

# ESPECIAL ESPECIAL ESPECIAL





# ENLACE CIDADE E CULTURA: O MUNDO CONTEMPORÂNEO ENTRE REPRESENTAÇÕES, CONVULSÕES E EXTREMISMOS

## CONNECTION CITY AND CULTURE: THE CONTEMPORARY WORLD BETWEEN REPRESENTATIONS, CONVULSIONS AND EXTREMISMS

KZURE-CERQUERA, HUMBERTO<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Arquiteto e Urbanista, pela FAUFBA, mestre em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR/UFRJ e doutor pelo PROURB/FAU/UFRJ, tendo realizado um doutorado sanduíche na BAUHAUS Universität Weimar, na Alemanha. Possui pós-doutorado pela Universidade do Porto (Portugal), Université La Rochelle (França) e Technische Universität Wien (Áustria), Professor Associado na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, humbertokzure@gmail.com.

### RESUMO

No presente ensaio, parte-se do princípio de que a cidade contemporânea é vista, frequentemente, como reflexo da produção econômica desigual e desequilibrada socialmente. Repleta de heterogeneidades, ambiguidades e contradições, mas também de significados e significantes, a cidade neste século 21 evidencia uma sucessão de episódios que impactam e promovem alterações constantes no comportamento social e cultural dos indivíduos que a experienciam cotidianamente. Apesar do crescimento econômico que vigorou no século passado, hoje se observa vários fenômenos que incidem sobre o espaço urbano, em geral atribuídos às políticas neoliberais, ao aumento demográfico exponencial, aos padrões dissemelhantes de habitabilidade e consumo, a degradação ambiental e sucessivas crises climáticas, aos impactos para a saúde pública. Diante desse quadro referencial, observa-se, ainda, formas de hierarquia e controle de territórios e indivíduos, os quais promovem todo tipo de insegurança e, em última análise, medo. Contudo, a cidade ainda perpetua valores simbólicos, identidade e memória que impulsionam singularidades e totalidades, conforme teorizou Milton Santos (1996) e outros. No campo dos estudos urbanos e culturais, arquitetos e urbanistas, entre várias categorias disciplinares, constantemente desenvolvem estudos sobre a cidade na perspectiva material, relacional e representacional. Há certo consenso de que a cidade, desde a sua origem, configura-se dialeticamente como espaço que é: simultaneamente absoluto - existência material -, relativo - relação entre objetos -, relacional - espaço que contém e que está contido nos objetos -, como enunciou David Harvey (1980). No mundo globalizado, a percepção da cidade desencadeia diversificados fatos culturais que são apreendidos pelos sentidos a partir dos elementos da paisagem, morfologia urbana e modos de vida urbana, capazes de promover ética e esteticamente incontáveis narrativas e representações, reforçando a compreensão de dilemas sobre as distintas formas de apropriação territorial exercida por distintos grupos sociais, cuja materialidade expressa a dimensão simbólico-cultural.

**Palavras-chave:** Cidade e Cultura; Paisagem Urbana; Representações da Realidade, Ética e Estética.

### ABSTRACT

*In this essay, we start from the principle that the contemporary city is often seen as a reflection of unequal and socially unbalanced economic production. Full of heterogeneities, ambiguities and contradictions, but also of meanings and signifiers, the city in the 21st century shows a succession of episodes that impact and promote constant changes in the social and cultural behavior of the individuals who experience it on a daily basis. Despite the economic growth that took place in the last century, today we can observe several phenomena that affect urban space, generally attributed to neoliberal policies, exponential demographic growth, different patterns of habitability and consumption, environmental degradation and successive climate crises, and impacts on public health. In light of this framework, forms of hierarchy and control of territories and individuals can also be observed, which promote all types of insecurity and, ultimately, fear. However, the city still perpetuates symbolic values, identity and memory that drive singularities and totalities, as theorized by Milton Santos (1996) and others. In the field of urban and cultural studies, architects and urban planners, among various disciplinary categories, constantly develop studies on the city from a material, relational and representational perspective. There is a certain consensus that the city, since its origin, has been dialectically configured as a space that is: simultaneously absolute - material existence -, relative - relationship between objects -, relational - space that contains and is contained in objects -, as stated by David Harvey (1980). In the globalized world, the perception of the city triggers diverse cultural facts that are apprehended by the senses from the elements of the landscape, urban morphology and ways of urban life, capable of ethically and aesthetically promoting countless narratives and representations, reinforcing the understanding of dilemmas regarding the different forms of territorial appropriation exercised by different social groups, whose materiality expresses the symbolic-cultural dimension.*

**Key-words:** City and Culture; Urban Landscape; Representations of Reality, Ethics and Aesthetics.

<sup>2</sup>Estrofes da música “Medo da Chuva”, composta por Raul Seixas e Claudio Roberto.

“(…) *Eu perdi o meu medo  
O meu medo, o meu medo da chuva  
Pois a chuva voltando  
Pra terra traz coisas do ar*

*Aprendi o segredo, o segredo  
O segredo da vida  
Vendo as pedras que choram sozinhas  
No mesmo lugar (...)”<sup>2</sup>*

## PRELÚDIO DORAVANTE EPISÓDIOS CONTEMPORÂNEOS

<sup>3</sup>Projeto realizado em finais dos anos 1960, sob o comando do arquiteto nipo-estadunidense Minoru Yamasaki em associação com a empresa Emery Roth & Sons, fundada pelo arquiteto húngaro-estadunidense de origem judaica.

<sup>4</sup>Edifício projetado nos anos 1940 pelo arquiteto norte-americano George Bergstrom. Curiosamente, sua construção foi iniciada em 11 de setembro de 1941.

<sup>5</sup>George W. Bush, membro do Partido Republicano, foi Presidente dos Estados Unidos por dois mandatos: de 2001 a 2009.

11 de setembro de 2001: mais um fatídico dia para o planeta após ataques aéreos aos icônicos edifícios *World Trade Center*<sup>3</sup>, outrora conhecidos como as “Torres Gêmeas” de Nova York, e a sede do Pentágono<sup>4</sup> em Washington. Meio a controvérsias entre diferentes grupos políticos e econômicos, oito meses depois do primeiro mandato de George W. Bush<sup>5</sup>, esses atentados foram atribuídos ao grupo fundamentalista islâmico *Al-Qaeda*, comandado à essa altura pelo saudita Osama bin Laden, como os veículos da grande mídia internacional difundiram. Aparentemente, a Terra assistia ao anúncio de um clima de medo generalizado, acentuando o grau de vulnerabilidade à população civil, principalmente. “A era da insegurança ou do medo”, como argumentava Gilles Lipovetsky (2020), tornou-se lugar comum nos discursos políticos e nos estudos acadêmico-científicos. Conveniente lembrar que o medo foi, em vários períodos da existência humana, sendo paulatinamente substituído pela racionalidade. O medo dos eventos naturais, dos armamentos, dos aparatos técnicos e tecnológicos, e da própria ciência, ainda demonstra que o uso da razão não foi suficiente para a tomada de consciência dos humanos quanto à transformação e à superação de obstáculos e segredos da natureza que ainda não foram desvendados. Noam Chomsky (2018), em breve recorte histórico que antecede esse fatídico evento de 2001, como consta do seu livro *Quem manda no Mundo*, lembra:

Como todos deveríamos saber, nada disso é um experimento mental ou mera especulação. Aconteceu. Refiro-me, naturalmente, àquilo que na América Latina é muitas vezes chamado de “o primeiro 11 de setembro”: o dia 11 de setembro de 1973, quando os Estados Unidos tiveram êxito em seus esforços para derrubar o governo democrático de Salvador Allende no Chile com um golpe militar que levou ao poder o terrível regime do general Augusto Pinochet. A seguir, a ditadura instalou seus meninos de Chicago – economistas formados na Universidade de Chicago – para remodelar a economia do país. Pense na destruição econômica, na tortura e nos sequestros, e multiplique por 25 os números de mortos para

produzir equivalentes per capita, e você simplesmente verá como foi muito mais devastador o primeiro 11 de setembro” (Chomsky, 2014, p. 10).

Esse tipo de atentado a cidades globais ou àquelas que vão emergindo sócio e economicamente, possibilita afirmar que segue as artimanhas da reprodução do capitalismo dominante. Ailton Krenak (2022), por exemplo, chama a atenção para o fato de que “o capitalismo precisa de uma plataforma – que é urbana. Basta ver cidades como Nova York e Tóquio, onde ficam as Bolsas de Valores, [que] são âncoras desse sistema” (Krenak, 2022: p. 57). Essa mesma ‘plataforma urbana’ determina, igualmente, os meios de ampliação das atividades comerciais e industriais que regem, por exemplo, expansão desmedida dos processos de financeirização impetrados pelo neoliberalismo. A cidade contemporânea concentra as principais decisões do mercado internacional e em vista disso, despreza os danos causados ao meio urbano e à natureza.

11 de março de 2020, por sua vez, é a data em que a OMS (Organização Mundial de Saúde) declara estado de alerta em escala global diante da pandemia de Covid-19, causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, com elevado grau de infecção respiratória e transmissibilidade. Antes dos esforços científicos para encontrar uma vacina, o ano de 2021 representou o pico do quadro pandêmico que subtraiu, mundo à fora, inúmeras vidas humanas como atestou a OMS. A população pobre e periférica, assentada em condições precárias de habitabilidade e infraestrutura urbana foi, sem sombra de dúvidas, a mais vitimada. Isso faz lembrar as reflexões de Jared Diamond (2003), entre outros autores, que o tempo e o espaço na contemporaneidade é constituído de “soluções desequilibradas”. Todavia, cabe lembrar que muitas nações, em geral governadas por regimes imperialistas, totalitários ou frágeis democraticamente, negligenciaram essa crise sanitária. A pandemia transpareceu para o mundo, durante o período em que se alastrou, a deficiência e a falência da gestão da saúde pública, inclusive nos países chamados de desenvolvidos. Em face das inseguranças que amedrontam os dias atuais, Gilles Lipovetsky e muitos intelectuais progressistas são unânimes ao afirmar que a maioria dos Estados estavam despreparados político e economicamente para o enfrentamento de uma crise dessa envergadura. Para o autor,

Esse sentimento de insegurança generalizada pode ser observado em toda parte. No plano privado, a instabilidade familiar, os divórcios, as separações afetam profundamente as pessoas... No plano político e cultural, os fenômenos são uma legião: preocupação ligada à globalização, insegurança



relacionada à imigração e ao clima, insegurança alimentar – a alimentação tornou-se ansiogênica –, insegurança ligada à situação econômica, ao desemprego, aos filhos – diz-se que nossos filhos viverão pior do que nós! Estamos em um estado de insegurança generalizada, do qual o populismo é uma expressão. É a grande marca da época. (Lipovetsky, 2020, p. 01).

