográficos poderiam ser referidos a cidades muito diversas entre si (Lavedan, 1965). Mas, na tradição ocidental, é somente no Renascimento ou, mais precisamente, a partir do Trecento italiano que a cidade passa a ser objeto de um gênero pictórico. Nisso teve parte fundamental a cartografia “descritivo-ornamental”, ao ultrapassar as representações planimétricas e se tornar independente dos textos, colocando em circulação imagens que alimentariam as figurações coletivas de cidades já individualizadas por traços singulares (Colletta, 1985). A natureza política ou o uso político de muitas dessas imagens é essencial para apreender o que é, então, cidade, como fica patente em encomendas reais que buscavam o controle e o prestígio assegurados pelas “visualizações do reino” e que tinham a cidade como suporte (cf. Kagan, 1981). Também não é possível

isolar deste contexto as *vedute*, que celebravam a glória e os interesses das cidades (repúblicas) italianas (Briganti, 1970; Salerno, 1991). Por último, vale lembrar a relevância dos repertórios, até de pretensão universal, como o *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Centelius (1570). Outra vertente, no séc. XVII, são os *papiers panoramiques*, que privilegiam os espaços vistos *à vol-d'oiseau* e prenunciam a extraordinária repercussão que terão, a partir do final do séc. XVIII, mas sobretudo no seguinte, os *panoramas*.

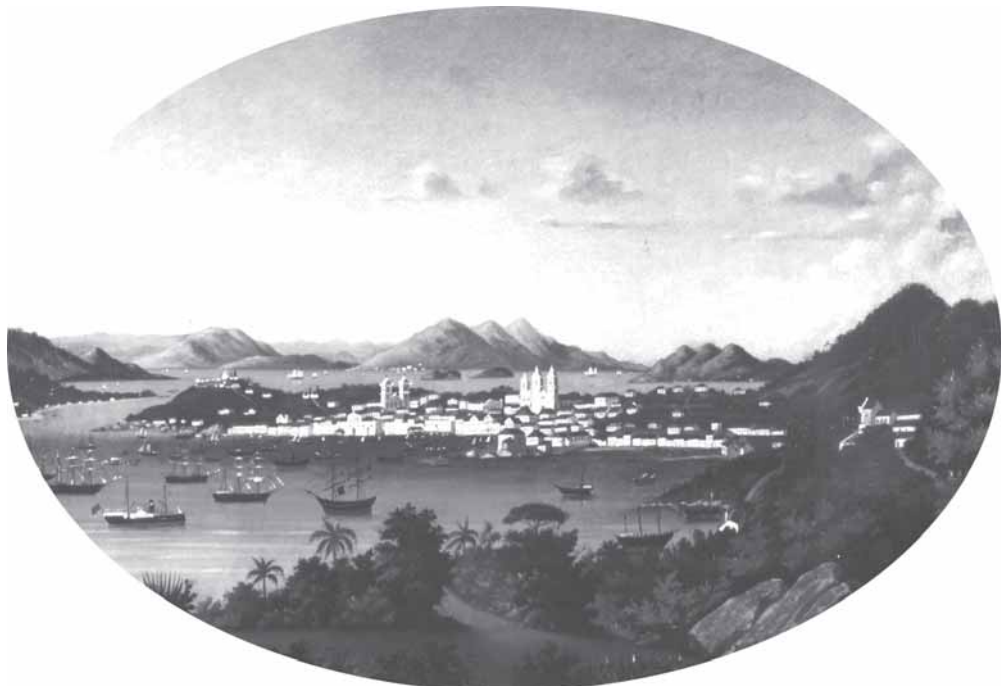
É verdade que os primeiros temas dessas enormes instalações ópticas circulares que

eram os panoramas foram as cenas de batalha, mas as cenas urbanas tiveram também grande impacto, sobretudo por permitirem um ângulo de aproximação capaz de compensar a perda gradual de domínio da cidade como um todo, pelo habitante comum, num momento em que a transformação e o crescimento das grandes capitais já se vinham manifestando de forma sensível. Assim, em 1804, um escritor austríaco, Joseph Richter, citado por Bordini (1984, p. 231), dizia que, com a instalação de um panorama explorando a imagem de Viena, os austríacos, que só iam ao *Prater* (Jardim do Prado) ou ao teatro, finalmente poderiam conhecer sua cidade! Com efeito, esse tipo de representação urbana iria contribuir para criar e desenvolver um padrão de leitura da “categoria cidade”. Sem dúvida, instituiu-se, dessa forma, um *observador da cidade*, e se adentra o olho, até então não disciplinado para este objeto específico.

