

UMA CIDADE ENTRE IMAGENS

*Ana Kalassa El Banae Tomaz**

Durante a última década do século XIX e as primeiras do XX, a cidade de Santos foi insistentemente registrada por diferentes meios expressivos, como a pintura, a fotografia e a cartografia, atingindo seu ápice com a febre dos cartões postais. Nesse mesmo período, Santos vivenciou seu momento econômico mais importante, graças à expansão do café, e passou por grandes intervenções urbanísticas que redesenharam seu espaço.

Esse panorama ampliou o significado dessas imagens como testemunhos do processo pelo qual parte da cidade desapareceu enquanto uma nova surgiu, sobre a anterior. Esses registros paralisaram, por um instante efêmero, esse movimento de mutação da cidade dando-lhe testemunho e permitindo uma aproximação às suas qualidades que, de outra maneira, seria impossível. Impregnou-a de atributos num processo de seleção e materialização de idéias pelo qual, ao mesmo tempo em que difundiu o novo desenho da cidade, veiculou um imaginário urbano em modificação. Esses discursos e visualidades são o testemunho dos sujeitos e de suas ações, transformando a cidade em informação e conhecimento de sua recriação, enfatizando sua ontologia.

Nessas superfícies podemos ver muitas cidades, algumas contraditórias, umas monumentais, outras nem tanto, expressões de olhares e tempos em suspensão... O que parece permanecer entre umas e outras são certas ausências. Aquilo que é eliminado pelo processo de urbanização e saneamento parece não causar interesse. As doenças e o movimento sujo do porto, a miséria dos imigrantes, a escravidão e os forros que não encontraram espaço na cidade urbanizada, os cortiços e outros aspectos do degrado da cidade estão ocultos, foram postos à sombra e seus contornos tornaram-se quase imperceptíveis, pulando sobre nós em latência.

Como imagens, todas são a cidade real em sua essência dinâmica e fugaz, só possível de ser apreendida parcialmente, porque seus significados não se esgotam, congregando

projetos complexos de diversas naturezas: artística, material, histórica, comercial, tecnológica, cognitiva, cultural, política, etc., renovando tudo aquilo que comporta cada uma dessas naturezas em combinações que são constantemente atualizadas pelos acontecimentos da própria vida de que ela é revestida, em um movimento incessante.

Para a realização deste texto, escolhemos tratar os questionamentos propostos em analogia a uma metáfora visual que afirma e confronta as relações entre a cidade e suas imagens dentro da própria natureza de que ambas são compostas, como constitutivas de uma visualidade, considerando que uma metáfora visual poderia ser um território muito fértil para a reflexão e a interpretação de certas relações que, por sua sutileza, não se revelam facilmente.

Eduard Munch, pintor norueguês do século XIX, conhecido principalmente por sua obra *O grito*, tem entre suas pinturas uma outra obra, bem menos consagrada, mas que nos causou sempre maior curiosidade pelo estranhamento que provoca.¹ Trata-se da pintura datada de 1895, em que vemos uma jovem sentada na beirada de uma cama. Ela está nua, nada lhe cobre ou adorna o corpo magro. As mãos pousadas sobre os joelhos acompanham o movimento cruzado dos braços, fechando-lhe o sexo aos nossos olhos. Os pés unidos com força, presos ao chão. Por trás dela uma massa branca esverdeada sugere uma cama entre linhas imprecisas.

Um primeiro estranhamento surge quando, pela persistência do nosso olhar sobre essa imagem, a figura parece se descolar sobre esse fundo informe, e sua postura oscila. Sem esse insinuar da estrutura de uma cama, ela pareceria estar de pé, contorcendo sua anatomia esguia. Essa sensação nasce pela duplicidade dos pontos de vista adotados pelo pintor para compor o corpo da jovem. Sua postura é apresentada de tal forma que, enquanto o corpo é visto de cima para baixo, o rosto é representado perfeitamente de frente, permitindo que a olhemos nos olhos.

A figura ocupa cerca de dois terços do plano total da obra e está posicionada sobre o eixo vertical desse plano. À sua direita, uma sombra surge a partir dela, projetando-se para o fundo. Há algo nessa sombra que não se explica. Sua forma, ao contrário do que se esperaria de uma sombra projetada, não tem um desenho coincidente com o contorno do corpo da jovem. Desenhada em curvas, a sombra se amplia como um balão enegrecido, inflado e inflando o espaço ocupado pelo corpo. Uma protuberância que permanece ligada ao seu corpo. “Realista é a sombra, projetada pela iluminação frontal, apenas levemente

deslocada para a esquerda; todavia, essa sombra agigantada, que nasce do próprio corpo da menina, toma forma e avulta como um fantasma, possui um claro sentido simbólico, *é a prefiguração da vida futura*".²

Essa ligação, entre o corpo e sua sombra, seria formulada menos pelo laço físico que as prende, um tocar de contornos, e mais pela relação de qualidade que essa sombra emprestaria a esse corpo. Essa presença (a grande sombra) é um duplo que nunca se revela totalmente, uma mancha que duplica o volume da figura no espaço, ampliando sua presença e a intensificando diante de nossos olhos, mas também a oculta e encobre, criando tensões e sugestões de relações, juízos e qualificações, ainda que essas qualidades não nos sejam inteiramente palpáveis.

E por que não seriam palpáveis? Talvez porque não possamos perceber por completo seu movimento. O que há diante dos olhos da menina? Por quanto tempo ela permanecerá imóvel? Qual será sua próxima ação e para onde ela se moveria? Não podemos definir, com precisão, o próximo instante. Ele pertence apenas à nossa imaginação e não se esgota em uma única proposta. Poderíamos antever inúmeros movimentos que permitiriam a materialização dessas qualidades, mas qual deles responderia melhor às nossas inquietações? Esse é um dilema que acompanha toda tentativa de aproximação à imagem. Seja como for, podemos nos aproximar, com alguma certeza, até o limite de um instante, e, mesmo assim, entre nós e nosso objeto, interpõe-se a sombra de uma percepção anônima.