Num contexto de marcos dramáticos observados neste século 21, como os dois casos acima preambulados, percebe-se, claramente, as contradições entre os avanços tecnológicos e as profundas crises climáticas. Em tempos onde o capitalismo neoliberal, excludente e opressor, marcha substancialmente sob a cumplicidade de incontáveis poderes estatais, observa-se o quanto ele tem sido capaz de capturar e manipular corpos, ferir e destruir direitos democráticos, promover a cultura do medo e incitar a violência, encorajar mecanismos que degradam o meio ambiente, agenciar genocídios e inúmeras tragédias em nome da ganância econômica, entre tantas mazelas atuais. Isso representa o que comumente vem sendo denominado de “apocalipse da modernidade”? Para Ailton Krenak

(...) a sociedade precisa entender que não somos o sal da terra. Temos que abandonar o antropocentrismo; há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. Pelo contrário. Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais. Somos piores que a covid-19. Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade de formas de vida, de existência e de hábitos (Krenak, 2020 p. 81-82).

A perspectiva de extinção do planeta diante dos impactos provocados pelas frequentes alterações climáticas, aumento das desigualdades socioeconômicas, precarização do trabalho, desinformação desenfreada, manipulação midiática, perda de privacidade, quebra do decoro, exacerbção de práticas racistas e atemorização diante de novas crises sanitárias são exemplos preocupantes nestes tempos. Não se trata, necessariamente, de visões pessimistas, mas do esforço de luta por mais sensatez na busca pelo equilíbrio socioambiental e proteção da vida dos seres vivos. Notadamente, o planeta vive uma espécie de sociedade do colapso que exige desafios que sejam capazes de resgatar o ideário de mais justiça social e ambiental.

A Terra vive uma espécie de inquietação sem precedentes, que atinge não apenas as nações de maior domínio político e economia pungente. Acena-se para um movimento societário de alcance global, sob a potência de sofisticadas tecnologias de controle e opressão que põem em risco o avanço de direitos democráticos e, em última instância, da ética e da estética. Designadamente, o planeta passa por uma crise cultural. Acirram-se os conflitos e o totalitarismo comandado, sobretudo, pelas potências de maior economia planetária e superioridade militar e cibernética, via de regra pela escalada do conservadorismo decorrente, sobretudo, da ampliação das fronteiras do capital neoliberal.

Nos dias atuais, muitos autores e críticos de viés progressista como Anne Buttmer (1938-2017), Achille Mbembe (1957), Boaventura de Sousa Santos (1940), Doreen Massey (1944-2016), David Harvey (1935), Giorgio Agamben (1942), Marilena Chauí (1941), Milton Santos (1926-2001), Noam Chomsky (1928), Christian Norberg-Schulz (1926-2000), Thomas Piketty (1971), entre tantos, ajudam a compreender a evidente crise do capitalismo e suas formas de aniquilação de soberanias estatais, da promoção de conflitos sociais, da degradação ambiental e, também, da ruptura de valores e objetos simbólicos. Assiste-se, cotidianamente, incontáveis embates políticos e econômicos globais, imposições à servidão para a sociedade civil com a perda de direitos e liberdades, guerras, medo, fome, pobreza e morte que têm levado à perpetuação da vulnerabilidade de territórios, principalmente africanos, latino-americanos e do médio oriente.

Circunstancialmente, o neoliberalismo vigente e comandado pelos principais oligopólios econômicos sediados nos países centrais, pautado pela multiplicação de seus dividendos, em geral através da forma rentista, segue com a imposição de sanções imperativas e globalizadas. A histórica acumulação do capital em tempos e espaços distintos, como sublinhava Milton Santos (1994), demonstra o quanto as grandes empresas detêm parcelas significativas do mercado internacional sob a cumplicidade da figura do Estado, cada vez mais submissa e/ou mancomunada com as forças capitalistas, protagonistas da promoção de crises para reinventar e perpetuar seus domínios.

Vê-se, com isso, a crescente restrição de garantias para o bem-comum. Em uma agenda neoliberal reacionária/autoritária, o sentido de humanidade é desvirtuado e desprezado pelo poder da economia hegemônica e da própria esfera política, que tem assumido um papel igualmente ul-

traconservador em muitos países. No bojo da lógica capitalista, Noam Chomsky (2020) argumenta que o neoliberalismo nada mais é que uma “variante selvagem” do próprio capitalismo, e reforça que o Estado, com todo o seu aparato funcional, se tornou conivente dessa ideologia de supervalorização do mercado. Ao tratar desses tempos de avanço do autoritarismo e patrulhamento por parte do Estado, que assumiu a orientação capitalista neoliberal, Chomsky declara que:

Existem forças em conflito. O mundo dos negócios e os estadistas reacionários aliados a ele querem fortalecer o controle autoritário. As forças populares querem avançar em direção a um mundo mais justo e livre. O que [eventualmente acontecerá] depende da interação dessas forças (Chomsky, 2020, p. 01).

Ao transpor aspectos dessa breve reflexão para a cidade, na qual se inscreve o universo da arquitetura e do urbanismo, admite-se a existência de uma crise ética instaurada nos espaços político, econômico, social, cultural e ambiental. Faz-se, assim, perceber que o planeta vive uma crise de ordem cultural sem precedentes. A destruição das arquiteturas inicialmente referenciadas ou dos espaços físicos que serviram como anteparos para a propagação da pandemia da Covid-19, põe em xeque a própria noção de progresso que vem desde a chamada cidade industrial. A cidade contemporânea se torna cada vez mais vulnerável, na qual seus espaços públicos e privados ora são tomados por diferentes ataques ora são capturados pelos instrumentos tecnológicos de controle social. Neste caso, arquitetura e o urbanismo têm se tornado, por um lado, reféns de decisões impostas pelos mecanismos de governabilidade neoliberal e, por outro, como espaços onde se predomina o medo e a opressão.

Nestes tempos de aceleração, em que vigoram os avanços tecnológicos e sua fetichização, a arquitetura e o urbanismo seguem indubitavelmente o espectro da dualidade: ora como símbolos da opulência capitalista ora como espaços de confinamento – observado à época da pandemia do coronavírus –, independente de classe social ou gênero, mas que impactou em maior grau de vulnerabilidade sanitária a população mais pobre. Ao admitir que os dias atuais passam por uma crise cultural, com um crescente colapso societário, vive-se, em certo sentido, o descarte gradativo da ética e seu desenlace com a estética, no que diz respeito à percepção sensorial ou às representações da essência das emoções. Diante desse panorama, novas paisagens surgem nas cidades, seja pelos símbolos enaltecidos do poder político-econômico dominante,

pela supressão de identidades e memórias ou expansão dos abismos sociais.

Perante certo esvaziamento das relações socioespaciais, que implicam em desvios ético-comportamentais, o presente artigo-ensaio se propõe a retomar algumas reflexões sobre a cultura e a reprodução material da e na cidade. Pretende, neste seguimento, confrontar o estado de consciência dos humanos diante da compreensão sobre o que é percebido como materialidade exterior e por meio de interpretações interiorizadas pelos indivíduos em sociedade.

## RELAÇÕES SOCIOESPACIAIS E COLAPSO CULTURAL ENTRE TEMPORALIDADES E REPRESENTAÇÕES URBANAS

Comumente, as ciências sociais tratam a cidade como o espaço mais aperfeiçoado da produção socioeconômica e das relações humanas, desde a sua origem. Admitem também as suas heterogeneidades e múltiplas contradições, que inscrevem materialidades, representações, temporalidades, permanências e finitudes, resultantes da formação de incontáveis embates, alianças e disjunções. O enlace cidade-cultura permite ao ser humano vê o mundo através de uma lente que qualifica, através de valores distintos e específicos, as coisas. Com efeito, a cultura revela, por meio de diferentes meandros das paisagens urbanas, comportamentos e formas representacionais, expressas pela apreensão de crenças, arte, moral, leis, costumes, conhecimentos ou quaisquer hábitos adquiridos pelo indivíduo numa determinada sociedade.

Apesar da cultura se mostrar como um conceito complexo, múltiplo e de interpretações pouco consensuais, Marilena Chauí (2018) defende que cultura significa *cuidar*, cuja origem vem do verbo *cólere*. Segundo a filósofa, cultura é a capacidade dos indivíduos em estabelecer relações com o ausente através de símbolos que permitem nossas manifestações por meio de seus primeiros elementos: a linguagem (torna presente o que está ausente) e as relações de trabalho (faz surgir no mundo o que não existia) e, por desdobramento, a habilidade humana de se relacionar com as diferentes escalas do tempo. Chauí ainda enfatiza que o mundo da cultura é, sem dúvidas, o espaço das oposições e uma resposta a todo espaço simbólico que é produzido socialmente.

Nestes termos, no decorrer de sucessivas gerações os indivíduos têm adquirido vários saberes que permitem o domínio de numerosas técni-



cas e tecnologias. Neste farto acervo cultural de invenções e inovações, o conhecimento científico tem possibilitado ao ser humano se aprofundar na criação de artefatos e soluções requeridas na e pela vida planetária. Não significa, pois, ter a posse da sapiência, que ainda parece estar em um horizonte muito distante. A prova disso é o grau de vulnerabilidade humana diante dos fenômenos naturais, dos processos de aceleração antrópica ou dos microrganismos infecciosos.

Nesses processos resultantes de saberes e práticas cumulativas há também rupturas e continuidades. Por isso, ver o mundo por meio da cultura objetiva a propensão em firmar o modo como cada indivíduo é capaz de perceber, intervir e representar a noção de espaço real a partir da cidade e seus objetos concretos. Como adverte Denis Cosgrove (1998), a cultura não é qualquer coisa que para funcionar recorre aos humanos. Ao contrário, a cultura precisa ser constantemente reproduzida pelos seres humanos em suas ações concretas e/ou reflexivas. Reconhecer que a cultura promove mudanças, sejam elas rápidas ou lentas em suas formas de reprodução, significa admitir o quanto é resultante das práticas humanas, independente dos meandros da consciência, da percepção sobre os significados das coisas ou do que se materializa por meio de representações.

É de notar que toda e qualquer intervenção humana na “natureza” ou na “paisagem urbana” se transforma em cultura. Utensílios naturais, por exemplo, tornam-se objetos culturais e adquirem significados que são apreendidos socialmente. Portanto, não se trata de propriedades natas, uma vez que se preservam ou se aprimoram através de signos que os próprios objetos expressam numa determinada sociedade. A cultura é, sobretudo, reflexo e condicionante das ações dos indivíduos em sociedade, mesmo aquelas que destroem símbolos e aspectos identitários construídos ao longo da história. Sobre o extermínio de objetos culturais, cabe lembrar de casos mais recentes que vêm ocorrendo na Palestina, com a invasão do governo sionista israelense à Faixa de Gaza desde 2023 e, não muito distantes, os ataques à cultura promovidos pelo grupo fundamentalista Talibã, apontado como autor da destruição das randiosas estátuas dos Budas de Bamiyan, no Afeganistão, de artefatos pré-islâmicos do Museu Nacional do Afeganistão, em Cabul, de esculturas e territórios históricos em Palmira, na Síria, entre tantos.