Falou-se que o advento da cidade industrial teria estancado esta voga das representações urbanas. Isso, porém, parece não ter acontecido, como demonstram estudos de Caroline Arscott e Griselda Pollock (1988). A cidade continua a alimentar o imaginário visual, mas são agora aspectos parcelares, fragmentos que deslocam, para a representação parcial, as antigas visões de síntese, portadoras da glória



Joseph Brüggemann,
“Vista da Antiga
Cidade do Desterro”,
óleo sobre tela (1868c),
Museu Nacional de
Belas Artes, RJ ;ao
lado, “Vista da Cidade
de S. Salvador”,
gravura em metal do
Il Gazzettiere
Americano (Livorno,
1763), Biblioteca do
IEB-USP





*Eduard
Hildebrandt,
“Chafariz no Rio de
Janeiro”, aquarela
sobre papel(1844),
Staatliche Museen
zu Berlin*

das cidades. Além disso começam a tomar a dianteira as representações, mais que dos espaços urbanos, das atividades características da cidade, as “cenas urbanas”.

Do final do século XIX em diante a cidade se torna cada vez mais complexa, ao mesmo tempo em que se acentua seu caráter de um sistema de representações. Christine Boyer (1994) descreve uma série de modelos visuais e mentais pelos quais o ambiente urbano foi identificado, figurado e planejado. Segundo ela, podem ser distinguidos três “mapas” principais: a cidade como obra de arte, característico da cidade tradicional; a cidade como panorama, característico da cidade moderna; e a cidade como espetáculo, característico da cidade contemporânea. Fora destes parâmetros (ou de outros que melhor lhe expressem a historicidade), fica muito difícil trabalhar historicamente com imagens de cidade.

Estas alusões todas não comparecem aqui com pretensões de caracterizar o gênero artístico de representação urbana, menos ainda de fornecer um sumário do tratamento, nas artes visuais, do “tema” urbano e nem mesmo de definir uma trajetória, ainda que sumária, das transformações por que passaram as imagens de cidade. O objetivo, pelo contrário, é ilustrar

a extraordinária diferenciação de sentidos, que impõe a historicização da iconografia urbana e que não pode ser deixada de lado.

Diante do volume e da importância desta iconografia, é estranhável que ela não tenha dado margem a estudos de caráter geral e a um interesse maior por parte dos especialistas. Salvo monografias e estudos de caso – nem tão numerosos, assim – quase nada há de menos pontual. A já mencionada obra de Links (1972) não passa de uma seqüência, com muitas ilustrações, de dados descritivos, sem qualquer perspectiva maior de entendimento histórico. Faltam, portanto, tentativas de definir certos padrões e tendências, linhas de transformação e significação histórica.

A estranheza é tanto maior quanto se examina o que ocorre em domínio vizinho, o da imagem verbal. Há uma vasta bibliografia referente à imagem da cidade na literatura oitocentista, quando já se começa a configurar o que viria mais tarde a ser chamado de “problema urbano” e seus desdobramentos mais recentes (ver, por exemplo, Caws, 1991; Pike, 1981; Schwarzbach, 1979; Siegal, 1981; Stout, 1976; Lees, 1985). Trata-se, portanto, de procurar compreender essa nova sensibilidade para com o urbano, que já marcava

nossa sociedade. Quanto à imagem visual, é só no que se refere, direta ou indiretamente, ao problema da Modernidade que surgem estudos de maior fôlego (ainda que monográficos) e que não poderiam deixar de tocar em Manet, Baudelaire, Haussmann, a superação do espaço representativo renascentista, as vanguardas artísticas, etc. (sirvam de exemplo: Reff, 1987; Clark, 1985, 1987). De meu conhecimento, apenas uma obra como a de Simón Fiz (1986), apesar de todas as limitações, procura retrazar uma visão consistente da cidade contemporânea representada no impressionismo, no cubismo, no futurismo, no expressionismo e em outras linguagens visuais que caracterizam as raízes imediatas de nossa sociedade.