Mas de que instante estaríamos falando? Do instante escolhido pelo outro, pelo pintor. Anônimo e parcial, nosso acesso ao sentido da imagem só se tornaria possível como recriação no espaço próprio do sujeito que percebe, sendo ela própria, a recriação, constitutiva de uma forma de espaço.³ O segundo instante seríamos nós, nossa imaginação e nosso corpo que se dobram sobre o horizonte da obra tentando diminuir a distância entre o eu e o outro. Com esse movimento, nós a recriamos em nós mesmos⁴ e, nesse gesto voluntário, oscilamos entre a "sugestão"⁵ do autor e nosso próprio imaginário. Nesse contexto, imagem e fragmento seriam sinônimos.

Nesse momento muitas perguntas poderiam ser formuladas. Como se formaria o sentido a partir dessa montagem de fragmentos? Qual a relação entre percepção e montagem? O que faria a ligação entre esses fragmentos? Que papel a memória desempenharia nessa relação? De que forma as relações de tempo e espaço seriam construídas? Qual a dimensão histórica dessa reflexão? Que relações se estabeleceriam entre o olhar e a reconstituição do sentido? Ou, em outras palavras, como seria a relação entre o olhar e o processo de montagem?

Essas perguntas nos levam de volta à proposta de dialogar com as imagens da cidade por uma metáfora. Aqui a cidade se apresentaria como esse corpo de menina que se põe à vista de todos, nu e fragmentado. Ele é o centro, está no centro, e dele nascem suas imagens, suas sombras. A condição de apresentação desse corpo que, apesar de estar constituído de partes distintas, está uno, poderia ser relacionada à capacidade da cidade, como matriz viva, de ser simultaneamente muitas, ao mesmo tempo em que seu “corpo” se apresentaria como uma unidade, um organismo. Da mesma forma que o contorno da figura feminina se conforma entre linhas imprecisas, também a cidade convive com a ambigüidade de que sua consistência se afirma sob limites que não são rígidos, e mais, que estão em constante modificação.

Essa figura, em seu pudor, levar-nos-ia também a pensar que mesmo nua ela não se revelaria jamais por completo. O mesmo se daria com a cidade. Ainda que a atravessássemos por todos os seus eixos, mesmo que nossos olhos pudessem percorrê-la em todas as direções, ela nunca se revelaria inteiramente. O que temos dela é sempre uma imagem parcial, um fragmento, uma iluminação e para que pudéssemos ampliar nosso horizonte teríamos de deslocar nosso olhar e abandonar a imagem anterior, da qual, entretanto, restaria sempre uma impressão, mais ou menos fugidia. O que seria o olhar para essa experiência sensível de conhecimento senão a oscilação entre permanência e fugacidade do objeto vislumbrado?

Essa relação expõe um aspecto de sua dialética, do olhar diante da cidade. De um lado estaria a cidade possível, a cidade tese que se desvendaria diante dos nossos olhos circunscrita a uma existência particular, dentro de um tempo e de um espaço determinado pela relação intrínseca à atenção do olhar. Diante desse recorte nossa percepção encontra também essa outra presença que se derrama para além das margens do olhar, essa sombra que permanece na periferia, fazendo intuir a cidade que existe para além da margem, cidade velada, sustentada pelo desejo como cidade ideal. Cidade antítese, sua existência seria tão real como a do traçado que nos preenche a retina. E, diante da consciência desse limite, estaria sua própria superação.

Essa consciência indelével de uma margem, que é ao mesmo tempo limitação e atenção potencializada, lançar-nos-ia para além dela, em sua continuidade, arremessar-nos-ia em movimento. A paisagem que se seguiria, síntese dos acontecimentos, desvelar-se-ia, e se apresentaria como nova tese, enquanto uma nova sombra se formaria.⁶ “Mais o procuro, mais ele se esconde dos meus olhos”.⁷

Essa percepção dialética, sempre parcial e sempre refeita, por estar a cidade em constante modificação e porque nossa percepção estaria sempre sendo renovada, qualificaria a complexidade da tentativa de definir, para uma parte que seja de sua forma, um caráter definitivo, uma identidade. O que ela é estaria, assim, sempre por vir e não se revelaria por inteiro. Sua forma, como um organismo vivo, ocultaria e desvelaria, simultaneamente, partes, fragmentos daquilo que ela poderia ser. Expondo, mais uma vez, o caráter dialético de sua existência que se manteria fortemente presente em suas imagens.

Tomando como ponto de partida que as imagens da cidade são instantes, fragmentos de suas narrativas que foram de algum modo paralisadas, tornadas testemunhos, e que essas narrativas são sempre parciais, a montagem do sentido só se daria por meio da reinvenção de suas qualidades. A própria montagem se revelaria como parte fundamental do processo, como o ato de atenção criativa de que nos fala Merleau-Ponty, pelo qual, diante da mobilização dos sentidos e da consciência por uma determinada sensação, o panorama da própria consciência se transformaria ao mesmo tempo em que reconstituiria, por recriação, seu objeto de atenção.⁸

Retomando a analogia entre a jovem com sua sombra e a cidade com suas imagens, isso poderia ser descrito como o gesto ou “o instante em que nós, nossa imaginação e nosso corpo nos dobramos sobre o horizonte da obra tentando retirar a distância entre o eu e o outro”, recriando essa cidade designada pela imagem numa perspectiva temporal de passado-presente-futuro na qual, a todo instante, todos esses tempos são possíveis de serem alcançados.

E como as imagens/sombras se manteriam ligadas ao corpo/cidade? Qual seria o fio que teceria essa associação? Essas imagens poderiam ser uma materialidade remanescente da cidade?⁹ As imagens poderiam ser pensadas como “campos de presença” que recomporiam o espaço conformado pela nossa percepção?¹⁰ Em todas essas propostas essas imagens/sombras permaneceriam *estranhamente* coladas ao corpo/cidade. E por que *estranhamente* coladas? Porque essa relação não seria natural, não seria o produto de uma relação mecânica de causa e efeito. Ela é construída e legitimada por uma experiência numa adesão que não se daria sem conflitos.