Ao pensar a cultura em uma perspectiva antropológica, seguida de regras e padrões que se manifestam e regulam aspectos da vida individual

e coletiva, Franz Boas (2004) argumenta que a percepção cultural do mundo resulta da separação dos seres humanos do meio natural, que em suas atividades concretas, modificam, à sua maneira, o meio social onde estão inseridos. No mesmo sentido, o campo filosófico reforça que reflexões sobre a cultura possibilitam conhecer as práticas que orientam as atividades humanas no espaço e no tempo, onde é possível compreender o lastro que assenta um corpo de significados decorrentes da tradição, das rupturas e dos atravessamentos científicos e artísticos. Sob esse ponto de vista, amplia-se o universo das representações, uma vez que “para compreender um organismo, é necessário conhecer não só sua própria história, mas também a de seus antepassados” (Boas, 2004, p. 93), onde se inscrevem os sonhos, os projetos e as utopias, que são entes da transformação e recriação das tradições, como assinala Marcel Roncayolo (1986).

Diante desses sistemas que parcialmente regem as relações sociais do indivíduo, Niklas Luhmann (1996) considera que a cultura adquirida, inclusive as fantasias e os sonhos, têm atributos de comunicação e de pensamento. Como observa o autor, as comunicações dos sistemas sociais multiplicam-se pela emissão, recepção e transmissão das ideias, ao passo que os pensamentos se reproduzem na formulação de conceitos próprios da faculdade do pensar. Assim, as comunicações são as operações básicas dos sistemas sociais e as do pensamento – as psíquicas. Ressalta-se aqui a função do pensamento crítico no que diz respeito à compreensão dos processos socioculturais em voga, seus discursos, seus mecanismos de legitimidade e as mudanças que impõem (Luhmann *apud* Kzure-Cerquera, 2007, p. 35).

Notadamente, essa reflexão de Luhmann se insere na compreensão de Freud sobre a cultura como estado de elevação da própria vida humana que sobrepõe à condição animal, uma vez que reforça a “sublimação dos desejos” e a regulação do antagonismo entre as pulsões de vida e morte, evitando ou minimizando expressivos conflitos capazes de operar destrutivamente no seio das sociedades. No pensamento freudiano, a compreensão da cultura passa pelos conhecimentos adquiridos pelos indivíduos que lhes permitem reger a natureza – natural, psíquica e social, possibilitando, principalmente, a regulação das complexidades que movem as relações humanas e a respectiva produção de bens, cujo caráter universal expressa a satisfação individual e/ou coletiva como parte da psique – o desejo e o gozo; os instintos.

Ao considerar que a gênese da cultura, sem qualquer propósito de encapsulamento, vincula-se diretamente ao ambiente social e sua historicidade. Pode-se, portanto, admiti-la como um construto de experiências humanas, orientadas e governadas por aqueles que detêm a faculdade para o exercício da autoridade – o poder político, econômico, social, jurídico e religioso. Assim, é possível reconhecer que a cultura, que também é fruto de manifestações diversas e contraditórias, é um espaço de incontáveis duelos entre identidades construídas e práticas de domínio, por exemplo. Neste sentido, a pluralidade dos processos culturais resulta de múltiplas experiências adquiridas em tempos e espaços diversos e, também, por meio de temporalidades.

Admite-se, portanto, não se tratar de visão de mundo pautada pela unicidade cultural e tão pouco por classificações de algum ramo científico. Burrhus Frederic Skinner (1976), por exemplo, propõe uma reflexão na qual considera que “uma dada cultura é um experimento de comportamento” (Skinner, 1976, p. 240), cuja dinâmica é movida pela divergência de costumes. Nestes jogos de lastro identitário, as mudanças de referências que agem nos processos culturais também geram ansiedade e incerteza nos indivíduos ao conviverem com uma multiplicidade de novos modos de ver o mundo e de nele agir.

Milton Santos (1994), quando relativiza a perda de referência diante dos processos até aqui tratados, argumenta que as diversas representações culturais estão ampliando suas atribuições, adentrando-se em todos os domínios da vida dos indivíduos. Em meio às diferentes culturas, os indivíduos apreendem valores, códigos e significados “preestabelecidos”, muitas vezes externos a eles. Isso é possível de ser observado por meio do consumo padronizado, no qual se revela a ascendência da produção cultural capitalista e seus objetos elaborados e veiculados no ambiente social por diferentes meios de comunicação, onde a internet protagoniza, atualmente, a difusão de informações, publicidade e mercadorias.

Se para Pierre Bourdieu (2007), e outros, a produção social da cultura, do conhecimento e da informação não é atributo de um único indivíduo, mas o resultado de uma construção grupal com significados que exprimem sentimentos e emoções adquiridos por herança, de geração para geração, logo é possível admitir o conceito de capital social defendido pelo autor sobre os mecanismos informacionais que atuam em diversos campos das relações societárias. Reconhece-se, portanto, que a cultura se inscreve na produção capitalista, já observada nas sociedades urba-



<sup>6</sup>Industria Cultural é um termo cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento*, de 1947.

nas desde o século XIX. Desde então, os produtos culturais são apropriados e transformados em mercadorias para serem consumidas em massa pela sociedade, de maneira padronizada e homogeneizada, inclusive objetos da cidade como a arquitetura. Dessa maneira, a consagrada indústria cultural<sup>6</sup> e seu aparato tecnológico-informacional controla e aliena, abruptamente, as pulsões dos indivíduos.

## CIDADE, PAISAGEM E CULTURA: BREVES TÓPICOS SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE

Sobre a paisagem e suas representações diante da relação espaço-tempo, Milton Santos (1994) ressalta dois eixos: o das sucessões e o das coexistências. Diante disso, o tempo como sucessão possibilita a periodização de um dado fenômeno estudado. Contudo, a simultaneidade dos diversos tempos sobre um espaço geográfico detém a capacidade de agregá-los e sincronizar a variedade temporal das ações que operam espacialmente, contrapondo-se ao tempo como sucessão.

Ao observar o mundo do Pós-guerra e os conflitos territoriais emergentes neste século 21, as transformações espaciais se associam à difusão de novas concepções científicas e de novas tecnologias. Com isso, às ciências sociais lhe é permitido falar de espaço relativizando-o, ou seja, como algo que se define a partir de variáveis preestabelecidas culturalmente e com objetivos delimitados. Em virtude das variáveis do espaço observadas na existência de cada indivíduo, que permitem reconhecer e fixar limite sobre qualquer objeto da percepção, a cidade e a natureza possibilitam a formação de cenas visuais ou paisagens e, portanto, passíveis de representações diversas e conforme um dado ângulo de visão.

No contexto espacial e temporal que inscreve e reproduz as manifestações da cultura, convém lembrar das argumentações de David Harvey (1996) sobre o assunto. O autor enfatiza o espaço numa perspectiva dialética, onde é possível ser compreendido, simultaneamente, como absoluto (com existência material), relativo (como relação entre objetos) e relacional (espaço que contém e que está contido nos objetos). Sua explicação assegura que a existência do objeto está subordinada à capacidade de conter e representar interiormente as relações que estabelece com outros objetos. Sob esse aspecto, o espaço não é um ou outro em si mesmo, uma vez que se transforma circunstancial e culturalmente.

Ao tratar do espaço como categoria analítica, Milton Santos (1994), como se sabe, dizia que é “acumulação desigual de tempos”. Significa, portanto, concebê-lo através de heranças. Neste caso, o autor argumenta que a relação espaço-tempo é indissociável, que permite perceber e analisar o espaço como coexistência de tempos. Desse modo, num mesmo espaço coabitam tempos diferentes, tempos tecnológicos dissemelhantes, culturas múltiplas, resultando daí inserções distintas do lugar no sistema ou na rede mundial globalizada sócio e economicamente.

Sob esse olhar que admite a relatividade, diferentes ritmos e materializações coexistentes nos e dos lugares, permitiu-se o uso de conceitos mais conectados, por exemplo, o de “paisagem”. A compreensão sobre o espaço natural e/ou construído, onde as práticas socioculturais são constatadas e percebidas como materialidades variadas, constituem-se em fragmentos identificados por distintas lógicas e marcos espaciais e temporais predeterminados ou não. Uma paisagem urbana, como a geografia trata, constitui-se de um todo percebido a partir da investigação a respeito de suas múltiplas relações causais. Fragmenta-se de acordo com as interações complexas constituídas em diferentes tempos. O conceito paisagem, múltiplo e ambíguo, é repleto de subjetividades quanto à sua apreensão. Circunstancialmente definida a partir do olhar do sujeito, dos seus valores e seus filtros adquiridos pela experiência de vida, a paisagem é lida, interpretada e representada por fragmentos e numerosos significados.

Como materialidade, as paisagens são fragmentadas ao olhar. Quando veiculadas por um meio de expressão artística como a arquitetura, elas também são fragmentadas em relação aos espaços de vivência pelos indivíduos. Suas interpretações também são fragmentárias, uma vez que o traço cultural coletivo e individual é reflexo e condicionante das paisagens, como observa Roberto Lobato Corrêa (1993).

Sabe-se que desde a década de 1920, Carl Sauer, da Escola de Berkeley<sup>7</sup>, principiou reflexões sobre a percepção e compreensão das paisagens por uma perspectiva cultural<sup>8</sup>. Segundo o autor, a paisagem possibilita análises morfológicas e, concomitantemente, traduz-se como “o resultado da ação da cultura, ao longo do tempo, sobre a paisagem natural”<sup>9</sup> (Corrêa e Rosendhal, 1998, p. 07). Cabe destacar que após 1970, o conceito de paisagem interiorizou novas pesquisas, ao admitir suas dimensões morfológica, funcional, histórica e simbólica. Assim:

<sup>7</sup>A Escola de Berkeley, além de instituição científica renomada, também se refere ao termo utilizado para descrever a maneira Carl Sauer e outros abordaram a geografia cultural.

<sup>8</sup>O clássico estudo de Sauer, de 1925, *The morphology of landscape*, traduzido para o português em Sauer (1998), representou uma contestação ao determinismo geográfico da época, incentivando pesquisas que não mais se restringissem aos limites do racionalismo.

<sup>9</sup>A paisagem cultural é modelada a partir de uma paisagem natural por um grupo cultural. A cultura é o agente, a área natural é o meio e a paisagem cultural é o resultado” (Sauer, 1998, p. 59).

