

As máscaras da cidade

Lucrecia D'Allesio Ferrara



1. A linguagem da cidade

A mercadoria, o comércio, a industrialização, o êxodo rural, a explosão demográfica, a fábrica, a linha de montagem, a especialização da mão-de-obra, o salário, o patrão, o operário, a manufatura, a tecnologia, a eletricidade, a eletrônica. Por sobre as causas e conseqüências do fenômeno urbano, as imagens da cidade: ruas, avenidas, praças, galerias.

Além das explicações sócio-econômicas do urbano, estão as imagens da cidade que assinalam uma robusta realização humana, uma forma distinta de civilização. Nessas imagens, estão as representações, a linguagem urbana através da qual não apreendemos as explicações abstratas, mas aquelas constantes que atingem e modelam o nosso cotidiano. As imagens urbanas despertam a nossa percepção na medida em que marcam o cenário cultural da nossa rotina e a identificam como urbana: o movimento, os adensamentos humanos, os transportes, o barulho, o tráfego, a verticalização, a vida fervilhante; uma atmosfera que assinala um modo de vida e certo tipo de relações sociais.

As características culturais sedimentam a cidade enquanto império fervilhante de signos que cria uma linguagem e justifica uma ótica de estudos voltada para ela enquanto modo específico de produzir informação, ou seja, uma representação, um modo de ser que substitui e concretiza o complexo econômico e social responsável pelo fenômeno urbano.

Este trabalho parte do princípio de que é possível resgatar, nessa representação, certa lógica histórica responsável por algumas categorias de manifestação da linguagem urbana, isto é, as máscaras da cidade.

Enquanto representação, a linguagem urbana não esgota as características econômicas e sociais do fenômeno, mas procede a uma seleção nessas características e proporciona delas uma visão parcial, e apenas possível.

Em outras palavras, a linguagem da cidade não é uma propriedade do fenômeno urbano no sentido de distingui-lo e dá-lo a conhecer, mas é operativa e funcional para o seu conhecimento: permite uma mediação no conhecimento do objeto que, por si só, não é auto-evidente.

Conhece-se o fenômeno urbano através da linguagem que o representa e constitui a mediação necessária para a sua percepção: não pensamos o urbano senão através dos seus signos. Entender a lógica dessa representação é condição necessária para produzir a teoria explicativa do urbano, ou seja, a fragilidade desse fenômeno na formulação de sua auto-evidência e o caráter de mediação da imagem urbana para a compreensão dele deixam claro a relação que se estabelece entre fenômeno urbano como objeto de conhecimento através da imagem que o representa.

As transformações econômicas e sociais deixam, na cidade, marcas ou sinais que contam uma história não-verbal pontilhada de imagens, de máscaras que têm como significado o conjunto de valores, usos, hábitos, desejos e crenças que nutriram, através dos tempos, o cotidiano dos homens.

Este trabalho procurará resgatar estas marcas e tentará produzir uma lógica da sua manifestação a fim de levantar um primeiro e provisório esboço de uma história da imagem urbana. Em

LUCRÉCIA D'ALLESSIO FERRARA é professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP e autora de *Ver a cidade* (Editora Nobel, 1988).

outras palavras, a imagem polissensorial da cidade vem marcada por determinadas categorias que geram padrões quase emblemáticos, assinalam momentos históricos e atraem a atenção dos que se ocupam da cultura urbana. Combinando certa observação dos fatos a uma exigência de abstração, é possível apreender aquelas categorias em vários momentos históricos e verificar a eficiência com que sintetizam uma representação da cidade.

Dadas as dimensões do assunto, é óbvio que não se pretende nenhum tipo de cobertura abrangente, mas, apenas, fixar algumas imagens urbanas no decorrer da história, tendo em vista estabelecer as categorias de sua manifestação.

Embora correndo o risco de uma indiscutível tendência à simplificação, a tentativa desse esboço é sedutora pelo exercício de detida observação e esforço interpretativo.