Se indagarmos do quadro apresentado pela bibliografia nacional, as lacunas se apresentam ainda mais gritantes. De novo, é a imagem verbal que recebeu a atenção concentrada. Um livro como o de Elizabeth Lowe (1982), que estuda a presença da cidade na literatura brasileira, não tem qualquer correspondente para a imagem visual. De novo, ainda, é a Modernidade, na vertente do Modernismo, que vai provocar as primeiras monografias que exploram o tema, como, por exemplo, nos ensaios de Annateresa Fabris (1992), Icléia Cattani (1992), Aracy Amaral (1994) ou naqueles recolhidos na antologia de Fabris e Batista (1995), que tem por título, precisamente, *Cidade: História, Cultura e Arte*.

Por certo são abundantes (e, na sua perspectiva, de boa qualidade) os estudos da iconografia de cidades determinadas e os arrolamentos (catálogos, álbuns) dos pintores viajantes, encabeçados, naturalmente, por Rugendas e Debret. Além disso, seria injustiça flagrante negar ou minimizar a importância de trabalhos como, para citar um caso exemplar, os de Gilberto Ferrez e inúmeros outros de mesmo teor. Mas sua preocupação é bem diversa da aqui proposta, pois o que neles está em causa é um certo recorte geográfico e as formas pelas quais seus atributos e suas transformações estão (ou não) presentes nas imagens que os têm por modelo de pose.

Nesse estado de coisas, faltam-nos, portanto, os recursos básicos para proceder à necessária historicização da cidade e da ima-

gem de cidade à qual acima se aludiu. Não existindo a possibilidade de conhecer as tradições historicamente específicas de expressão da cidade por imagem visual, corremos os riscos, também já apontados, de reificar as imagens, e tomá-las (inclusive as eventuais séries) por coisas que têm significação própria. Além disso, para usarmos uma terminologia lingüística, sem dispormos daquele repertório do potencial expressivo, socialmente disponível (a *langue* de Saussure), como situar de forma adequada suas atualizações pontuais (a *parole*), que é como as imagens individuais se apresentam?

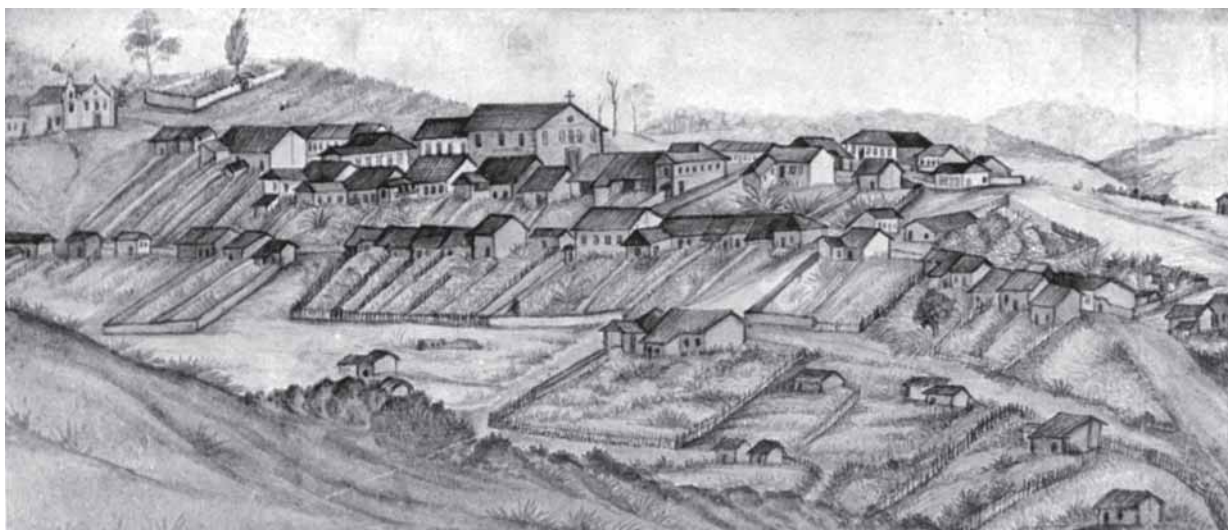
FONTES ICONOGRÁFICAS URBANAS E CONHECIMENTO HISTÓRICO

Cumpra agora examinar as principais implicações do que foi dito até aqui no uso das fontes iconográficas para produção de conhecimento histórico.