Ela tem uma dimensão morfológica, ou seja, é um conjunto de formas criadas pela natureza e pela ação humana, e uma dimensão funcional, isto é, apresenta relações entre as suas diversas partes. Produto da ação humana ao longo do tempo, a paisagem apresenta uma dimensão histórica. Na medida em que a mesma paisagem ocorre em certa área da superfície terrestre, apresenta uma dimensão espacial. Mas a paisagem é portadora de significados, expressando valores, crenças, mitos e utopias: tem assim uma dimensão simbólica (Corrêa; Rosendhal, 1998, p. 08).

Nos anos 1980, pensadores como Augustin Berque (1942), Denis Cosgrove (1948-2008), Paul Claval (1932), Marcel Roncayolo (1926-2018), entre outros, buscaram uma nova percepção humanista a partir da fenomenologia e do existencialismo, na qual as reflexões sobre a paisagem, além dos seus aspectos objetivos, passaram a considerar também os pontos de vista subjetivos e seus significados culturais. Neste contexto, o debate acerca da “paisagem” abriu caminhos para discuti-la como representação e sua significação na sociedade contemporânea. Maria Tereza Luchiari (2001) afirma que:

<sup>10</sup>Esclarecimento particular em relação à argumentação de Luchiari.

<sup>11</sup>Observar aqui os estudos realizados por Jorge Luiz Barbosa sobre o conceito de representação e suas relações com a (re) produção do espaço: Barbosa (2002).

<sup>12</sup>Considerando que cada pessoa ou grupo social possui determinada visão do mundo, e que as decisões são tomadas em virtude do conhecimento teórico e conceitual que o indivíduo possui, então “uma pessoa atuará no mundo em consonância com sua compreensão sobre ele”. Como as atividades humanas expressas na superfície terrestre são oriundas das decisões tomadas pelos indivíduos ou grupos sociais, “deve-se descobrir o que eles acreditavam e não por que acreditavam. Deve-se refazer o pensamento, procurando descobrir o modo pelo qual um agente geográfico construiu sua situação a fim de se observar o elo entre pensamento e ação” (Augustin Berque, 1998).

Se a paisagem é representação, não se esgota: reproduz-se, renova-se, regenera-se, tal qual as sociedades (e) se a morte da [visão da]<sup>10</sup> paisagem tradicional nos confunde, por outro lado prenuncia o nascimento de uma nova forma de representação do mundo<sup>11</sup>. A paisagem contemporânea deverá ser, cada vez mais, a paisagem híbrida, construída como um palimpsesto, “uma paisagem de mil folhas” que exige a convivência de várias paisagens, ritmos, percepções, escalas e perspectivas” (Berque apud Luchiari, 1991, p. 26-27).

A paisagem como conceito da cena cultural adquiriu um caráter plural na percepção do espaço, relacionando-se ao mesmo tempo à esfera das sensações subjetivas<sup>12</sup>. Para Augustin Berque, a paisagem se tornou plurimodal à medida que sujeito e meio são cointegrados, o que significa se autoproduzir e se autorreproduzir. Segundo o autor, “de fato, o que está em causa não é somente a visão, mas todos os sentidos; não somente a percepção, mas todos os modos de relação do indivíduo com o mundo (...) tudo aquilo pelo qual a sociedade o condiciona e o supera” (Berque, 1998, p. 87). Assim, tudo que cada um percebe como paisagem o circunscreve culturalmente e o relaciona, particularmente, com o meio e com os objetos materiais.

Compreender os vínculos emocionais que ligam as pessoas ao lugar onde experimentam cotidianamente, implica em considerar os fatos so-



ciais por intermédio da perspectiva pessoal. Ressalte-se que a esfera do sentimento, associada diretamente às formas de dar valor aos espaços vividos, culturalmente é reflexo do ponto de vista dos humanos, tornando o indivíduo como sujeito de análises independentes das estruturas e escalas sociais. Ao lembrar que, desde que o observador é o sujeito, o conceito de paisagem passa a ser impregnado de visões culturais e ideológicas consolidadas. Por esse ângulo, as discussões sobre o tema indicam percursos em que o indivíduo e o meio se interagem e, dessa maneira, reforça o aspecto “afetivo” do espaço já observado nas reflexões de Sauer (1929), Bobek e Schmithüsen (1949), Berque (1984) ou Cosgrove (1989).

À luz de Michel Collot (1990), a paisagem é reflexo de um espaço percebido, relacionado às esferas da sensação – constituída pela percepção visual e pela seleção do que o indivíduo enxerga quando observa e vive um espaço –, e da afetividade processada e decodificada psicologicamente a partir da apreensão sensorial e experiencial. Assim, é possível compreender o espaço como construção cultural coletiva, que soma às experiências e percepções individuais. A partir disso, a sensação e o sentimento adquirem relevância para os estudos da percepção e da representação, ao contemplarem os aspectos que individualizam e humanizam a história pessoal, essenciais para a construção e qualificação das visões de mundo que formam o espaço social coletivo. Pode-se perceber, assim, que códigos e valores inerentes a um grupo social podem ser comuns aos que dele fazem parte, mas a realização mental das imagens a partir da leitura dos fatos, só pode ser concretizada pela experiência de cada um no espaço geográfico.

Ao considerar o campo das experiências individuais e suas representações espaciais, a paisagem permite a sistematização de relações, identificando sentidos que o domínio do visível em diferentes escalas, com percepções e apreensões diversas e dependentes do aparelho cognitivo. A paisagem, como vem sendo tratada até aqui, é fruto de criações individuais e coletivas estruturadas por acréscimos, substituições e subtrações que as relações espaciais exibem e reforçam socialmente.

## APONTAMENTOS SOBRE A CULTURA COMO LASTRO DAS REPRESENTAÇÕES

Na experiência humana, o olhar sociocultural e estético sobre a cidade aciona códigos relacionados a inúmeros contextos e distintos elemen-

tos simbólicos, nos quais os indivíduos vão incessantemente reconstruindo as relações que mantêm entre si. A cidade é, assim, edificada por pessoas que não se exaurem em uma dimensão biológica e/ou funcional. Compõem, por meio da própria experiência coletiva, o processo de construção da realidade social. Nesse espaço relacional, os indivíduos estruturam modos de apropriação cultural e territorialidades urbanas e, dessa maneira, o universo das representações se inscreve.

Mesmo que há algum tempo se constate o processo de uniformização técnica, a expansão dos meios de comunicação, a standardização da percepção e da “fabricação” das paisagens urbanas e do modo de vida ocidental, aprofunda-se a apreensão da diversidade em um mundo aparentemente homogêneo. Com a existência humana, a experiência coletiva, os sentimentos de identidade e de sua permanente construção indicam como indivíduos e grupos sociais constroem singularidades e suas formas de representação, apesar da crescente difusão da cultura de massa. Cada vez mais se constata que a vida em sociedade é resultado de um processo cultural que se concretiza por meio das relações sociais e os símbolos que expressam determinada visão de mundo. Manifesta-se, portanto, em várias formas de comunicação como a linguagem, os comportamentos, os artefatos materiais ou as redes sociais, cujos símbolos demonstram sua capacidade de influenciar as ações humanas, transmitindo e reforçando aspectos ideológicos.

A cada instante, a sociedade se revela como um agregado de relações sociais e a cultura é seu conteúdo. Assim, é possível reafirmar que as pessoas adquirem a cultura como herança, transformando-a e transmitindo-a. Por isso, a cultura não é um ente externo ou um organismo que paira sobre todos. É, sobretudo, algo que compõe em profundidade a condição existencial dos seres humanos. Multidimensional, a cultura se espacializa sobre territórios heterogêneos e complexos, possibilitando que na cidade seja criado o sentido de lugar de existência.

Ampliando essa discussão sobre a percepção da cidade como território, pode-se observar que sua articulação com a cultura também passa pela compreensão do espaço formado por identidade e memória. Nesta direção, entender um espaço como território é vê-lo com sua dupla face, como Rogério Haesbaert (1995), por exemplo, sublinha. Neste sentido, a dimensão cultural e político-disciplinar do território implica em compreendê-la de acordo com as formas e a intensidade com que se apresenta a relação entre a dimensão material (político-econômica) e a dimensão

imaterial (simbólico-cultural), em face de suas articulações e contradições espaciais. Ao observar um território dominado ou apropriado com um sentido político e, também, simbólico, reforça o fato de que as relações sociais atuam como produtoras de singularidades.

Cabe destacar, que alguns autores têm priorizado a dimensão simbólico-cultural como princípio para se compreender a noção de território, considerando-o como a identificação que determinados grupos desenvolvem com seus "espaços vividos", como demonstra Félix Guattari (1985). Para ele, os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente "em casa". O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos.

Sob outro olhar, Werther Holzer (1999) argumenta que o território pode ser visto como um conjunto de lugares onde se desenvolvem laços afetivos e de identidade cultural de determinado grupo. O território não precisa ser necessariamente fechado a partir de uma delimitação rígida de fronteiras. Neste sentido, "a concepção de território tem como base o 'lugar', este sim um conceito essencial para a formulação de um 'mundo' pessoal ou intersubjetivo".

Diante de inúmeras possibilidades de estudos complexos sobre as sociedades, constata-se, nos diversos espaços urbanos, o traço heterogêneo que define identidades culturais e memórias adquiridas temporalmente. Na compreensão de Roncayolo, o caráter identitário que abarca os territórios tem um sentido substancialmente coletivo, dependendo das relações entre os indivíduos ou grupos que expressam um estatuto, uma expectativa. Dessa maneira, é possível compreender como os grupos sociais ordenam e sistematizam o seu mundo, a ideologia que identifica o grupo e os princípios que organizam seu universo simbólico. Além disso, o tipo de poder que influencia suas ações e marca suas opções e comportamentos relacionados à constituição dos territórios urbanos e as suas representações.

O conceito de territorialidade, ao ser transposto para a cidade, indica o quanto é preciso reconhecer o ambiente urbano como campo simbóli-



co repleto de espacialidades e temporalidades, fixadas historicamente como uma enciclopédia de memórias que guardam conflitos, intranquilidades, medos individuais e coletivos. Por meio de um acervo simbólico o indivíduo documenta o seu desejo de vencer o destino. A própria arquitetura, como objeto material da cidade, aqui vista como depósito de fantasias e imaginações, não vive somente por sua visibilidade, mas pelas reflexões subordinadas à memória, construída à custa de sacrifícios e desperdícios, que no decorrer do tempo se incorpora ao acervo simbólico de uma cidade. E a cidade vai se desenhando ao longo da história como um conjunto de fragmentos urbanos edificados uns sobre os outros, que se substituem e se acumulam, produzindo objetos representativos de sua existência espacial.