2. As máscaras da cidade

Baudelaire publica seu *Flores do mal* em 1857 e cria uma grande personagem poética: a cidade, que é o tema de bom número de poemas. Porém, não a cidade, mas uma cidade concretizada na sua alegoria: a multidão como imagem flutuante, instável e fugaz através da qual o poeta via Paris e se transformaria num dos mais renomados fisionomistas da imagem urbana.

A exemplo de Baudelaire, a história da imagem urbana é aquela que culmina com o relato sensível das formas de ver a cidade; não é descrição física, mas os instantâneos culturais que a focalizam como organismo vivo, mutante e ágil para agasalhar as relações sociais que a caracterizam.

A história da imagem urbana colide ou se completa na história cultural da cidade que vem à luz sempre que focalizamos o espaço urbano na sua dimensão social.

2.1. A imagem urbana como índice social

A cidade medieval deu origem a algumas imagens urbanas que, submetendo-se a várias transformações, permanecem até os dias de hoje.

A cidade medieval foi um exercício de ousadia e inteligência de uma população rural que, capacitando-se profissionalmente, associava-se para encontrar um novo modo de ganhar a vida. Sua expressão econômica foram as guildas, porém suas características sociais e culturais passaram a se confundir com a própria cidade.

A vida nova, livre da tutela dos senhores feudais, a liberdade para produzir e superar suas dificuldades e, sobretudo, uma nova relação social: a ajuda mútua. Para isso havia apenas uma lei: a competência no ofício e a associação com seus iguais: a guilda de ofícios e seus artífices.

Tendo a produção e a habilidade como núcleo do cotidiano, a guilda era a demonstração de uma vida comunitária que tinha seu estilo, suas crenças e religião marcados, até hoje, nos vitrais, rosáceas e murais dos seus monumentos, capelas e catedrais edificadas com o vintém poupado na disciplina e ordem das corporações.

Ao lado da competência no ofício, não se dispensava a demonstração da sua identidade sógnica, os índices, as marcas de um grupo ostentados nos trajes exibidos em praças públicas nas procissões solenes, o corpo como suporte sógnico de uma sólida consciência da linguagem como mediação, como representação da estrutura social:

"No domingo depois da Assunção de Nossa Querida Senhora, eu vi a grande procissão da Igreja de Nossa Senhora de Antuérpia, quando a cidade inteira, de todos os ofícios e de todas as condições, achava-se reunida, cada qual a usar as suas melhores roupas, conforme a sua posição.

E todas as ordens e corporações ostentavam as suas insígnias, pelas quais podiam ser reconhecidas.

.....

Vi a procissão passar ao longo da rua, o povo alinhado em fileiras muito próximas umas das outras. Estavam ali os Ourives, os Pintores, os Pedreiros, os Bordadores, os Escultores, os Marceneiros, os Carpinteiros, os Marinheiros, os Pescadores, os Alfaiates, os Sapateiros e enfim, trabalhadores de todas as espécies, e muitos artesãos e negociantes que trabalhavam para ganhar a vida⁽¹⁾.

Essa corporação do trabalho organizava-se pela competência e disciplina, mas identificava-se pelas insígnias da sua profissão: a necessidade de mediar, pela linguagem, o reconhecimento do trabalho como objeto de classificação social.

o de Albrecht Dürer do princípio do século XVI, colhida em *A cidade e sua origem, transformações e perspectivas*, Lewis Mumford, Rio de Janeiro, Martins Fontes/Editora da Universidade de Brasília, 2ª ed., Brasília, 1982, p. 304.

Este signo indicial tinha o próprio corpo como suporte e a cidade como moldura. Corpo e cidade encontravam-se na procissão para exibir, na praça pública ou na catedral, o instrumento sógnico do trabalho manual. Uma imagem urbana que apontava o homem e o seu trabalho como senhores de sua grande invenção: a cidade.

Porém, o mesmo rigoroso apego à ordem e à disciplina deu origem a uma pesada estrutura hierárquica burguesa, que tinha, na riqueza, o elemento de destaque: estava preparado o terreno para uma outra imagem urbana medieval que se transformou e se prolongou até hoje: o carnaval.