A imagem, portanto, é uma forma que serve de suporte a representações. No caso, interessam-nos as formas visuais que tornam sensorialmente apreensíveis (permitindo sua circulação, difusão, contestação) particularizações das representações sociais da cidade. Não teria, pois, sentido buscar nestas imagens apenas registros de um suposto real externo e objetivo e avaliar o grau de fidelidade na correspondência de atributos. Ao contrário, a imagem é uma construção discursiva, que depende das formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos e valores vigentes.

Vale a pena chamar a atenção para três questões decorrentes da ótica aqui assumida.

A primeira é a falsa polaridade entre *real* e *imaginário*. Durante séculos a imaginação foi considerada como uma propriedade marginal, ou mesmo negativa, do ser humano. Em grande parte, tal postura tem a ver com o desprestígio em que os gregos antigos a colocaram, preocupados que estavam em conceituar o conhecimento, liberando-o das aparências do sensível. A imaginação, assim, situava-se do lado da ilusão, do engano. Era a "*folle du logis*", cuja existência não se podia negar, mas que convinha manter fora dos olhos



estranhos. A dicotomia real-imaginário só começou a ser superada e a imaginação ganhou foros de cidadania em fins do século passado, com os horizontes abertos pela psicanálise, para além dos estados de consciência. Mais tarde, a psicologia, a sociologia, a filosofia, a antropologia, viram na imaginação uma fonte geradora poderosíssima. Castoriadis, por exemplo, pensa que o homem deveria ser definido não como um animal racional (já que a racionalidade está longe de constituir o objetivo ou o parâmetro de suas ações), mas como um animal dotado da capacidade de imaginação – capacidade que tem a imaginação de propor uma nova forma, permitindo, pois, que o homem crie um mundo do qual, sem essa forma, nada poderíamos dizer (Castoriadis, 1982).

Não há cabimento, assim, em colocar a imagem fora do real, de que ela faz parte integrante. Práticas e representações, já vimos, são indissociáveis.

A segunda questão articula-se a esta: o valor da imagem estaria no seu *caráter probatório*. A imagem urbana seria tanto mais “histórica” quanto pudesse comprovar a coincidência de traços nela presentes com os desse real externo, objetivo, a cidade que lhe serviu de modelo. Esta visão é enormemente redutora.

No álbum da coleção de iconografia urbana da Cultura Inglesa (Levy et alii, 1994), há descartes de “valor histórico” em razão da “infidelidade histórica” de certas imagens – postura que perde qualquer fundamento à luz do

que foi dito acima, em que o valor documental básico se refere a toda a problemática das representações sociais, à possibilidade de definir/entender o imaginário – e não apenas à capacidade de confirmação de traços empíricos autônomos. Isso, por certo, não anula a necessidade de registrar na imagem traços empíricos: características específicas de um certo espaço, estruturas arquitetônicas particulares, equipamentos, vestuário, detalhes de ações, etc. Este universo factual, porém, não esgota, nem pode substituir o rico e complexo universo das representações sociais.

A terceira questão decorre das anteriores. Em *última instância*, não é a cidade aquilo que pode ser conhecido profundamente por esse tipo de documentação. Não é a cidade em si, mas o *olhar do viajante*, como tão bem intuiu Ana Maria Belluzzo, ao propor seu projeto documental, a que este texto se vincula. Sem dúvida a cidade também emerge, por inferência, deste conhecimento primeiro e maior. Pode parecer constrangedor, nessa perspectiva, que nós apareçamos em uma condição colonial, objeto construído por um olhar estrangeiro, condição, portanto, de exclusão. (Tal condição colonial, é bom que se lembre, ultrapassa os limites cronológicos da independência política.)

Para superar esse caráter de olhar excludente, seria bom trazer à tona o olhar nativo, que existiu, por certo, entre nós, embora seja praticamente ignorado. Boa ilustração pode oferecer o caso de Miguelzinho

*Miguel Benício
Dutra, “Vista de
Cidade Não
Identificada”,
aquarela sobre
papel, Acervo do
Museu Paulista*

Dutra, olhar profundamente nativo, a meu ver, na construção de um imaginário urbano, mas que jamais foi explorado nessa direção (cf. Bardí, 1981).