Parte dessa construção talvez se dê pelo próprio confronto entre fragmento e montagem. Objetos de montagem sensível do conhecimento, apesar de não podermos apreender nas imagens as formas da cidade que lhes deram origem, podemos, em contrapartida, qualificar, criar juízos sobre aquilo que a cidade é ou foi, ou ainda perceber nelas os indícios de um imaginário social que nos “informa acerca da realidade, ao mesmo tempo que constitui um apelo à acção, um apelo a comportar-se de determinada maneira”¹¹ em relação à cidade.

Seu valor maior seria sua condição de testemunho de um tempo que nossa existência não pode alcançar a não ser por um profundo esforço de imaginação. Em nossa experiência simbólica e em nosso desejo de lembranças, há uma participação ativa do imaginário como formador da própria realidade.¹²

Benjamin deu destaque especial ao modo como a “forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”.¹³ Esse condicionamento histórico da percepção teria como um de seus interlocutores mais eficazes a obra de arte. Dessa relação ele deriva seu conceito de “aura” e de sua destruição por uma sociedade “moderna”, que tem, como um dos itens de seu embasamento, a imagem como reprodução, particularmente a fotografia e, na seqüência, o cinema. Nesse processo, analisa a forma como o intérprete (especificamente o cinematográfico) perde progressivamente a percepção do contexto total no qual se insere a própria ação e como a montagem se revela como forma prioritária de recepção da realidade e, ao mesmo tempo, configura-se como aspecto próprio da modernidade e de atualização dessa mesma realidade.¹⁴

Procuraríamos nessas imagens da cidade pelos signos que nos permitem reavivá-la e nesse processo a memória se destacaria como o espaço da própria montagem, e o imaginário, como o veículo que preenche os vazios, enquanto as imagens se revestiriam com a conotação de vestígios. Baczko destaca a relação íntima entre imaginários sociais e memória e coloca, aludindo a Weber, o papel fundamental do imaginário como “produtor de sentido que os atores sociais atribuem às suas ações”.¹⁵

O “desejo de um passado” seria o maior aliado para a afirmação do valor das imagens como peças de reconstituição desse mesmo passado, ainda que a partir de nossa própria experiência temporal e perceptiva, como recriação. Mas qual seria a importância de uma paisagem imóvel, deslocada e acanhada, diante da vida vibrante dos sujeitos que compõem a cidade real? De onde vem o fascínio que essa condensação de olhar e tempo, que é a imagem, exerce sobre nós?

Como linguagem,¹⁶ essas imagens seriam também “discursos”, “nos quais e pelos quais se efetua a reunião das representações coletivas”, tornando o imaginário social “inteligível e comunicável”.¹⁷ A organização da forma pela percepção, originando um sentido imanente, teceria esse fio de costura, que manteria a cidade ligada às suas imagens. Esse desenho reconhecido como forma imanente, passaria a fazer parte da consciência e se dobraria e desdobraria entre as malhas da percepção, como um mar que preenche a experiência de reconhecimento da cidade atual, adensando nossa existência sobre a dela. Como ondas, essa forma imanente avança e recua sobre o solo do reconhecimento, dando ritmos à sua pulsação. Como sentido imanente, esse desenho fornece à cidade percebida uma “atmosfera e uma significação presente”.¹⁸

Os desenhos da cidade real são desígnios incertos, vislumbrados entre os espaços vazios de novos desenhos. Esses vazios ganham forma num delinear de figura/fundo em que ora um, ora outro são percebidos. Por meio desses desenhos propostos pelas imagens da cidade, que a representam e a realizam, seus desígnios são recriados, atualizados como existência e memória. Incertos, mas não que sejam livres de indícios. Quando Benjamin fala sobre as imagens de Paris realizadas por Atget, por volta de 1900, apresentando uma cidade retratada na ausência do movimento dos transeuntes, um dos aspectos destacados é justamente a presença dos indícios que transformariam as fotos em “autos no processo da história”.¹⁹

Esse processo de interpretação e de recriação de sentidos para a cidade e as associações que a reconstituem incluem seleção, organização e materialização de idéias que, se, por um lado, transformam a cidade em informação e conhecimento, por outro lado, significam também certas exclusões, uma espécie de não-cidade que também poderia ser chamada de cidade-ausência. Evidenciando, mais uma vez, seus aspectos dialéticos.

Nessa metáfora de um corpo de menina com sua estranha sombra, também poderíamos pensar os tempos relativos à própria cidade e nos tempos da imagem, percebendo nessa aritmética cronológica, adições e subtrações de sentido que se processam entre as dobras da reconstituição de um e outro. Desse modo, a distância temporal que separa as imagens do instante da cidade que lhes deu origem como um vácuo através do qual a posteridade se conecta com o passado, costurando os espaços de ausência com seu próprio imaginário. “Na travessia das distâncias, na ‘distância que se torna viva através da rememoração’, realiza-se a poesia da memória ...”.²⁰

E quais seriam os caminhos para a formação de significados a partir das imagens da cidade? Willi Bolle, no seu estudo *Fisiognomia da metrópole moderna*, aponta para uma discussão acerca da interpretação dos sentidos da história numa relação com a dialética da imagem em Walter Benjamin. O primeiro passo da reflexão que ele propõe é a recuperação do papel da história para Benjamin que poderia ser sintetizada em três palavras: resgate e redenção do passado.²¹

Destacando o método usado por Benjamin, citando suas palavras, Bolle propõe a história benjaminiana como “objeto de uma construção, cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio”, mas “uma determinada época”, “uma determinada vida”, “uma determinada obra”. A síntese desse método seria o “arrancar” fragmentos de obra, vida e época de seu contexto habitual, do curso homogêneo da história e recolocá-los sobre a forma de um estudo da recepção que se fundamenta no “tempo do agora”.²² O sentido de modernidade

que Benjamin procura captar é reconhecido como “figura interna”, “experiência gravada no íntimo do sujeito” e o poeta Baudelaire assume, em certos momentos, a função de seu *alter ego*.²³