2.2. A imagem urbana como contraste

No panorama cultural da estrutura econômico-social das guildas, não demorou que surgisse um espaço característico, o Paço Municipal, onde as famílias de destaque, os mais ricos artesãos e mercadores realizavam bailes, saraus, banquetes e casamentos com a devida pompa. O Paço Municipal era uma espécie de palácio coletivo, diz Lewis Mumford⁽²⁾.

Eram as festas oficiais que consagravam uma ordem social apoiada no reconhecimento da estabilidade econômica e da perenidade da ordem social, onde todos tinham um lugar determinado: predominavam a hierarquia, os valores e, sobretudo, as leis e tabus religiosos, políticos e morais. Bakhtin e, mais recentemente, Burke são os grandes estudiosos dessa oficialidade festiva e do seu contraponto: o carnaval^(3 e 4).

Com a riqueza e o rompimento da ordem social corporativa das guildas, as camadas rica e pobre da população se delinearão de modo que apenas alguns eram admitidos nas festas oficiais do Paço Municipal; aos demais não cabia, senão, o espaço e o tempo passageiros do carnaval, que deu origem a uma outra imagem urbana que brota na Idade Média e traz, até hoje, a sua grande personagem: a multidão.

A mistura de tipos e atividades aglomerados dão uma outra função à praça pública que, durante alguns dias, abandona sua função comercial para abrigar um momento de quebra da rotina diária do trabalho e da vida comedida para desperdiçar, comer, beber e consumir todas as posses. Sobre esta ruptura do cotidiano, o carnaval na praça permite a exibição de uma das suas características básicas: a des-hierarquização. Rompe-se a distinção entre ricos e pobres, popular e erudito, particular e público, para criar um momento onde tudo ocorre ao ar livre, na praça ou na rua. Nessa primeira característica, cria-se uma imagem urbana franca e livre de restrições de qualquer norma ou etiqueta; sua característica sensorial é a sonoridade que produz uma linguagem onde a comunicação se faz aos brados e aos palavrões. Nesse momento, a praça é o espaço livre e público que rompe a barreira da vida privada, das normas familiares, dos tabus morais e, sobretudo, da hierarquia social: uma festa, não somente popular, mas um espaço de todos e para todos.



Detalhe da obra "O retábulo de Mérode" (1425-1428), de Mestre de Flémalle

2 Lewis Mumford, *Op. cit.*, p. 298.

3 *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento - El contexto de François Reberlais*, M. Bakhtin, Barcelona, Barral Ed., 1971.

4 *Cultura popular na idade moderna*, Peter Burke, São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1989.



Boulevard Bonne Nouvelle,
Paris, 1900

2.3. A imagem urbana como inversão

Com o seu desenvolvimento, a imagem urbana carnavalesca do caos e da desordem se aprofunda e se torna mais complexa, ou seja, a quebra das convenções cria, na praça pública, o espaço da inversão, da exposição da intimidade que passa a ser controlada pela exibição. A praça já não é apenas o espaço público, mas o palco onde se dramatiza a inversão: o "mundo de cabeça para baixo"⁽⁵⁾.

A praça é a cena onde todos são atores e espectadores ao mesmo tempo; vive-se a ficção onde se exibem palhaços e mágicos mascarados num espetáculo de rua onde todos riem, um riso geral e universal. O espaço urbano transforma-se nesse local ambivalente: praça pública que abriga a festa da multidão e cena dramática onde se invertem posições sociais e se exhibe, sob a forma de paródia, a intimidade familiar ou individual nos seus aspectos caricaturais; é a máscara, o indivíduo, os defeitos, os sexos travestidos.

A praça como cena dramática torna mais complexa a imagem do carnaval anti-hierárquico e cria a imagem urbana da inversão do privado que se torna público, do individual que se coletiviza, do defeito que se modifica em qualidade, da cultura popular que se oficializa e se impõe ao reconhecimento. Seu veículo sensorial é o gesto que, freqüentemente obscuro, se dramatiza e se multiplica na repetição. Na praça carnavalesca, a multidão colide com a inversão e sua imagem é espontânea e descontraída.