No mundo contemporâneo tudo parece fugaz, assim como a cenografia do passado sucumbe para atender desígnios do presente, e o teatro da temporalidade moderna aspira a uma memória efêmera. O triunfo da velocidade e da mídia alterou a noção de tempo e transformou o presente em um conjunto de imagens que se multiplica, mas não se fixa. Este fenômeno procede de muitas transformações ocorridas nas cidades do século passado. Hoje, a perda da primazia do valor informativo do espaço urbano, que no passado agia como único gerador do repertório perceptivo da vida cotidiana, pode ser vista a partir do avanço dos meios de comunicação e informação, consagradores do chamado mundo virtual, que produz outros modos de percepção espacial, independentes do lugar geográfico onde os indivíduos se encontram.

Neste contexto, a paisagem urbana assume de vez o seu caráter territorial de construção imaterial, subjetiva. Por conseguinte, a perda da identidade formal da cidade, que no passado ocorria lentamente, torna-se um espaço que se dilata sem fronteiras físicas, banalizando a distinção histórica entre campo e cidade, entre natureza e espaço construído. Em vista disso, é possível afirmar que a cidade não mais representa algo que se contrapõe e se relaciona com a paisagem natural. A cidade é a própria paisagem, repleta de incongruências que elege seus “fragmentos” urbanos e suas próprias representações do imaginário urbano contemporâneo, mas não só.

Ao invés de se tomar a cidade como uma categoria estável e universal, de que se pudessem apresentar apenas variações ao longo do tempo, convém reconhecê-la historicamente como ser sociocultural, como assinalava Milton Santos e outros. Isto significa defini-la e explorá-la levando

em conta como ela é vivida, praticada e imaginada pela própria sociedade que a institui e transforma continuamente. Não se pode, pois, tomar a priori uma referência abstrata e generalizante, pasteurizando as diferenças históricas. Isto seria, do ponto de vista histórico, puro anacronismo, ao fixar-se um lócus geográfico como sede de identidade própria, cujas variantes poderiam remontar, objetivamente, tempos anteriores.

## ESPAÇO, TEMPO E REPRESENTAÇÃO “REALÍSTICA”

Práticas estéticas e culturais, de acordo com David Harvey (1996), possuem particular sensibilidade para captar o movimento cambiante do espaço e do tempo, uma vez que estão envolvidas com a construção de representações que sinalizam experiências localizadas entre o ser e o porvir. Lefebvre (1969), por sua vez, assegura que as Artes são monumentos de negação que apontam as transformações em curso nas sociedades; obras de “desconstrução construtiva” que abordam a verdade e o devir do mundo em movimento<sup>13</sup>. Nesse sentido, pode-se inferir que a arte possui uma importante dimensão histórica de leitura do espaço socialmente produzido e se traduz como instrumento de percepção e reconhecimento da realidade, incluindo tensões e medos.

Arte e cultura se iluminam com a possibilidade de libertar o sensível dos esquemas racionalizantes e preencher os limites entre o presente e o futuro com imaginação e simulação, expressões portadoras de renovados jogos sógnicos de mundo<sup>14</sup>. O que faz de uma obra de arte

<sup>13</sup>Cabe observar aqui os estudos realizados pelo geógrafo Jorge Luiz Barbosa (2002).

<sup>14</sup> *Ibidem*.

(...) algo insubstituível e mais do que um instrumento de prazer é que ela é um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em toda obra filosófica e política, se forem produtivas, se contiverem não ideias, mas matizes de ideias, emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver; justamente porque elas se instalam em nós e nos instalam no mundo cuja chave não possuímos (...). Quando isto acontece, o sentido da ação não se esgota na situação que foi a ocasião, nem em algum vago juízo de valor; mas ela permanecerá exemplar e sobreviverá em outras situações, sob outra aparência. Abre um campo, às vezes, institui um mundo, e, em todo caso, desenha um porvir. (Merleau-Ponty *apud* Chauí, 1994, p. 42).

À luz do poeta, crítico e ensaísta britânico Coleridge (*apud* Bossi, 1991, p. 31), o princípio básico da arte é a imaginação criativa através da qual o artista se desenvolve e desenvolve seu trabalho, tanto no plano do conhecimento do mundo como no plano original da construção de um outro mundo. É o trabalho criativo que faz a distinção entre o que é obra de

<sup>15</sup> *Ibidem.*

arte e o que é simplesmente um produto ordinário da indústria cultural. É compreensível, assim, que arte permite ao ser humano superar o domínio do factual e conferir um significado inesperado à sua existência<sup>15</sup>. Também enfatizou Stevenson (*apud* Commolli, 1994), que a arte existe e ganha importância não pelas suas semelhanças imediatas com a vida, mas na sua incomensurável diferença em relação a ela. Diferença deliberada e significativa, constitutiva do método e do sentido da obra. A arte assume uma posição de distanciamento do real para melhor interpretá-lo. E, apesar de todos os riscos de afastamento da vida, o fazer da arte precisa recorrer, necessariamente, a certo distanciamento do cotidiano banalizado para poder (re)elaborar e (re)inventar novos sentidos para a existência social, inclusive em contraposição à monumentalidade arquitetônica e urbanística que é imposta à cidade, sobretudo nos espaços urbanos eleitos pelo capital preponderante.

Afirmava Di Chirico, pintor surrealista italiano, que uma obra de arte deveria sempre exprimir algo que não aparecesse na sua forma visível. O desconhecido e o inesperado tomam lugar no artifício de criação crítica da diversidade que ao indivíduo é apresentada como sociedade, mundo e vida. Lukács (1970) percebia tais relações quando afirmava que por meio das grandes obras de arte os homens reviviam o presente e o passado da humanidade, assim como assinalavam as perspectivas de seu desenvolvimento futuro. Para o geógrafo Jorge Luiz Barbosa (2002) o objeto artístico – bem como qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz do prazer estético. Por isso, segundo o pensamento de Marx, produz-se não apenas um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto.

No bojo dessa discussão, o conceito de representação se insere. Como todo conceito, a representação emerge e se formula em um duplo movimento histórico: da história geral (da sociedade) e da história particular (da filosofia ou da ciência) e, ainda, do desenvolvimento de uma disciplina científica em particular, como assinalava Henri Lefebvre (1984). Sob esse aspecto, o conceito é descoberto durante o próprio processo de investigação e implica uma crítica negativa daquilo que tomava o seu lugar (símbolos, alegorias, imagens já consensuais banalizadas). De modo geral, nas representações buscadas pelo artista daquilo que sensibiliza seu olhar e, particularmente, arquitetos, urbanistas e paisagistas, significa estar diante de uma representação que busca suplantar uma representação.



A representação, entre os chamados pré-socráticos, configurava um campo entre o ser e o pensamento – entre o sensível e o logos. Em Spinoza, a representação é definida como um momento do conhecimento. Portanto, nas duas perspectivas aludidas se faz necessário passar pela representação (e superá-la) para alcançar o conhecimento. A representação assume o sentido de um nível mediador entre o sensível e a abstração verdadeira. Por isso, é considerada um ato por meio do qual a mente torna presente em si uma imagem, uma ideia ou um conceito correspondente a um objeto externo. A função da representação seria, exatamente, a de tornar presente à consciência a realidade externa, estabelecendo relações entre a consciência e o real. Ao dispor da Enciclopédia de Diderot e D'Alembert (século 18), percebe-se que estes entendem a representação como a arte do verossímil e, por consequência, separam a apropriação sensível do mundo da possibilidade de sua cognição científica. Desse modo, a prática artística é tomada como puro exercício da imaginação, enquanto a elaboração e experimentação consistiriam na essência do conhecimento.

Alertava Freud (1995), como se sabe, que a reprodução da percepção na representação não significava um regresso fiel daquela. A representação tem a capacidade de modificar sensivelmente a percepção, seja pela omissão ou pela combinação de diferentes elementos. A representação de algo consiste num investimento, se não de imagens mnésicas diretas da coisa, pelo menos nos traços mnésicos mais afastados, dela derivados. Isto posto, sugere-se que a representação não está para uma ação imediata dos recortes mnésicos: ela os reinveste e reaviva, que não são em si mesmos nada mais do que a inscrição de acontecimentos. Por isto a representação não é redutível ao objeto externo, assim como não é produto imediato da memória ou uma tradução mimética da experiência. Possui, a representação, um caráter construtivo e autônomo que abrange a percepção, a interpretação e a reconstrução do objeto, fundamentando a própria expressão do sujeito. A representação é uma criação, por isso, plena de historicidade em seu movimento de enunciar ou revelar pelo discurso e pela imagem as transformações sociais.

As representações como afirmava Lefebvre não se distinguem em verdadeiras ou falsas, mas sim em estáveis e móveis, em reativas e redundantes, tópicos e estereótipos incorporados de maneira sólida em espaços socialmente construídos. Para Cadoret (*apud* Barbosa, 2002, p. 74), uma sociedade produz seu espaço a partir de determinados critérios de uso instituído no seu sistema de representações do mundo; ela o explora,

transforma e modela segundo tais critérios. Toda sociedade exprime sua marca sobre o seu espaço e, em contrapartida, o espaço aparece como modo de manifestação ou de expressão da sociedade.

Seguindo os passos de Harvey (1996), é possível afirmar que o modo pelo qual os seres humanos representam o espaço tem profundas implicações na maneira como são, interpretam o mundo e agem em relação a ele. No entanto, como possibilidade de apreensão do real, o espaço pode ser reproduzido numa representação e se constituirá, decerto, como uma morfologia da sociedade que o criou: “as representações participam da (re)produção do espaço; elas possuem escala de pertinência e as dimensões dos fenômenos que o sujeito pode reportar à sua própria existência” (Pellegrino, 1982).

Pode-se inferir que as representações interpretam a vivência e as práticas socioespaciais, intervêm nelas e assumem tamanho poder porque são uma realidade ou identidade específica. Tendem a uma presença na ausência (Lefebvre, 1984), seja por intervenção subjacente ou por adjunção de um saber. Daí resulta também o necessário exercício da crítica, pois o processo de alienação social também se realiza por meio de signos, imagens e, sobretudo, nas representações redutoras que ocultam as contradições sociais e deslocam, inclusive, os afetos (emoções e paixões).

## IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÃO: UMA ABORDAGEM HISTÓRICA E CULTURAL

É pouco provável que seja possível refletir sobre representação e dissociá-la do contexto das artes, especialmente, no que diz respeito ao conceito de mimese. Como assinala Luiz Costa Lima (1981), esta ligação tem sido mantida desde a Antiguidade, fosse com o propósito de desvalorizar a arte – por não representar senão o mundo das aparências e das opiniões (Platão) –, fosse com a finalidade de exaltá-la – por ser caminho no qual se representa a “luz interna” do artista, corretora da própria natureza (Plotino).

Para Lima, o pensamento ocidental apresenta uma curiosa convergência cultural no trato da articulação entre arte e representação, a de realizá-la pela noção de figura:

Considera-se a literatura ser representacional quando produz uma figura de uma realidade, seja psicológica ou social, particular e historicamente reconhecida, seja, de maneira mais abstrata, uma figura de uma "realidade" ideal, mítica, metafísica – quando apresenta ou torna visível os traços "essenciais" ou "característicos" de algo "externo", de um espaço ou contexto diverso do "estritamente literário". Supõe-se assim que a "exterioridade" existe antes de sua representação e é esta exterioridade a priori a origem da literatura representacional, que está, portanto, presente em si mesma, antes de ser representada na literatura (...) (Carroll, David *apud* Lima, 1981, p. 201).