O meio usado por Benjamin para o “despertar” dos sentidos dos acontecimentos é a contraposição de imagens, e a montagem é o recurso por excelência dessa contraposição. “Montagem é conflito”, diria Eisenstein. Conflito proposto, na experiência benjaminiana, como dialética da imagem. Nesse sentido, o projeto de Benjamin de uma historiografia da modernidade se afirma, continuamente, como “despertar dos sonhos coletivos”²⁴ e a obtenção do *saber* necessário para esse despertar nasceria da operação dialética, decifradora da “mitologia da modernidade”... “Constelação do despertar”.²⁵ Nesse espaço a imagem dialética se conforma como categoria central de sua historiografia e o vestígio, por sua vez, como elemento de construção.²⁶

Uma fisionomia²⁷ da cidade, como forma de conhecimento de seu caráter a partir de seu traçado externo, ganha a forma de uma interpretação social na recriação de visualidades, entre consciência e inconsciência,²⁸ como leitura das mentalidades numa relação espaço/tempo. “Decifrar as imagens da cidade e expressá-las em imagens “dialéticas” coincide, nesse sentido, com a produção do conhecimento em história”.²⁹ Nesse aspecto estaria, para Willi Bolle, muito da contribuição específica da fisionomia benjaminiana, “uma espécie de ‘especulação’ das imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens prenhes de história”.³⁰

Ao olharmos as imagens de Santos, e mesmo de outras cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, na virada dos séculos XIX e XX, observamos que as cidades encontradas pouco ou nada têm da cidade atual se o aspecto considerado for a verossimilhança. Os traços materiais que ligariam as imagens a seu referente são frágeis ou muitas vezes inexistentes. Como compor então seus sentidos? Quais os indícios/vestígios que devemos perseguir? E, principalmente, por que continuamos identificando as imagens ao referente? Por que despertam tantas curiosidades? Ou, melhor, como é possível que essas imagens tenham tanto a dizer sobre a cidade atual?

Talvez porque estimulariam em nós as sensações de uma descoberta. Percorremos cada detalhe em busca daquilo que podemos identificar, procuramos pelos vestígios de uma história da qual nos sentimos parte. Desejamos o “reencontro” no sentido proposto por Barthes.³¹ Olhamos com curiosidade aquilo que não reconhecemos como se aquilo que o tempo encobriu pudesse, num instante, revelar-se. Sarlo destaca na atuação de

Lazmann³² uma definição para detalhe que nos parece bastante oportuna: “aquilo que menos conhecíamos”.³³ Essas imagens seriam, para usar as mesmas palavras de Argan a “prefiguração da vida futura”³⁴ da cidade.

Nesse estudo sobre Santos, propomo-nos uma “arqueologia” da cidade pelas nuances da imagem, pelos vestígios de sua aparição fugaz. No entrecruzamento das diferentes formas de representação da cidade, em diferentes formas expressivas e de linguagens, procuramos estabelecer uma relação entre os sentidos assumidos pela cidade diante das diferentes percepções que as imagens possibilitam. Pintura, fotografia, cartões-postais, mapas... Essas configurações esclarecem certos aspectos, ao mesmo tempo em que obscurecem outros. O que procuramos é surpreender ângulos da cidade ainda não revelados, promovendo uma forma de “negociação” e de “montagem” entre as diferentes formas de imagem, engendrando novos sentidos e interpretações.

E qual seria o sentido dessa “arqueologia” da cidade? “Reconstituir a besta a partir de um osso”,³⁵ reconstituir a cidade pelas materialidades remanescentes, pelos vestígios, num movimento que não é meramente reconstrutivo, mas *prospectivo*, como forma de atualização do passado. Nas palavras de Beatriz Sarlo: “os detalhes lutam pela presentificação do passado”.³⁶

A construção de sentido ganharia forma no estudo de uma determinada época: a modernidade e os anos imediatamente anteriores a sua construção; num determinado lugar ou espaço histórico: a cidade de Santos; sob a perspectiva de determinados indivíduos: pintores, fotógrafos e cartógrafos; ancorado nas obras por eles produzidas: pinturas, fotografias, cartões-postais e mapas; procurando identificar as forças históricas e sociais implicadas nesse processo.

Nosso lugar de recepção dos estudos e autores aqui apresentados – Merleau-Ponty, Umberto Eco, Walter Benjamin, Roland Barthes, Willi Bolle e Beatriz Sarlo, entre outros – é o de uma cidade que se sonhou metrópole pela cultura cafeeira, projeto fracassado que, entre outras coisas, confirmou sua condição periférica a São Paulo. Nosso projeto procura revelar retratos urbanos possíveis a partir de uma perspectiva de inversão de sentido, como apontado por Willi Bolle:³⁷ da periferia em direção às metrópoles (São Paulo, Buenos Aires, Paris), buscando localizar os fragmentos de discurso da modernização e investigar as possibilidades da formação de uma consciência urbana moderna em seus anseios, seus conflitos, suas ausências e suas contradições.

O “despertar” desse sonho é proposto como forma de leitura dos vestígios, partindo do estudo da “epiderme”³⁸ em direção à cultura do cotidiano, às imagens dos desejos, aos resíduos e às matérias aparentemente insignificantes, às configurações e aos desígnios forjados pelos meios expressivos e suas práticas, “tentando flagrar o momento em que o

sujeito se inteira da fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo”,³⁹ gravando imagens numa memória e expressando-as numa dialética dessas mesmas imagens.