2.4. A imagem urbana como poesia

No século XIX, essa imagem urbana da multidão que se acotovela e colide transforma o uso coletivo no olhar que se cruza e se perde em inúmeros olhos aturdidos, surpresos e medrosos ao mesmo tempo.

O poeta dessa máscara da cidade é Baudelaire e o seu crítico, no início do século XX, é Walter Benjamin. Poeta e intelectual se unem para sentirem o impacto da cidade européia, Paris ou Berlim, e o local dessa imagem urbana já não é a praça pública, mas as longas ruas, as avenidas, os bulevares, as galerias, os becos da cidade que sofrem o impacto da metropolização.

No *Flores do mal*, Baudelaire insinua a figura urbana do olhar que com ele se cruza na multidão, o olhar momentâneo, recluso e entediado da mulher que se exhibe à medida que se oculta, que se nega à medida que se oferece: o bulevar é o local que permite e estimula esse olhar feito sexo e a multidão é a espectadora, talvez desinteressada, dessa posse.

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet:*

5 Peter Burke. Op. cit., pp. 210 e segs.

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!⁽⁶⁾*

Esse anônimo habitante da metrópole é recolhido por Benjamin na figura do *flâneur*, estranha figura urbana que circula na Paris, capital do século XIX, como sua terra prometida⁽⁷⁾.

2.5. A imagem urbana do ócio

O *flâneur* é a personagem que agita a imagem do homem na multidão que difere totalmente d'O homem da multidão, conto de Edgar Poe, traduzido por Baudelaire. O *flâneur* não é um autômato, mas, ao contrário, é um ocioso paradoxal que transforma a ociosidade em valor, porque a realiza produtivamente quando transforma as ruas, os pavilhões, os grandes magazines, que atendem à necessidade coletiva da multidão, em instrumentos indiciais que referencializam o labirinto emocional despertado pela cidade moderna.

Como um homem na multidão, o *flâneur* desenvolve, metodologicamente, em torno de si um escudo que, por paradoxo, o situa na massa urbana sem permitir que nela se envolva, seu contacto urbano é aquele do olhar, é a imagem da cidade sob a égide do olhar. Essa proteção metodológica faz do *flâneur* um habitante da cidade que ruma a imagem urbana na solidão do seu quarto quando revive, na memória, a lembrança de uma imagem, da visão passageira resgatada, aprisionada no fluxo amorfo dos quilômetros das ruas percorridas. É o homem na multidão que luta diante da linha evanescente que ainda persiste entre o espaço público e a reserva da intimidade e, por isso, ainda pode surpreender-se, chocar-se ante a imagem urbana. Não está condicionado pelo hábito que automatiza a percepção e impede a apropriação da cidade pelo cidadão, essa doença que, perplexos, assistimos corroer a imagem da metrópole moderna.

A Paris do século XIX, que encanta Benjamin através de Baudelaire, é a cidade da experiência urbana assumida e, por isso, torna-se a cidade lírica que faz do poeta um fisionomista da imagem urbana.

2.6. A imagem urbana como reminiscência

A prudência metodológica, para não perder-se na multidão e resgatar a imagem da cidade que Benjamin capta no ócio baudelaireano, acaba por atingi-lo em outra vertente, no fascínio com que se entrega à sedução urbana em inúmeras passagens da sua obra mas, sobretudo, em três textos básicos: "Rua de mão única", "Infância em Berlim" e "Imagens do pensamento"⁽⁸⁾.

A reminiscência de Benjamin, em lugar de ser de mão única, está, na verdade, na contramão, porque busca reavivar não a lembrança do que foi perdido, mas acender a curiosidade para saber por que foi perdido. Uma outra e estranha maneira de surpreender a história da imagem urbana: uma história onde o coletivo e o individual se cruzam numa avalanche alegórica, até não sabermos se a imagem é a da cidade ou a do crítico à procura de um espaço perdido.