As posições teóricas que continuam a entender que a arte seria representacional porque manifestaria a "verdade" ou a "essência" da exterioridade eleita como núcleos do mundo são tão díspares quanto o exemplo de Platão e Plotino: em suma, ela seria ou figura do real existente (social ou psicológico), ou uma realidade ideal, e a tal ponto se automatiza essa forma de pensar que se chega a supor não haver outra possível.

Nesse horizonte, o propósito do enlace tradicional entre representação e mimese consiste em converter a segunda em exemplo ilustrador de um sistema de pensamento que lhe assegura um lugar enquanto ela "testemunha" a sua "verdade". Assim, pode-se compreender o fenômeno da representação como ponte que conduz o "real" até o texto da mimese. Para esta questão, Lima lembra aqui Durkheim e Mauss na crítica sobre a ideia de um dado determinado, e chama a atenção para as faculdades psicológicas de definir, deduzir, induzir, para compreender o entendimento individual. Ao invés de universal e naturalmente plantadas, as formas de entendimento derivam e supõem classificações, cuja abrangência implica uma ordem hierárquica que é tão somente sociocultural e histórica.

Ordenação hierárquica, constitutiva da classificação, é, portanto, um princípio "naturalmente imotivado", pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual. Admite-se, por conseguinte, que a representação é o produto de classificações, ou seja: cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais são alocados significados para o mundo das coisas e dos seres. É por elas que o mundo se faz significativo, e reconhecível.



Equivale, assim, a indagar a inexistência do “real” previamente demarcado e anterior ao ato da representação. Entre este e aquele, ergue-se uma rede de classificações que torna o “real” discreto e enunciável a partir do princípio hierárquico orientador da classificação. Não se olha a realidade nem ela é traduzida numa forma classificatória. Ao contrário, é a forma classificatória que informa sobre a realidade, tornando certas parcelas significativas e passíveis de compreensão. Por efeito desta conversão, as coisas perdem sua neutra opacidade, deixam de estar meramente aí e se investem de significação.

Argumenta Lima, que tais classificações funcionam como uma espécie de *grille*, capaz de orientar o indivíduo no mundo e em relação a si mesmo. Elas se atualizam através do fluxo de representações, determinadas por motivos que não podem ser encontrados senão no mundo social. É importante atentar que o mundo social é “visto” a partir das classificações e, estas, de sua parte, se motivam pelo mundo social, que as exige juntamente com as representações. Equivale dizer que não se representa porque se quer e quando se quer, mas faz-se como maneira de tornar-se visível e ter o outro como visível.

Conclui-se que o “real” não se confunde com a realidade. Se esta, entendida como natureza, é prévia e independente do homem, sua conversão em “real” se faz através de um processo duplo, paralelo, mas distinto: por sua nomeação – que não se restringe a dar nome a partes da realidade – e pela formulação de “molduras” determinadoras da decodificação das coisas.

Ao pensar a mimese em relação às representações sociais, é possível dizer que ela é um caso particular, distinto das outras modalidades porque opera a representação de representações. Aqui se encontra sua propriedade paradoxal: representação de representações, a mimese supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas, conhecidas e/ou questionadas. Essa distância, pois, ao mesmo tempo em que possibilita a atuação prática sobre o mundo, admite pensar sobre ele, experimentar a si próprio nele. Mas, se só a distância quanto às representações caracterizasse a mimese, ela se confundiria com o esforço de interpretá-la analiticamente. A distância em que a mimese se põe a mantém sempre próxima daquilo de que se distancia. Assim, tanto importa a distância que guarda em relação ao que a alimenta, quanto a proximidade do mundo sensível que está em

seu horizonte. E essa proximidade, Lima (1981) sublinha que pouco importa o interesse de quem é produtor e daqueles que são os receptores.

A dificuldade de teorizar sobre a mimese resulta da antítese fundamental que sua experiência impõe. É o que se nota desde Aristóteles que, se de um lado, não legou para a humanidade um tratamento explícito deste seu conceito-chave, por outro, formulou explicitamente a razão do interesse provocado pela mimese trágica: o sentimento de alívio catártico. Percebe-se, entretanto, que a poética da modernidade como que inverteu os fatores: a catarse é desprezível, o distanciamento é o desejável.

Após esta discussão sobre o ato cotidiano e constante da representação como forma própria de exteriorização e reprodução de sua percepção do mundo, cabe observar como tal temática tem sido desenvolvida em termos filosóficos através dos tempos, sobretudo na sua relação com a arte. E, nestes termos, se coloca a questão da estética.

Seria incorreto afirmar que a filosofia do Ocidente principia em Platão<sup>16</sup>. Por outro lado, é inegável que o grande discípulo de Sócrates, fundador da Academia na Grécia clássica, evoca em sua obra a maioria dos pilares que viriam a fundamentar o desenvolvimento da filosofia ocidental até os presentes dias. E o que ele talvez tenha deixado "inacabado", Aristóteles, seu discípulo direto, tratou de "continuar". Depois deles, foi visto por muitos séculos o desenrolar alternado de neoplatonismos e neoaristotelismos, o que ocorre fortemente até o fim da Idade Média, com menor intensidade de Descartes até Hegel no séc. XIX, e talvez ocorra até hoje<sup>17</sup>.

Como se sabe, colocando o mundo inteligível como a fonte originária de todos os objetos, Platão classificava a realidade plausível das coisas, do cotidiano, como mera cópia da Ideia. Assim, haveria uma única ideia perfeita (divina e una) de cada objeto da qual proviriam todas as cópias (mimese) imperfeitas (sombras múltiplas). O debate suscitado pela polaridade, complementaridade ou contraditoriedade entre o uno e o múltiplo é um problema filosófico que poucos pensadores deixarão de abordar.

Esta questão guarda forte relação com a esfera da arte, em que suas obras se conectam à materialidade do mundo estético (sensível), podendo se associar ao pensamento de Platão. Deve-se chamar a atenção, entretanto, para a significativa distinção a ser feita entre o conceito gre-

<sup>16</sup>Tal atitude desconsidera não apenas as mais antigas filosofias orientais, que influenciaram e influenciam até hoje a humanidade, como todo o pensamento do período pré-socrático – base primordial sobre a qual a filosofia platônica se instaura.

<sup>17</sup>O caminho percorrido na panorâmica que se segue vai dos primórdios gregos às teses de Tomás de Aquino no fim da Idade Média, onde se enfatiza a observação do Belo nos objetos estéticos. Da Renascença de Ficino ao Romantismo hegeliano, a ênfase estética passa a ser colocada na ótica do sujeito perceptivo com os racionalistas e empiristas, e se desenvolve, após o criticismo kantiano, até a dialética hegeliana sujeito-objeto. Finalmente, da cultura da *Einführung* do pós-impressionismo à contemporaneidade, as teses se contrapõem privilegiando ora a visão quântico-relativista-caótico-holonômico-fractal da pós-modernidade, ora o pensamento mito-poético e hermenêutico de Heidegger e Gadamer, ora neoluminista da Escola de Frankfurt – Adorno, Horkheimer, Marcuse, Habermas, Benjamin – ou, enfim, o semiótico de Peirce a Eco.

co-clássico de arte (*tékhnê*) e o atual. Para os gregos, o conceito tinha uma ampla abrangência, englobando toda atividade detentora de um arcabouço técnico, desde as mais concretas – ligadas à manufatura, tais como a tecelagem, a construção de navios ou a escultura – até as mais abstratas – como a arte de governar ou a retórica.

Evidencia-se assim a contingência da ligação grega entre a arte e a beleza, que só vai se tornar necessária, no século XVIII, a partir de mudanças incipientes na Renascença, no surgimento das belas-artes.

Embora faça uso do conceito platônico de arte como mimese, identificam-se em Aristóteles diferenças fundamentais no processo mimético da produção artística. Para este, a mimese é um momento privilegiado onde o artista tem a oportunidade de aperfeiçoar a realidade. Trata-se não mais de uma mimese puramente imitativa, como em Platão, mas de uma mimese criativa, recriadora das essências universais.

Ora, a elaboração de um conceito de verdade aplicado à consideração da obra de arte funda-se na desmontagem, a partir da modernidade, do entendimento dado àquele pelas ciências da natureza. Essa concepção epistemológica pode ser vista em Francis Bacon e visa à libertação da ciência dos preconceitos bem como a tentativa de se elaborar uma linguagem pura, enunciativa, sóbria e esquemática. Tal entendimento percebe assim a verdade como adequação entre um enunciado e o fenômeno ao qual ele se refere, descreve e crê poder capturar em sua plenitude objetiva.

Contudo, se a ciência moderna se faz de símbolos descritivos que se propõem a relatar o real, a arte cunha-se em símbolos expressivos que, antes de descrever a realidade, procuram conferir-lhe um sentido. Os enunciados da poesia e do objeto artístico ou arquitetônico, e isto já fora apontado por Spinoza, são impossíveis de serem verificados, tarefa reservada à lógica, mas possuem e inauguram um sentido cujo desvelamento é proposto à filosofia da arte e à hermenêutica, e é aqui que se inserem os estudos históricos e culturais, tais como vêm sendo pensados nas últimas décadas.

Na obra intitulada *Poética*, Aristóteles estabeleceu a verossimilhança para retratar não "os homens como eles são", mas "como devam ser", seguindo princípios de unidade de "tempo, ação e lugar", como revelação de sentido à catarse e ao autorreconhecimento para aqueles que teste-



munham, via obra de arte, sobre fatos antes ocultados. A experiência da “verdade” é o que muda o espectador. Portanto, é outro tipo de “verdade” anunciada pela obra de arte e que não pode ser compreendida como *adaequatio* - entre o intelecto e a representação da realidade. A “verdade” como adequação é radicalizada por Nietzsche em sua crítica à sua objetividade proposta pela ciência e pelo Iluminismo que para dar conta da obra de arte recorria ao predomínio de uma linguagem excessivamente esquemática e enunciativa.

As sendas abertas por Nietzsche prosseguem corroendo a estratégia investigada por Kant, em que o conhecimento da “verdade” se reservava à ciência e seu método. Recorrendo à fenomenologia, tudo se vive como verdade autêntica, reconhece-se na obra de arte o que modifica realmente aquele que a experimenta. Tal mudança ocorre no sujeito que, retirando o objeto artístico de sua mistificada e pretensa autonomia, o reconduz ao contexto “real”, no qual o indivíduo encontra significação e se reconecta à verdade, alinhando seu modo de ver e estar no mundo como mecanismo para compreensão de si próprio.