Ao escrever sobre as pinturas de Benedito Calixto que retratam a Santos da virada do século, Maria Alice Milliet de Oliveira assim descreveu os estados de recordação e esquecimento que permeiam essas imagens:

As pinturas de Calixto são testemunhos de um momento de transição... A precisão no registro de vistas onde a arquitetura comparece, de panorâmicas das cidades e seus confins, de paisagens litorâneas, remete a um passado recente, revelando cenários hoje quase irreconhecíveis. Com estranhamento vemos estes quadros como são vistos retratos de infância, como lugares revisitados após longa ausência, como relatos de avós. *Tempo congelado em imagens surpreendentes na constatação de que assim foi.*⁴⁰

Essa relação entre memória e esquecimento também é destacada por Beatriz Sarlo, que chama a atenção para a necessidade da existência do

documento capaz de dar à memória pelo menos a mesma força do esquecimento: o documento que se imponha como pilar da memória e que a memória tende, inevitavelmente, a rejeitar. Com efeito, a história dos historiadores e a história presente na memória coletiva são distintas: “Para o historiador, Deus mora nos detalhes. Mas a memória se subleva, denunciando que os detalhes se transformam em deuses”.⁴¹



Benedito Calixto: Vista da cidade de Santos (c. 1888), óleo sobre terra, 1,40 x 2,85 m. Acervo da Associação Comercial de Santos, SP.

Assim se deu com a imagem ordenada pela pintura, com suas qualidades de superfície límpida, sua ordenação plausível, suas cores harmônicas, sua iluminação difusa, seus esquecimentos... Concedendo à cidade um novo estatuto, o da pictorialidade. Em sua materialidade e permanência, essa cidade representada concede à cidade do passado uma existência mais real que a dos próprios acontecimentos, ganhando legibilidade e legitimidade, sendo incorporada à memória coletiva e ao imaginário social da cidade.

Nosso objetivo é tirar essas imagens de sua posição homogênea, retirando-as de seu contexto habitual, tratando-as como fragmentos de um discurso proposto por um sujeito: Benedito Calixto, sobre um lugar: Santos, num determinado momento histórico: entre 1890 e 1927, espaço/tempo de construção de uma modernidade. Com isso, procuramos vislumbrar de que forma as mudanças ocorridas na cidade serão vividas, preservadas, alteradas e transmitidas, “gravadas no íntimo do sujeito”,⁴² ganhando forma em suas obras. Nos conflitos do homem que vivenciou a cidade como um “fisionomista”, registrando-a sob muitas formas, procuramos entrevistá-la. Seus panoramas ora focalizam a cidade que se transforma diante dos seus olhos, ora buscam os indícios de uma cidade que já não existe mais. Mais do que apontar oposições queremos desconstruir essas polaridades, buscando novas significações.

Calixto foi também escritor, historiador e fotógrafo, e em todos esses domínios a cidade foi sua temática central, mais que isso, foi quase sua obsessão. Sua ação cuidadosa em busca de vestígios para a reconstituição da cidade (o primeiro mapa da cidade colonial foi desenhado por ele) se confunde com sua busca de reconhecimento artístico, e, por vezes, esses campos de ação se misturam, interpenetram-se e colorem as representações da cidade com novas tintas.

Essas qualidades de testemunho e revelação atribuídas às imagens do passado da cidade tornam-se especialmente fortes se essas imagens forem fotografias ou cartões postais. Isso aconteceria porque, na relação de percepção dessas imagens, agiriam também valores próprios às técnicas fotográficas e de reprodução mecânica que aumentam o valor de autenticidade do referente. Nas palavras de Arlindo Machado, “diante de uma foto ninguém pode negar que ‘a coisa esteve lá’: a presença do objeto nunca é metafórica”.⁴³ Nas palavras de Barthes: “a coisa *necessariamente* real foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”.⁴⁴

No potencial de “testemunho” da fotografia reside também a dialética vida/morte, que na nossa metáfora ganha forma entre os limites do corpo e sua sombra. O testemunho daquilo que foi é também o testemunho daquilo que deixou de ser. A existência passada é

uma prova irrefutável de uma inexistência futura. No instante destacado pelo clique fotográfico, está materialmente concretizada a vida futura de uma memória e a morte de uma certa existência.

Contemporânea do recuo dos ritos, a fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal. (...) Ao me dar o passado absoluto da pose (Ariosto), a fotografia me diz a morte no futuro.⁴⁵

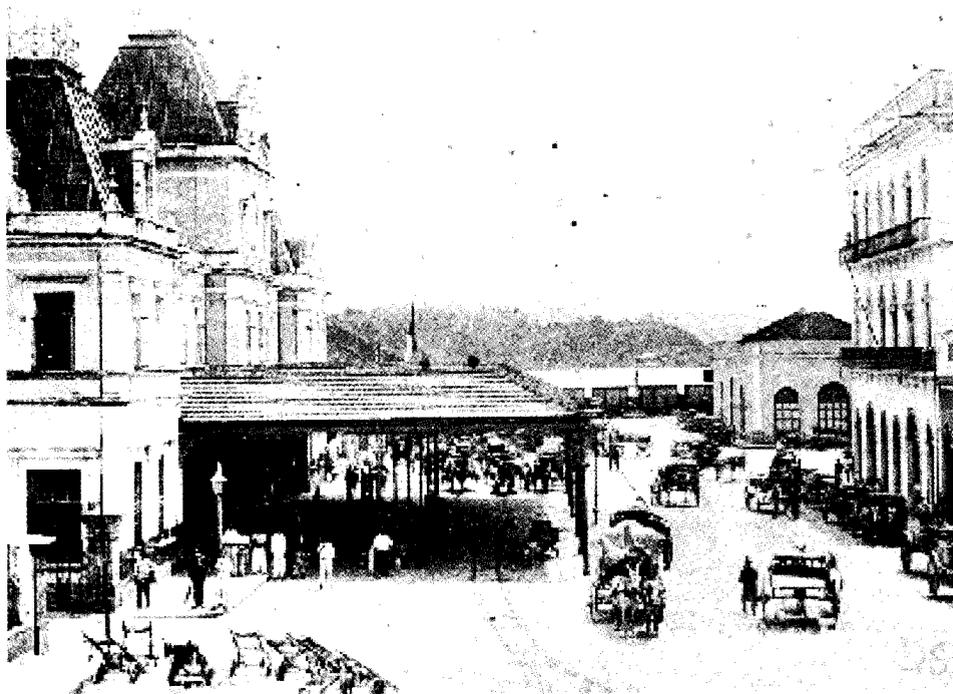
Essa sombra que paira sobre o sujeito, essa morte não metafórica que se aloja entre as dobras de sentido engendradas pelas imagens da cidade sobre a própria cidade nos remetem a uma outra metáfora, em que sombra e morte têm, mais uma vez, seus sentidos associados.