Desse cruzamento surge um método, ao mesmo tempo afetivo e cognitivo:

"Aqueles (rotas) que para os outros são desvios, são, para mim, os dados que definem a minha rota. Eu baseio os meus cálculos nos diferenciais do tempo que para os outros perturbam as 'grandes linhas' da pesquisa.

Este trabalho deve desenvolver ao máximo grau a arte de citar sem aspas. A sua teoria está intimamente relacionada com aquela da montagem.

Nada tenho para dizer. Apenas para mostrar"⁽⁹⁾.

6 "À une passante", Charles Baudelaire, in *Les fleurs du mal* (Tableaux parisiens), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954.

7 *Parigi capitale del XIX secolo*, Walter Benjamin, Turin, Einaudi, 1986, pp. 5 e segs. e pp. 543 e segs.

8 "Rua de mão única", Walter Benjamin, in *Obras escolhidas II*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

9 "Teoria della conoscenza e del progresso", Walter Benjamin. Op. cit., pp. 591 e segs.

As reflexões do adulto montadas sobre as reminiscências infantis desenvolvem uma sensibilidade inteligente que garante a passagem da subjetividade impressionista à construção de um lugar no espaço urbano: a rua de mão única, a rua Asja Lacis não é a justaposição de casas e lojas, mas um lugar onde ecoam as vozes do passado acordadas pelas lembranças e, alegoricamente, representadas por detalhes e fragmentos:

"Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. Não, não os primeiros, pois houve antes um labirinto que sobreviveu a eles. O caminho a esse labirinto, onde não faltava sua Ariadne, passava por sobre a ponte Bendler, cujo arco suave se tornou minha primeira escharpa"⁽¹⁰⁾.

Pelo método da montagem de reminiscências, a cidade é percorrida como um livro tridimensional em prontidão de linguagem onde o acúmulo de objetos, estátuas, passagens, becos sem saída, publicidades, escritas verticais são semblantes realistas de um macrocosmo social e ensinam pelo método mais direto, aquele da experiência. Apenas esse método, que trabalha por dentro e através das sensações, permitiria que o intelectual criasse uma imagem tão insólita de Paris, outra cidade que o atrai e fascina como cidade no espelho:

"Pois sobre os desnudos quais do Sena há séculos se deitou a hera de folhas eruditas: Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena"⁽¹¹⁾.

As reminiscências, o método da montagem sem aspas e a prontidão da linguagem fazem da imagem urbana de Benjamin um recorte de quadros e detalhes selecionados pela memória e localizados alegoricamente; em consequência, temos uma imagem descentrada fisicamente, porém concentrada de emoções. Não se pode saber onde está a realidade, se no detalhe da cidade gerado por uma lembrança, ou na retórica com que se aprisiona uma emoção. Na realidade, não temos propriamente, para Benjamin, uma imagem urbana, mas a atenta observação de quem procura descobrir o processo de percepção responsável pela geração daquela imagem descontínua, produzida aos saltos. Uma outra forma de escrever a história da imagem urbana: dar aos locais a fisionomia capaz de torná-los significativos e legíveis.

2.7. A imagem urbana como objeto

Conforme muitos diagnósticos conhecidos, a segunda metade do século XX sofre o impacto de uma cultura e consumo de massa possibilitados pelo acesso à informação, via televisão, e ao produto, via um processo crescente e diversificado do mundo industrial e da superprodução. Esta realidade traz consequências em todos os prismas da sociedade contemporânea e a imagem da cidade apresenta os sinais inelutáveis desse desafio social.

A competitividade do capitalismo industrial projetando-se sobre a imagem cultural urbana descaracteriza a cidade enquanto espaço público, na medida em que lhe tira todo caráter próprio e declarado de expressão social através do espaço.

Como vimos, da cidade medieval até aquela do século XIX, encontramos definitivas manifestações culturais que, ao socializarem o espaço, conferem-lhe as imagens que o apontam como o lugar onde o indivíduo, ampliando-se no povo, na multidão, expressa, publicamente, seus anseios, valores e crenças. A imagem da cidade dos nossos dias esvazia-se das manifestações culturais que tinham a multidão como personagem e o indivíduo podia expressar, em público, suas emoções urbanas. A imagem urbana esvaziou-se, na medida em que desaparece a sua grande protagonista: a multidão. Esvaziou-se a imagem e, em consequência, alterou-se a linguagem e o significado do espaço urbano.