A verdade contida em uma obra arte, que se experimenta diante da realidade, revela que o “real” se transfere, como em Aristóteles, para o plano da autenticidade e adquire sentido. Pode-se mesmo dizer que a Arte é a forma suprema de inteligibilidade do “real” na medida em que o libera tanto da causalidade quanto da indefinição da experiência cotidiana. Arte, onde se insere parte da produção cultural da cidade, pode-se ler, por exemplo, no pensamento de Jean-Paul Sartre (2002), no qual é possível compreender que a “transmutação da forma” é “mundo transmutado na verdade”: liberação e representação do ser verdadeiro que vem à luz na representação. Como na linguagem escrita, o ser se acrescenta às coisas. Para Sartre, “o ser fenomênico se manifesta, manifesta tanto sua essência, quanto a sua aparência e não passa da série bem interligada dessas manifestações” (Sartre, 2002, p. 17).

A busca da filosofia da arte consiste em fundar a experiência da arte como um modo de conhecimento *sui generis*, diverso do conhecimento moral da razão e de qualquer conhecimento conceitual, mas que é sempre o saber em profundidade que implica uma participação na verdade. Seja por afirmar tais concepções de cunho fenomenológico, seja por ultrapassá-las em direção à hermenêutica e à sua crítica da metafísica idealista, o conceito heideggeriano de verdade é fundamental e está pre-

sente em diversas considerações filosóficas contemporâneas acerca da arte, como em Hans-Georg Gadamer.

Partindo das tentações objetivistas e subjetivistas que delimitam o círculo hermenêutico (a arte ou técnica de interpretar e explicar um texto ou discurso), Heidegger aponta que naquilo que se manifesta se ocultam as condições e os limites da compreensão exercida pelo intérprete. Em outras palavras, o ato interpretativo funde explicação e compreensão, face objetiva e subjetiva do sentido, simultaneamente. O objeto é compreendido em si, mas a ele se aderem a tradição e os pré-conceitos que o próprio intérprete absorve ao que se pretende interpretar. Enquanto *a-le-theia*, desvelamento e desocultação, a verdade aponta o que está escondido na e pela linguagem. Como linguagem, o objeto artístico conquista um sentido. No pensamento heideggeriano, esse sentido só é possível a partir de um intérprete e seu reconhecimento como sujeito histórico, ligado a uma tradição, interlocutor da obra e mantendo com ela uma atitude dialógica e não meramente contemplativa. Pela mesma razão, o sentido que a ele se desoculta não é definitivo nem universal: mais uma vez, é histórico e realizado como linguagem, que oculta e abriga incontáveis possibilidades de sentido e, assim, reconduz a obra à sua dimensão de "terra" disposta a outras desocultações.

Compreender a verdade da arte implica considerar como uma obra artística promove a desfundamentação e abertura do mundo, a vivência da temporalidade e a possibilidade de o pensamento ultrapassar a metafísica para dialogar com a poesia e a representação. São as relações entre mimese, imitação, verossimilhança e hermenêutica que fundamentaram o corte epistemológico dos anos 1980, e com ele não só uma nova prática da historiografia e da geografia, mas também o interesse pelos estudos culturais.

<sup>18</sup>De uma forma mais simples, *eidos* é o lugar que compete a uma pessoa ou coisa.

A existência de uma relação entre diferentes níveis de conhecimento, segundo Giovanni Reale (2007), vê a verdade corresponder a níveis de realidade: a do mundo das ideias, a realidade verdadeira que abarca em si *eidos*<sup>18</sup> – essências perfeitas e imutáveis de tudo o que constitui o mundo sensível que, conseqüentemente, é relativo às sombras desta verdadeira realidade (cópia do mundo inteligível) –; e finalmente a realidade considerada menos nobre de todas, a imitação fruto de atividades artísticas; imitação da imagem do paradigma eterno das ideias, cópia da cópia distanciada, portanto, do verdadeiro. O autor se pergunta: "(...) em vista de qual dos dois fins a pintura é feita em cada caso particular? Talvez com o

fim de imitar o ser como ele é, ou então com o fim de imitar a aparência tal como aparece, sendo imitação da aparência ou da verdade?” (Reale, 2007, p. 1). Cabe lembrar, que sobre a aparência, afirmava Platão:

A arte imitativa está longe do verdadeiro e, ao que parece, realiza todas as coisas na medida em que não atinge senão uma pequena parte de cada uma e esta somente como uma imagem (Platão, 1983, x. p. 598b).

De acordo com Benedito Nunes (1991), a postura adotada por Platão em relação à arte não quer negar a magia e o poder que esta venha a possuir, mas sim o valor que venha a possuir por si mesma, de maneira autônoma. Compreender a arte, na concepção deste filósofo, requer a percepção de que esta realidade (arte) não é abordada numa esfera de valores autônomos, mas colocada em função da verdade. Para ele, a mimese se traduz em imitação (*imitatio*) corruptora dos eidos, distante da verdade e, para tanto, ilusória. Contudo, pode-se resgatar em Platão uma teoria da arte e do conhecimento que supõe uma forma de mimese não como simples cópia e com a qual o indivíduo se torna suscetível de compreender, em parte, a teoria aristotélica sobre o assunto. Aqui se depara com uma arte viável ao representar os elementos do mundo sensível mediante a técnica (*techné*) e a racionalidade instrumental, tal qual uma arte resultante do delírio, entusiasmo, provocado nos homens pela ação dos deuses. O artista inspirado pelos deuses e musas entrega-se ao delírio desprezando qualquer motivação racional na ordem de metodologias aplicadas à obtenção de resultados *a priori*: “as musas e os deuses servem-se dos homens para fazer arte”.

Platão aponta para a inspiração divina como forma de compreensão do surgimento da capacidade que possui o ser humano de fazer obras; tentativa de se justificar o injustificável. A obra de arte existe como tal apesar de quaisquer preocupações de ordem formal, racional, mensurável. Assim como a forma se realiza na concreção da matéria, a mimese se completa na concreção de um *mimema*. Mais do que nunca, mimese não pode ser tomada como “*imitatio*” (...) Isso não seria correto sequer em Platão, pois a imagem não é o duplo da coisa a que se refere e também porque é incapaz de representar as Ideias. A mimese é sinônimo de um campo “fantasmal”, é o outro da sombra, nem sequer corpo que a projeta. Em Aristóteles, ao invés, a mimese partilha das leis que governam a *physis* e é uma potencialidade (*dynamis*) que explode em um produto (*ergon*).



Ao recorrer à Metafísica, há possibilidades de compreender como Aristóteles pensava a matéria, a forma, o ato e a potência. A forma não consiste na figura exterior das coisas e sim na natureza interior das coisas, a essência que as faz ser o que são. Tal forma se realiza na concreção de uma matéria que, se assim não fosse, seria indeterminada e não bastaria absolutamente para constituir as coisas. Depara-se, assim, com a ideia de *sínolo*, o composto, a concreta união entre forma e matéria. A matéria é a potencialidade, no sentido de que é a capacidade de assumir ou receber a forma.

Nesse sentido, é preciso tentar compreender a relação existente entre o “real” e a produção mimética, não a considerando cópia grosseira da verdade do mesmo, e, sim, a produção que guarda em si uma referência ou analogia com algum “real” empírico, mas que é construído historicamente como “coisa” perceptível. A mimese mantém, em relação à *physis*, uma semelhança e uma diferença. Não se pode dizer que ela duplica pura e simplesmente o “real”, mas o guarda e ultrapassa. “A mimese se constitui na produção de outro saber que, ligado à realidade, não provoca o mesmo efeito que ela, justamente porque não a duplica”(Tiburi, 1991, p. 106).

O “saber fazer” que constitui a *techné* situa-se entre o nível hierárquico do saber correspondente à experiência e o saber máximo, a ciência (*episteme*) ou filosofia. É uma atividade que parte do particular contingente e empírico, em direção ao universal, necessário e racional ou especulativo (“ideal” da teoria). Tanto *techné* quanto mimese fazem parte do agir produtivo (*poiesis*) a ponto de se poder inferir que a produção de obras artísticas se dá pela *poiesis* numa conjunção de ambas (*techné* mimética).

As regras apresentadas pela *techné* constituiriam um modo de dar forma ao material, surgindo nessa relação um conteúdo. Assim se viabilizaria a *poiesis* enquanto ato criador que extrai do material, o saber, conforme as possibilidades desse mesmo material. “A ‘*poiesis*’ constitui-se num extrair a potencialidade da matéria dando-lhe uma forma possível”. Dessa maneira, embora sejam tratadas as obras artísticas mimeticamente elaboradas e, para tanto, vinculadas à verossimilhança do “real” pelas regras da *techné*, elas o suplantam, na dinâmica da não-necessidade, da possibilidade, da não-determinabilidade, da contingência.

A *poiesis* contém em si elementos da *techné* sem limitar-se, contudo, a ela. Pela *techné* tem-se um produto inalterável e necessário, o mais

próximo possível da teoria (*imitatio*), já pela poiesis inclui, no processo de elaboração do mesmo, o caráter de surpresa (mimese), pois que não representa uma instrumentalização técnica de cientificidade teleológica. A capacidade latente, a potencialidade subentendida no ato criativo poético da mimese é que faz dela não mera *imitatio*. O caráter de produção poética antecede a subjetividade do artista e, com suas leis imanentes à relação com o material, torna possível o sínolo mimético, conciliando a matéria à forma, no sentido aristotélico.

Mas, entre Imaginário e representações, as obras artísticas constituem capítulos decisivos na evolução das ciências e nas (re)apresentações, como campo inesgotável de experimentações artísticas, que inundam o mundo com incrível velocidade. A ciência redesenha a cartografia do planeta e a arte se beneficiar disto, colorindo o mundo e desenhando um amanhã com formas que se contrapõem ao “real”, abrindo o caminho para inúmeras formas de representação da realidade. Inicia-se uma lenta, porém permanente, integração entre os diversos domínios das artes e dos conhecimentos humanos para a procura estética e a construção de emoções capazes de tocar a realidade, apesar do inegável o caráter de “arte” que permanece sendo visto com reservas, mesmo servindo de base para o capital hegemônico.

Constituindo uma parte fundamental das representações visuais, obras de arte são testemunhos das dualidades e do registro das transformações importantes que aconteceram e acontecem na paisagem e na cidade, e incorporadas pela própria arquitetura. Afinal, as representações desempenham a dupla função de produtos e produtoras da sociedade e da cultura.

## APONTAMENTOS QUE SEGUEM SEM SE ESGOTAREM

O choque da atualidade e da fluidez, consciente ou inconsciente, permite aos indivíduos fluírem na cidade desenhando aspectos fundamentais para a experiência cotidiana da e na vida pública. O ser urbano habitua-se e envolve-se com a cidade a partir das relações sociais desenvolvidas por afinidades, cooperação mútua ou contraposições entre os seus pares ou esferas do poder hegemônico. Na complexidade das representações da cidade, as formas arquitetônicas e as maneiras como se constituem a sociabilidade revelam conteúdos que se mostram variáveis.