Deitou-se e tentando matar a sede,
Outra mais forte achou. Enquanto bebia,
Viu-se na água e ficou embevecido com a própria imagem.
Julga corpo, o que é sombra, e a sombra adora.
Extasiado diante de si mesmo, sem mover-se do lugar, (...)⁴⁶

Essa crença cega em seu próprio reflexo serviria como exemplo de como certas idéias hegemônicas ganham força de representação e praticamente substituem os testemunhos e as vivências várias da cidade por uma imagem única, como uma força aglutinadora que, ao permitir a criação de uma identificação para diversos grupos, exclui, ao mesmo tempo, a possibilidade de percebermos as experiências singulares, os movimentos e percursos amplos de que suas imagens/vestígios podem ser testemunha.

Esse reflexo luminoso, movediço e transitório se cristaliza e, fossilizado, pouco tem a dizer. A sombra adorada impede o movimento de quem a adora, porque, quando o adorador se move, seu reflexo deixa de existir e sua condição de transitoriedade é revelada. Beatriz Sarlo chama a atenção para as conseqüências dessa perda do caráter individual que arremessa a memória em direção a um “relato convencional, repetitivo, hipercodificado: uma narração cuja letra conhecida destrói o estranhamento e a distância”.⁴⁷

Dentro da proposta que apresentamos, retirar essas imagens de seu contexto habitual de legitimidade significaria romper, pela análise crítica de suas representações, com essas idéias hegemônicas. Apresentar alternativas de interpretação que pudessem, na “negociação” com outros meios de expressão, revelar ângulos pouco explorados de sentido e significação da cidade.



Ferrovia e Casarão do Valongo, cartão-postal da coleção Laire Giroud.

As paisagens, com vistas das cidades e da natureza, embora não sendo o foco principal da fotografia,

(...) se tornaram uma constante desde a chegada do Daguerreótipo ao Rio de Janeiro em 1840, e a partir daí as cidades brasileiras foram sistematicamente registradas pelos fotógrafos estrangeiros que aqui se instalaram ... Gradualmente a comercialização de vistas foi ocupando um espaço cada vez maior no mercado urbano, atingindo seu ápice nas primeiras décadas do século XX com a febre dos cartões postais.⁴⁸

Os cartões postais se tornaram populares, e sua circulação foi cada vez maior, sendo editados em almanaques, revistas e, em grande parte, remetidos para o exterior. Sua difusão formou um novo olhar, educado para a fotografia, redefinindo os valores estéticos do público.⁴⁹ É o momento, segundo Ivins, em que a imagem alcança sua maioridade, não apenas numericamente, mas por sua destinação difusa⁵⁰ e indiferenciada.⁵¹ Essas imagens veicularam o imaginário urbano da burguesia na virada do século e são registros e difusores de um novo desenho urbano, que está de acordo com os ideais dessa classe.

Recebeu postal, e tá na
to deixar no fim do ano
O Bazar de um jornal
Saudade de Santos



Navio nas docas de Santos, cartão-postal da coleção Laire Giraud.

Hoje, essas imagens da Santos antiga transformaram-se em verdadeiros objetos de culto. O número de exemplares diminuiu, e o aspecto envelhecido de que foram revestidas, a presença de selos, de carimbos e de inscrições, permitiram desigualdades, diferenciando esteticamente sua aparência e criando diferenças qualitativas. Daí surgiram muitos dos símbolos que passaram a identificar a cidade. Ícones que, em certos casos, não existem mais.

Segundo Benjamin, esse processo agiu sobre as representações, acentuando seu valor de culto e lhe conferindo uma certa “aura”, recuperando seu valor artístico. Dessa forma, garantem a sobrevivência da imagem de uma cidade que só existe na lembrança e restabelecem os laços com a tradição do passado, ao mesmo tempo em que a inserem em uma nova tradição.

Quando eu estiver velho, gostaria de ter no corredor da minha casa
Um mapa de Berlim
Com uma legenda
Pontos azuis designariam as ruas onde morei
Pontos amarelos, os lugares onde moravam minhas namoradas
Triângulos marrons, os túmulos
Nos cemitérios de Berlim onde jazem os que foram próximos a mim
E linhas pretas redesenhariam os caminhos
No zoológico ou no *Tiergarten*
Que percorri conversando com as garotas
E flechas de todas as cores apontariam os lugares nos arredores
Onde repensava as semanas berlinenses
E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos
Do amor da mais baixa espécie ou do amor mais abrigado do vento.⁵²

Com esse texto Willi Bolle inicia a discussão sobre a estreita relação, para a historiografia benjaminiana, entre biografia individual e história coletiva, na qual a cartografia se reveste de um novo sentido para a expressão dos valores da cidade.⁵³

Em seu exílio, sem a perspectiva de um retorno à cidade natal, Benjamin registra dela uma memória de despedida. “Apoderar-se da imagem de sua cidade significa, para ele, flagrar sua própria imagem. O mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, não é possível desenhar um sem o outro”.⁵⁴ Citando Benjamin:

A linguagem indicou de modo inequívoco que a memória não é o instrumento para a exploração do passado, e sim, seu palco. A memória é o meio daquilo que vivemos, assim como a terra é o meio dentro do qual jazem, soterradas as cidades mortas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado tem de proceder como um homem que cava. (...) E, sem dúvida, para ter sucesso nas escavações, é preciso um plano. Igualmente indispensável também é a enxada cautelosa e experimental na terra escura, e priva-se do melhor, quem só registra o inventário dos seus achados, e não a obscura felicidade do local do achado. A busca, mesmo em vão, é tão importante quanto o achado feliz.⁵⁵

Nesse contexto, o “mapa da cidade” aparece como superposição à “vida do autor” o que fez surgir em Willi Bolle a idéia de um “mapa da memória”.⁵⁶ Essa reconstrução da “imagem de si”, em Benjamin, ganharia forma pela construção do espaço por onde o eu atravessa. Assim, passagem se configura como ato de existência e pela memória de um percurso do eu, de uma cartografia da passagem, esse eu se identifica com uma imagem. Esse encontro do eu numa imagem dialética que representa espaços simultaneamente externos e internos encontra paralelo na experiência de Barthes, que reencontra a si mesmo na imagem da mãe quando menina.⁵⁷

A preocupação de Benjamin está no ponto topográfico “tal como se inscreveu na memória de um de seus habitantes”⁵⁸ desenhando uma topografia que não visa a “reconstrução dos espaços pelos espaços, mas estes são pontos de referência para captar experiências espirituais e sociais”. O funcionamento dessa memória topográfica seria explicado em uma das passagens de *Infância em Berlim*, em que “lugares e objetos enquanto sinais topográficos tornam-se vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções”.⁵⁹

Sob esse prisma, procuramos captar nos mapas da cidade de Santos do período entre 1890 e 1930, os sinais, memórias, vestígios, detalhes das configurações planejadas para a modernização da cidade, procurando esquadrihar sentidos para os anseios individuais e coletivos, para as vivências dos sujeitos sobre um determinado território. Esse período, para a cidade de Santos, configura-se como uma violenta luta pelos espaços da cidade. O território central, foco principal das disputas é também o ponto de onde partem esses discursos geométricos da cidade. Planos metrificados, codificados, normalizados que, ao mesmo tempo, propõem estratégias de ocupação e de legitimidade de domínios.

Nossa proposta busca confrontar os mapas realizados para o processo de intervenção sanitária com outras topografias, como, por exemplo, da violência, da prostituição, das reclamações sobre o degrado da cidade, das áreas de lazer, do comércio e etc., constituídas a partir de análises de outros documentos e do noticiário dos jornais e revistas locais. Na intersecção desses traçados, acreditamos poder vislumbrar novos ângulos da cidade.

Mas esse confronto não deve se restringir às representações de um mesmo meio expressivo. Surpreender a cidade em dimensões de sentido ou significados ainda insuspeitados seria também fazer entrever “negociações” entre esses veículos: pintura, fotografia, mapas, cartões-postais, encontrando formas de entrecruzamento que não sejam estanques e que possam ampliar nosso olhar sobre as dimensões de tempo, de memória, de representação e de permanência da imagem da cidade de Santos. Resta a pergunta: a que interrogações sobre a cidade futura essas imagens, como extensões fragmentadas de uma existência passada, poderiam responder?

Notas

* Professora de Expressão e Representação Gráfica, na Universidade Santa Cecília (Santos) e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP.

¹ Sobre a “narrativa que constrói a estranheza” e uma “desfamiliarização do habitual” e seu potencial na construção de um saber interrogativo, ver a apresentação de Irene Cardoso à obra de Sarlo, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo, Edusp, 1997, pp. 12-13.

² Argan, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 256. Grifo nosso.

³ Sobre as relações entre experiência, sensação e constituição de espaços e sobre as relações entre percepção e recriação, ver Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1999, pp. 279, 291, 298.

⁴ A ação do sujeito como recriação encontra repercussão na obra de Umberto Eco na apresentação do sujeito como intérprete e da reinvenção como forma de fruição. Eco, U. *Obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 41.

⁵ Cf. Eco, op. cit. O fato de toda obra de arte possuir uma certa abertura à ação do intérprete não significa que esteja indefinida. Como “obra”, toda criação artística é possuidora de uma forma, cujo conteúdo criaria um feixe de possibilidades interpretativas.

⁶ Essa relação dialética da cidade foi explorada em suas múltiplas formas por Sérgio Paulo Rouanet, em sua interpretação de Benjamin e da “viagem” do *flâneur* por Paris. A percepção do *flâneur* funcionaria sempre “em dois registros, em dois níveis de realidade – a objetiva e a onírica. E, dentro desta, há sempre um vetor utópico e outro mítico”. A interpretação desse “sonho” seria uma das maiores tarefas do historiador, fazendo despertar “o coletivo que sonha”. Citando Benjamin, “o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico”. Rouanet, S. P. *A razão nômade*. Rio de Janeiro, Editora de UFRJ, 1993, pp. 55, 59 e 60.

⁷ Giordano Bruno. *Heróicos furores*. Apud. Novaes, A. “De olhos vendados”. In: *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 16.

⁸ Merleau-Ponty, op. cit., p. 58.

⁹ Sobre a idéia de uma materialidade remanescente, da qual se pode extrair um sentido para interpretação dos significados imanentes ver Sarlo, B. “A História contra o esquecimento”. In: op. cit., pp. 35-42.

¹⁰ Em Merleau-Ponty, encontramos o conceito de “campo de presença” como o espaço conformado pela percepção que permite a vivência de duas dimensões: “a dimensão aqui-ali e a dimensão passado-presente-futuro”, onde “a segunda permite compreender a primeira”. Merleau-Ponty, op. cit., p. 357.

¹¹ Baczko, B. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi*, n. 5 – Antrophos-homem. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p. 311.

¹² Para uma reflexão sobre o imaginário e suas relações com a realidade e a capacidade de criação, remetemos ao texto de Pessanha, J. A. M. “O olho e a mão”. In: *O olhar*, p. 153-154. Para uma abordagem histórica do imaginário social, ver Baczko, op. cit. Para as relações entre criação da imagem, imaginário e linguagem, ver Francastel, P. *Imagem, visão e imaginação*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

¹³ Benjamin, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 169.