O olhar, portanto, institui seu próprio objeto. A imagem não só é instituída historicamente, como é, também, *instituinte*. Daí, para um verdadeiro dimensionamento histórico, a necessidade de estudar o circuito da imagem: sua produção, circulação, apropriação, em todas suas variáveis. Algo desta perspectiva já despertou a consciência de historiadores como Valéria de Souza (1995), assim como de um certo número daqueles que trabalham com fontes fotográficas: tal é o caso de vários trabalhos listados por Vânia C. de Carvalho e Solange F. de Lima (1995), num levantamento bibliográfico comentado sobre fotografia e história. No entanto, quanto a pinturas, gravuras, desenhos, permanece em geral o tratamento redutor, fragmentário, fetichizador e, portanto, de alcance histórico limitado.

CONCLUSÃO: UM CORPUS DE ICONOGRAFIA URBANA BRASILEIRA?

Para que um verdadeiro estudo histórico possa ser executado, conforme estes requisitos todos, faltam-nos suportes básicos. Assim, gostaria de concluir propondo um instrumento de trabalho de longo alcance, capaz de abrir

trilhas e continuar nos caminhos ampliados: um *corpus* de iconografia urbana brasileira. Trata-se de um repertório, em edição gráfica ou eletrônica, que possa, de maneira sistemática e exaustiva (portanto segundo um desenvolvimento progressivo), registrar imagens filologicamente tratadas e dados de contexto e circuito, que assegurem a possibilidade do encaminhamento acima previsto.

Não é mais possível trabalhar na situação atual de completa dispersão da documentação, que torna inviável ou comprometido o estudo comparativo, a definição de padrões e tendências, a reconstituição historicizada de uma linguagem segundo a qual se pudessem melhor compreender as imagens singulares. Sem dúvida não ignoro o número volumoso de reproduções da ilustração dos viajantes oitocentistas – o que compensa, numa certa medida, as dificuldades de trabalho com os preciosos originais. Na maior parte das vezes, porém, do ponto de vista das necessidades do conhecimento histórico, o que se tem é esforço desperdiçado, em razão da verdadeira atomização produzida por antologias, catálogos não-sistemáticos, álbuns ilustrados.

O projeto “O Brasil dos Viajantes” demonstra que já estamos maduros para dar um tratamento documental adequado a esta massa enorme e valiosa de informação iconográfica.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy. “A Imagem da Cidade Moderna: o Cenário e sua Arena”, in Annateresa Fabris, *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado de Letras, 1994, pp. 89-95.
- ARSCOTT, Caroline e POLLOCK, Griselda. “The Partial View: the Visual Representation of the Early XIXth.-Century Industrial City”, in Janet Wolff e John Seed, *The Culture of Capital: Art, Power and the XIXth.-Century Middle Class*. Manchester, Manchester University Press, 1988, pp. 191-233.
- BARDI, Pietro M. *Miguel Dutra, o Poliedrico Artista Paulista (Itu, 1810 - Piracicaba, 1875)*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”, 1981.
- BORDINI, Silvia. *Storia del Panorama. La Visione Totale nella Pittura del XIX Secolo*. Roma, Officina Edizioni, 1984.
- BOYER, M. Christine. *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge Mass., MIT Press, 1994.
- BRIGANTI, Giuliano. *The View Painters of Europe*. London, Phaidon, 1970.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. “Fotografia e História: Ensaio Bibliográfico”, in *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, NS 2, 1994, pp. 253-300.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- CATTANI, Icléia Borsa. “O desejo de Modernidade e as Representações da Cidade na Pintura de Tarsila do Amaral”, in Maria Amélia Bulhões e M. Lúcia Bastos Kern (orgs.), *A Semana de 22 e a*