A praça, a avenida, a multidão, enquanto expressões públicas da cidade, foram substituídas pelas versões urbanas íntimas, demarca-se claramente o espaço individual separando-o do coletivo e reivindica-se a demonstração signífica dessa divisão em nome da propriedade, da segurança, da tranquilidade íntima e da livre expressão.

Nessa nova imagem urbana colidem o público e o privado, prevalecendo o segundo sobre o primeiro na medida em que, agora, os espaços coletivos urbanos – praças, avenidas, ruas, galerias, lojas, pavilhões – cedem lugar à habitação como espaço urbano da intimidade, espaço vedado, seguramente protegido por portões, grades, muros, múltiplos signos de vedação, o mundo da solidão, a casa como lugar onde nos escondemos.

10 "Infância em Berlim por volta de 1900" Walter Benjamin, in *Obras escolhidas II*, p. 73.

11 "Imagens do pensamento" Walter Benjamin, in *Obras escolhidas II*, p. 195.



Arquivo Lucrecia D'Allesio Ferrara

Foto de um bairro de São Miguel Paulista, São Paulo, 1989

Truncada definitivamente a imagem urbana da sociabilidade, os signos, agora, são outros.

Subtraindo-se à ansiedade e agressão que lhe causa qualquer contacto público, o urbanita de hoje refugia-se em esquemas de proteção: a condução própria, os fins de semana usufruídos no refúgio do campo, os apartamentos longe do ângulo de visão da rua, os condomínios fechados, a propriedade privada, índices de segurança definidos pela família e pelos amigos íntimos.

Voltada para o interior da habitação, a imagem urbana nutre-se dos signos que a distinguem e diversificam: os objetos, motivo de conquista de uma luta diária, porque entendidos como prolongamento, extensão das qualidades dos proprietários ou, mais ainda, a posse do objeto como fator de nova e otimista compreensão do universo.

A crença no objeto ultrapassa seu caráter racional funcionalista e valoriza-se a representação, a linguagem.

Marx chamou essa atração de "fetichismo das mercadorias", uma espécie de religião ou de narcótico, e foi um, dentre muitos, que se impressionou com o fato de se revestir coisas materiais com atributos sociais e afetivos, com sua fácil manifestação em termos de massa e, sobretudo, com o seu resultado, uma inevitável homogeneização da aparência.

Realmente, possuir os mesmos objetos passou a significar ser igual, atuar igual, aparecer igual e, sobretudo, pensar igual: condição de defesa pessoal nas relações sociais urbanas.

Daí decorrem duas conseqüências básicas.

Em primeiro lugar, a presença dos mesmos objetos não é só responsável por aquela pasteurização, mas a posse dos mesmos objetos traz a distinção e a segurança sociais. Essa recompensa passa a ser procurada compulsivamente e assume o caráter icônico da acumulação *kitsch*: do amontoado de objetos de porcelana ou vidro até o eletroeletrônico de vários modelos, procedências e funções auratizados à feição de obra de arte e, sobretudo, expostos nas indefectíveis estantes de madeira barata e desenho duvidoso. O fetiche da mercadoria passa, antes de tudo, pela posse e exibição dela.

Grandes perguntas decorrem dessa representação urbana: qual a razão desse caráter antropológico dos objetos? O que teria levado o indivíduo a resgatar sua imagem pública pela representação das suas posses?

As respostas a estas duas questões nos levam à segunda característica anunciada.

A imagem urbana desse final de século, dominada pela intimidade em detrimento da exposição pública, é uma ficção. Na realidade, ainda é a aceitação pública que domina a vida privada, é o reconhecimento de todos que determina a segurança individual. Daí a aparência, a fachada das habitações ou dos edifícios serem altamente reveladoras: as grades altas e pontiagudas lá não estão como segurança e proteção, mas são signos do poder econômico e, sobretudo, da propriedade, demarcam e exibem a divisão entre o público e o privado para que se promova o ambicio-

nado reconhecimento coletivo. A aceitação social passa pela exibição dos bens particulares, grades e portões vedam para poder exibir e estão lado a lado com os acabamentos decorativos.