¹⁴ Benjamin, op. cit., 1994, pp. 169, 170, 181 e 187.

¹⁵ Baczko, Imaginação social, p. 306.

¹⁶Sobre a problemática das linguagens historicamente produzidas, com diferentes suportes materiais, em meio a relações socialmente vivenciadas e falando das experiências de sujeitos sociais, ver Willians. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

¹⁷Baczko, *Imaginação social*, p. 311.

¹⁸Merleau-ponty, op. cit., pp. 47-48.

¹⁹Benjamin, op. cit., 1994, p. 174.

²⁰Bolle, W. *Fisiognomia da metrópole moderna – representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo, Fapesp/ Edusp, 1994, p. 323.

²¹Bolle, op. cit., p. 25. “Para o autor das teses ‘Sobre os conceitos de história’, a tarefa do historiador consiste no resgate e na redenção do passado”. Construindo uma espécie de defesa da obra poética de Baudelaire, Benjamin procuraria pelos “documentos de recepção como momentos ideológicos e formadores de história”.

²²Idem, *ibidem*, pp. 26-27.

²³Idem, *ibidem*, p. 26.

²⁴Idem, *ibidem*, p. 35.

²⁵Idem, *ibidem*, p. 61.

²⁶Idem, *ibidem*, p. 62.

²⁷Bolle define a fisiognomia como uma das influências intrínsecas à obra de Benjamin, seu conceito, formulado por Lavater, em 1772, seria: “ciência de conhecer o caráter (não os destinos aleatórios) de um ser humano, *latu senso* a partir de seus traços exteriores; a fisionomia *latu senso* seriam, portanto, todos os traços exteriores do corpo e dos movimentos de um ser humano, na medida em que, a partir daí, é possível conhecer algo de seu caráter”. Bolle, op. cit., p. 41.

²⁸Outra importante influência para a obra de Walter Benjamin teria sido o surrealismo. Entretanto, sua idéia de historicidade se diferenciaria pela proposta de dar um passo além do sonho, em direção ao despertar, identificando as forças históricas e sociais implicadas nesse processo. Bolle, op. cit., pp. 42-43.

²⁹Idem, *ibidem*, p. 43.

³⁰Idem, *ibidem*, p. 42.

³¹No ritual de reconhecimento da imagem da mãe pelas imagens fotográficas que permanecem após sua morte, Barthes formula um sentido para a busca de uma identidade como “reencontro”. Barthes, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 99.

³²Diretor do filme *Shoah*, apresentado pela Amia (Asociación Mutual Israelita Argentina) e pela Sociedade Hebraica Argentina, projetado em Buenos Aires, em 1989.

³³Sarlo, B. “A história contra o esquecimento”. In: op. cit., p. 41.

³⁴Argan, op. cit., p. 256.

³⁵Uma “arqueologia” dos vestígios remanescentes é explorada por Beatriz Sarlo como forma prospectiva de história. Sarlo, op. cit., pp. 35-42.

³⁶Idem, *ibidem*, p. 42.

³⁷Bolle, op. cit., pp. 26-32.

³⁸Idem, *ibidem*, p. 43.

³⁹Idem, *ibidem*, p. 43.

- ⁴⁰ *Benedito Calixto, memória paulista*. São Paulo, Pinacoteca do Estado/ Projeto/ Banespa, 1990, p. 19. Grifo nosso.
- ⁴¹ Sarlo, op. cit., p. 41. Com citação de Yerushalmi, Josef. *Usos del Olvido*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1989, p. 24.
- ⁴² Bolle, op. cit., p. 26.
- ⁴³ Machado, A. *A ilusão especular*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 38.
- ⁴⁴ Barthes, op. cit., p. 115.
- ⁴⁵ Idem, ibidem, pp. 138-142.
- ⁴⁶ Ovídio. “Metamorfoses” 3, pp. 414-428. In: Brandão, J. de S. *Mitologia Grega*. Petrópolis, Vozes, 1996, v. II, p. 180.
- ⁴⁷ Sarlo, op. cit., p. 41.
- ⁴⁸ Ferraz, S. L. “O circuito social da fotografia”. In: Fabris, A. (org.). *Fotografia, usos e funções no século XIX*. São Paulo Edusp, 1991, p. 66.
- ⁴⁹ Idem, ibidem, pp. 70-71.
- ⁵⁰ Solange Lima Ferraz chama a atenção para como, com o surgimento de máquinas mais simples, o fotógrafo profissional pôde ser dispensado, acelerando a disseminação da fotografia entre amadores. Ferraz, op. cit., pp. 65 e 77.
- ⁵¹ Ivins Jr., W. M. *Imagen impresa y conocimiento: analisis de la imagen prefotografica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1875, p. 135.
- ⁵² Benjamin, W. “Fragmento”, 1932. In: Bolle, op cit., p. 313.
- ⁵³ Idem, ibidem, pp. 314-316.
- ⁵⁴ Idem, ibidem, pp. 317-318.
- ⁵⁵ Idem, ibidem, p. 318.
- ⁵⁶ Idem, ibidem, p. 319.
- ⁵⁷ Barthes, op. cit., pp. 95-104.
- ⁵⁸ Bolle, op. cit., p. 332.
- ⁵⁹ Idem, ibidem, p. 336. A passagem citada de *Infância em Berlim* trata do anúncio da morte de um tio, descrita em detalhes e da qual resta uma forte memória, menos dos detalhes da morte e mais das condições de recepção. “Porém, naquela noite fixei na memória o meu quarto e a minha cama assim como se guarda com maior precisão um lugar ao qual se sente que um dia se deverá voltar, a fim de buscar algo esquecido. Só depois de muitos anos vim saber de que se tratava. Naquele quarto meu pai silenciara de uma parte da notícia: o primo morrera de sífilis”.