- Emergência do Modernismo no Brasil*. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 35-8.
- CAWS, Mary Ann (ed.). *City Images. Perspectives from Literature, Philosophy and Film*. New York, Gordon and Breach, 1991.
- CHARTIER, Roger e NEVEUX, Hugues. “La Ville Dominante et Soumise”, in Emmanuel Le Roy Ladurie (dir.), *La Ville Classique de la Renaissance aux Révolutions*. Paris, Seuil, 1981, pp. 16-287 (*L’Histoire de la France Urbaine*, 3).
- CHAUSSINAND-NOGARET, Guy. “La Ville Jacobine et Balzacienne”, in Emmanuel Le Roy Ladurie (dir.), *La Ville Classique de la Renaissance aux Révolutions*. Paris, Seuil, 1981, pp. 539-620 (*L’Histoire de la France Urbaine*, 3).
- CLARK, T. J. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. London, Thames & Hudson, 1985.
- COLLETTA, Teresa. “Il Commercio delle Immagini del Mito. Le Cartografie dei Grandi ‘Atlanti di Città’ del Cinquecento”, in Donatella Mazzoleni (a cura di), *La Città e l’Immaginario*. Roma, Officina Edizioni, 1985, pp. 142-50.
- COSGROVE, Denis e DANIELS, Stephen (eds.). *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- FABRIS, Annateresa. “O Espetáculo da Rua: Imagens da Cidade no Primeiro Modernismo”, in Maria Amélia Bulhões e M. Lúcia Bastos Kern (orgs.), *A Semana de 22 e a Emergência do Modernismo no Brasil*. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 31-4.
- e BATISTA, Marta Rossetti (orgs.). *Cidade: História, Cultura e Arte*. São Paulo, CBHA/Fapesp/ECA-USP, 1995 (V Congresso Brasileiro de História da Arte).
- FIZ, Simón Marchán. *Contaminaciones Figurativas. Imágenes de la Arquitectura y la Ciudad como Figuras de lo Moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- HANNOOSH, Michele. “Painters of Modern Life: Baudelaire and the Impressionists”, in Sharpe e Wallock (eds.), *Visions of the Modern City. Essays in History, Art and Literature*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 168-88.
- HEMINGWAY, Andrew. *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- KAGAN, Richard L. “Philip II and the Art of Cityscape”, in Robert I. Rotberg e Theodore K. Raab (eds.), *Art and History. Images and their Meaning*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 115-36.
- LAVEDAN, Pierre. *La Représentation des Villes dans l’Art du Moyen Âge*. Paris, Van Oest Éd. d’Art et d’Histoire, 1965.
- LEES, Andrew. *Cities Perceived. Urban Society and American thought, 1880-1940*. Manchester, Manchester University Press, 1985.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel et alii. *Iconografia e Paisagem. Coleção Cultura Inglesa/Iconography and Landscape. Cultura Inglesa Collection*. Rio de Janeiro, Edições Pinakothek, 1994.
- LINKS, J. G. *Townscape Painting and Drawing*. London, Batsford, 1972.
- LOWE, Elizabeth. *The City in Brazilian Literature*. Toronto, Associated University Press, 1982.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Benedito Calixto como Documento: Sugestões para uma Leitura Histórica”, in Maria A. Milliet de Oliveira et alii, *Benedito Calixto: Memória Paulista*. São Paulo, Pinacoteca do Estado/Banespa, 1990, pp. 37-48.
- PIKE, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1981.
- REFF, Theodore. “Manet and the Paris of Haussmann and Baudelaire”, in Sharpe e Wallock (eds.), *Visions of the Modern City. Essays in History, Art and Literature*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 135-67.
- RODGER, Richard. “Urban History: Prospect and Retrospect”, in *Urban History*, 19 (1), Cambridge, 1992, pp. 1-22.
- RODWIN, Lloyd e HOLLISTER, Robert M. (eds.). *Cities of the Mind. Images and Themes of the City in the Social Sciences*. New York, Plenum Press, 1989.
- SALERNO, Luigi. *I pittori di vedute in Italia, 1580-1830*. Roma, Ugo Bozzi Editore, 1991.
- SCHWARZBACH, F. O. *Dickens and the City*. London, Athlone Press, 1979.
- SHARPE, William e WALLOCK, Leonard (eds.). *Visions of the Modern City. Essays in History, Art and Literature*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.
- SIEGAL, Adrienne. *The Image of the City in American Fiction Before 1860*. Port Washington, NY, Kennikat Press, 1981.
- SOUZA, Valéria Salgueiro de. *Gosto, Sensibilidade e Objetividade na Representação da Paisagem Urbana nos Álbuns Ilustrados pelos Viajantes Europeus: Buenos Aires, Rio de Janeiro e México, 1820-1852*. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo, Departamento de História/FFLCH-USP, 1995, 2 vs.
- STOUT, Janis P. *Sodoms in Eden. The City in American Fiction Before 1860*. Westport, Greenwood Press, 1976.