A primazia do lócus de circulação e de manifestação da sociabilidade, como categoriza Jürgen Habermas (1983), se contrapõe ao universo privado. Mas o espaço público é também o espaço da vulnerabilidade, do imponderável e, às vezes, da dispersão e da opressão, capaz de invocar a compreensão de distintos significados em momentos diferentes da vida pública. Assim, “o espaço público é simultaneamente o lugar onde os problemas se apresentam, tomam forma, ganham uma dimensão pública e, simultaneamente, são resolvidos” (Gomes, 2002, p. 160).

A dimensão física e material das cidades é uma das condições mais evidente para se definir o espaço público. A materialidade do espaço público para Paulo César da Costa Gomes (2002) é onde se dá a mise-en-scène da vida pública, desfile variado de cenas comuns em que nos exercitamos na arte da convivência. O lugar físico orienta as práticas, guia os comportamentos, e estes por sua vez reafirmam o estatuto público deste espaço e, dessa dinâmica, surge uma forma-conteúdo, núcleo de uma sociabilidade normatizada, que define maneiras de conduta nas áreas urbanas.

Pode-se admitir que as transformações culturais, aceleradas ou lentas, se manifestam por meio das “características que determinam as ações dos indivíduos em sociedade não lhes são natas e se preservam ou aprimoram através das comunicações nela existentes” (Kzure-Cerquera, 2014, p. 49). Sob esse aspecto, a cultura resulta das práticas humanas construídas conscientemente no lugar, para o qual Milton Santos (2004) sugere tratar-se de um espaço ativo globalmente. Para o autor, “mais importante que a consciência do lugar é a consciência do mundo obtida através do lugar” (Santos, 2005, p.161). Nessa mesma direção, Doreen Massey (2013) e David Harvey (1996) prenunciam que as relações determinadas entre o espaço local e o global contrariam visões nostálgicas e limitadas sobre o ‘lugar’. De acordo com os autores, compreender os lugares significa admitir que estes refletem eclosões locais articuladas com as redes socioeconômicas e políticas na esfera global, onde se estabelecem as relações com a exterioridade e confere um “sentido global de lugar”, a despeito de variados contextos históricos.

A cultura e seu sistema complexo de conhecimentos, doutrinas ou costumes que os indivíduos adquirem, constroem e transformam territorialmente, em tempos e espaços múltiplos, demonstra habilidades para adaptações em diferentes contextos geográficos. Por isso, a percepção do mundo é de base cultural. Contudo, no mundo globalizado em que se



embaralham os espaços políticos, econômicos e socioculturais, a cidade protagoniza representações ambíguas e confusas diante de uma sociedade em redes, como expõe Manuel Castells (1999), na qual o manejo das novas tecnologias não dá sinais de evolução da humanidade em sua interação socioambiental.

<sup>19</sup>A música "Tente outra vez" foi composta por Raul Seixas, Marcelo Motta e Paulo Coelho.

"Veja  
Não diga que a canção está perdida  
Tenha fé em Deus, tenha fé na vida  
Tente outra vez  
Beba (beba)  
Pois a água viva ainda tá na fonte (tente outra vez)  
Você tem dois pés para cruzar a ponte  
Nada acabou, não, não, não  
Oh, tente  
Levante sua mão sedenta e recomece a andar  
Não pense que a cabeça aguenta se você parar  
Não, não, não, não, não, não, não, não  
Há uma voz que canta, uma voz que dança  
Uma voz que gira (gira)  
Bailando no ar (uh)  
(Uh-uh)  
Queira (queira)  
Basta ser sincero e desejar profundo  
Você será capaz de sacudir o mundo  
Vai, tente outra vez  
Tente (tente)  
E não diga que a vitória está perdida  
Se é de batalhas que se vive a vida  
Tente outra vez"<sup>19</sup>

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Conceito de iluminismo. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. Tradução José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARISTÓTELES. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARBOSA, Jorge Luiz. **A Cidade e o Cinema: espaço e representações**. A obra de arte como leitura reveladora do mundo. Niterói: UFF, 2002.

BARBOSA, Jorge Luiz. **As paisagens crepusculares da ficção científica:** a elegia das utopias urbanas do modernismo. 2002. Tese (Doutorado) – USP/FLFCH, São Paulo.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa.** Tradução Ivan Junqueira et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter. **Sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERQUE, Augustin. De paysage en outre-pays. **Le Débat** (65), 1991.

BOAS, Franz. **A formação da antropologia americana 1883-1911.** Antologia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

BOBEK, Hans; SCHMITHÜSEN, Josef. A paisagem e o sistema lógico da geografia. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura.** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998. p. 75-83.

BOSSI, A. **Reflexões sobre a arte.** São Paulo: Ed. Ática, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

BUTTIMER, Anne. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CRISTOFOLETTI, Antonio. (org.) **Perspectivas da geografia.** São Paulo: Difel, 1982.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia - o discurso competente e outras falas.** São Paulo: Moderna, 1981.

CHAUÍ, Marilena. **O que é a cultura?** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoiDMw>. Acesso em 18 jun. 2025.

CHOMSKY, Noam. **Quem manda no mundo?** São Paulo: Planeta, 2017.

CHOMSKY, Noam. **O lucro ou as pessoas?** Neoliberalismo e a Ordem Global. São Paulo: Bertrand Brasil, 2002.

CHOMSKY, Noam. **A pandemia expôs as tendências suicidas do capitalismo**. Disponível em: <https://elefanteeditora.com.br/noam-chomsky-a-pandemia-expos-as-tendencias-suicidas-do-capitalismo/>. Acesso em 21 maio 2020.

CLAVAL, Paul. **A geografia cultural**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999a.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção das paisagens. **Boletim de Geografia Teorética**, 20(39), 1990.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O Espaço Urbano**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny. Apresentando leituras sobre paisagem, tempo e cultura. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

COSGROVE, Denis E. Em direção a uma geografia cultural radical: problemas da teoria. **Espaço e cultura**, Rio de Janeiro, n. 5, dez. 1998b.

COSGROVE, Denis E. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

FREUD, Sigmund. **O mal estar da civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

FREUD, Sigmund. **Cinco lições de Psicanálise**. In: Os Pensadores São Paulo: Abril Cultural, 1974 (Originalmente publicado em 1905). v. 49.

GOMES, Paulo César da Costa. **A Condição Urbana**: Ensaios de Geopolítica da Cidade. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil Ltda., 2002.

GUATTARI, Félix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. **Espaço & debates**, São Paulo, ano V, n. 16, 1985.

HAESBAERT, Rogério. Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. In: CASTRO, Iná et al. (org.). **Geografia: conceitos e temas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

HARVEY, David. **A Justiça Social e a Cidade**. São Paulo: Hucitec, 1980.



HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Essais et conférences**. Tradução A. Préau. Paris: Gallimard, 1958.

HOLZER, Werther. Paisagem, Imaginário, Identidade: Alternativas para o estudo geográfico. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

KRENAK, Ailton. **A Vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KZURE-CERQUERA, Humberto. A Saúde da Cidade sob Suspeita. In: SILVEIRA, Carmen Beatriz, FERNANDES, Tania Maria e PELLEGRINI, Bárbara (org.). **Cidades Saudáveis?** Alguns olhares sobre o tema. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2014.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEFEBVRE, Henri. **La vida cotidiana en el mundo moderno**. 3. ed. Madri: Alianza Editorial, 1984.

LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LUCHIARI, Maria Tereza. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **Entramos na Era da Insegurança ou na Era do Medo**. Disponível em :<https://ihu.unisinos.br/categorias/599217-entramos-na-era-da-inseguranca-ou-na-era-do-medo-entrevista-com-gilles-lipovetsky>. Acesso em 20 jun. 2025.

LUHMANN, Niklas. **Die Kunst der Gesellschaft** (A Arte da Sociedade). Frankfurt/M., Suhrkamp, 1996. 517p.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MASSEY, D. Londres, dezembro 2011. In: ALBET, A.; BENACH, N. **Doreen Massey: un sentido global del lugar**. Barcelona: Icaria – Espacios Críticos, 2013.

MBEMBE, Achille. **A era do humanismo está terminando**. Disponível em: [https://www.revistaprosaveroearte.com/achille-mbembe-era-do-humanismo-esta-terminando/?fbclid=IwAR3dnz6T-jwj0g\\_7TeUJV5w6z-WriNx60JiwFUaJDB3IPL6MqBkrXI0U3ZhE](https://www.revistaprosaveroearte.com/achille-mbembe-era-do-humanismo-esta-terminando/?fbclid=IwAR3dnz6T-jwj0g_7TeUJV5w6z-WriNx60JiwFUaJDB3IPL6MqBkrXI0U3ZhE). Acesso em: 15 out. 2023.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius loci: paysage, ambience, architecture**. Belgique: Pierre Mardaga, 1997a.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **L'art du lieu: Architecture et paysage, permanence et mutations**. Paris: Le Moniteur, 1997b.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos, 3).

PELLEGRINO, P. Espace représentation de l'espace et negociation narrative des representations. In: A. Renier. **Espace et Representation**. La Villete Paris, 1982. Col. "Penser l'espace".

PLATÃO. **A República**. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PIKETTY, T. **O capital no século XXI**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

REALE, Giovanni. **Platão**. São Paulo: Loyola, 2007. Coleção História da Filosofia Grega e Romana, v. 3.

RONCAYOLO, Marcel. Território. In: **Enciclopédia Einaldi**: região. v. 8. Porto: Imprensa nacional/ Casa da Moeda, 1986.

SANTOS, Boaventura de Sousa. As transições do mundo: donde e para onde. **Sul21**. Disponível em: <https://sul21.com.br/opinioao/2022/07/as-transicoes-do-mundo-donde-e-para-onde-por-boaventura-de-sousa-santos/>. Acesso em 18 dez. 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O Estado social, Estado providência e de bem-estar. **Diário de Notícias**. Disponível em: <https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/convidados/o-estado-social-estado-providencia-e-de-bem-estar-2968300.html>. Acesso em 18 dez. 2022.

SANTOS, Milton. **Pensando o Espaço do Homem**. São Paulo: EdUSP, 2004.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e O Nada**: Ensaio de Ontologia Fenomenológica. 11. ed. Tradução Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2002.

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. *In*. CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

SAUER, Carl O. Geografia cultural. **Espaço e cultura**, Rio de Janeiro, n. 3, dez. 1996.

SKINNER, Burrhus Frederic. **Ciência e comportamento Humano**. Tradução J.P. Todorov. São Paulo: EDART, 1976. (Originalmente publicado em 1953).

TIBURI, Márcia. **Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.