A crença na posse do objeto e a necessidade de sua ostentação criam uma linguagem que permite compreender as pessoas e a cidade: a posse dos objetos é uma nova consciência de classe e a cidade é o seu altar: a posse do objeto transformado em quantidade codifica o lugar de cada um e digitaliza, torna visível, tangível aquela demonstração de classe; essa representação, essa linguagem é mais funcional do que o próprio objeto e varre todas as classes, pois é possível encontrar o mesmo "fetiche das mercadorias" exposto, das mansões de elite às habitações populares; agora, a classe é possuir ou não o objeto em grande quantidade e modelos diferentes e atuais.

A posse do objeto tudo unifica e torna igual: espaços, habitações, pessoas, personalidades e, paradoxalmente, a contraposição entre a vida privada e pública, mais que separação, é a ostentação dos opostos como marca de uma nova imagem urbana que se elabora pela aceitação dos valores individuais, exibidos para a consideração pública. E tudo ocorre naturalmente, essa cultura da posse do objeto já não causa espanto e o que parece estranho é não aderir a ela.

A imagem urbana, apoiada nos ícones da vida privada, acaba por desintegrar aquela outra imagem que valorizava os espaços coletivos: a rua, a praça, o largo, a avenida; o uso da cidade se transforma em rotina organizada pela pressa que automatiza e unifica todos os lugares; perdem-se os pontos de referência, as marcas urbanas, os pontos de encontro.

Desintegra-se a cidade ou constatamos a sua velhice? Desaparece o cidadão ou surge o usuário ausente da sua condição urbana? Pasteuriza-se a imagem urbana que nos impede de ver, sobretudo, de pensar?

Linguagem de linguagem, a imagem urbana é mediação para compreender o significado das relações sócio-culturais na cidade, sua "sintaxe" apóia-se na própria urbanização, isto é, a imagem da cidade atual revela o momento crucial que ela atravessa: transforma-se o significado da cidade ou seria ela descartável como os objetos e sua imagem passaria por sucessiva e cada vez mais rápida substituição? Ou, ao contrário, essa imagem urbana apontaria, apenas, para uma radical mudança? Da cidade do século XIX e início deste a sofrer os primeiros impactos da metropolização, como as transformações introduzidas em Paris pelo prefeito Hausmann, à cidade de hoje, asfixiada pelo gigantismo da megalópole, encontramos uma imagem urbana cada vez mais vulnerável e intrigante, na medida em que se descaracteriza como espaço de uso coletivo, para tornar-se anônima, mas necessária. Essa imagem urbana não é natural, mas esconde um desafio que exige resposta, criativa.

BIBLIOGRAFIA

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento*. Barcelona, Barral, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1954.
- BAUDRILLARD, Jean, *À sombra das maiorias silenciosas*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter, *Parigi capitale del XIX secolo*. Turim, Einaudi, 1986.
- , *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- , *Documentos de cultura documentos de barbárie*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986.
- BURKE, Peter, *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CORBIN, Alain, *Saberes e odores*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- DUBY, Georges, *O tempo das catedrais*. Lisboa, Ed. Estampa, 1988.
- GINZBURG, Carlo, *Mitos emblemas sinais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- HEERS, Jacques, *Festas de loucos e carnavais*. Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- HUBERMAN, Leo, *História da riqueza do homem*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- MUMFORD, Lewis, *A cidade na história, suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo, Martins Fontes/Ed. da Universidade de Brasília, 1982.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Collected papers*. Cambridge, Harvard Press, 1974, 4 vols.
- SANTOS, Milton, *O espaço do cidadão*. São Paulo, Nobel, 1987.
- SENNETT, Richard, *O declínio do homem público*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- WILLIAMS, Raymond, *O campo e a cidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.