

A cidade emoldurada: questões para a análise da iconografia urbana¹

Barbara Gondim Lambert Moreira¹

Contato: barbara_lambert_moreira@hotmail.com (Calibri 10 centralizado)

HISTÓRIA DA ARQUITETURA, DO URBANISMO E DO TERRITÓRIO

INTRODUÇÃO

As cidades foram tema de vestígios visuais desde o seu surgimento. Precursoras da palavra escrita e cujo registro abrange territórios da sociedade que a escrita não transpassou; a imagem ora permeia ora corre em paralelo às palavras (KNAUSS, 2006, p.97).

Instrumentalizadas desde seu surgimento para se passarem por simulacros da cidade real –ou das que nela circulam – artistas têm pintado núcleos urbanos por quase tanto tempo quanto tem havido cidades e estas vêm aparecendo como planos de fundos em suportes pictóricos anteriores ao Medievo. Na ilha grega de Santorini, escavações dão conta da descoberta de um afresco cujo assunto, uma travessia feita a barco, mostra a ligação entre duas cidades, embora não sejam as protagonistas da composição. Nas romanas Termas de Trajano, a "Cidade Fresco" descortina em vôo de pássaro uma cidade costeira: real ou imaginária, o afresco é considerado umas das primeiras vistas completas de uma cidade. (SLAYMAN, 1998)

Mesmo percorrendo caminhos tão extensos quanto o da palavra escrita na História, o papel atribuído às imagens foi, tradicionalmente, o de ilustração de dados encontrados em documentos oficiais. A observação dos artefatos visuais como documentos históricos foi observada com maior intensidade a partir da década de 1980, no seio dos estudos do movimento da Nova História Cultural. A despeito das incursões de disciplinas como a Sociologia e a História da Arte, que observaram na imagem, novos caminhos como fonte, observa-se que as pesquisas de iconografia urbana

permaneceram em um número reduzido (MENESES, 1996).

Richard Dennis (2008), ao discorrer sobre o emprego da produção visual como fonte para os estudos urbanos, nos impele a questionar a escolha destes suportes para a reconstrução e a interpretação dos processos evolutivos das cidades, especialmente com a profusão de “fontes tradicionais” (dados estatísticos, documentos oficiais) que há à disposição. E, se mesmo assim, o pesquisador se aventurar pelo território das imagens e dos relatos, como se utilizar desses dispositivos que a um primeiro olhar parece-nos tão fortuitos? (DENNIS, 2008, p.144).

Uma série de métodos balizam a atividade de leitura de imagens. No entanto, a utilização destes mecanismos de apreensão revela a necessidade de se observar as limitações das abordagens metodológicas e de outras questões que rondam a produção pictórica.

Um dos conceitos que permeará este trabalho é o de Representação; empregado em discursos atrelados ao campo da História Cultural, e, no caso dos estudos produzidos no Brasil, seu uso auxiliou na renovação da historiografia brasileira a partir da década de 1980 (PELEGRINI, 2002).

Em *História Cultural: entre práticas e representações*, Roger Chartier (1990) nos apresenta seu conceito de História Cultural, cujo objetivo principal seria “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.”(CHARTIER, 1990, p. 17)

Representações são, sobretudo, forjadas a partir de faltas, como Sandra Pesavento observa: “representações são presentificações de uma ausência, onde representante e representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento”.(PESAVENTO, 2006, p. 45).

William J. T. Mitchell, ao tratar do tema das representações, aponta-nos que ao manusearmos as

imagens, estamos analisando representações de representações anteriormente produzidas:

"[...]se a visão propriamente dita é um produto da experiência e da aculturação - incluindo a experiência de produzir imagens - então o que estamos a comparar com as representações pictóricas não é qualquer tipo de realidade nua, mas um mundo já vestido com nossos sistemas de representação" (MITCHELL, 1987, p.38,).

OBJETIVOS

O presente artigo intenta analisar o emprego da produção iconográfica na construção das representações sobre a cidade e seu emprego como fonte documental, como portadoras de e cuja análise necessita de ferramentas teórico-metodológicas distintas das empregadas na documentação normalmente empregada, a textual. Busca-se, pois, colaborar na compreensão da formação da paisagem construída nos estudos de Arquitetura e Urbanismo.

MÉTODO

A conceituação teórica e metodológica delineada volta-se ao emprego de fontes bibliográficas e uso da obra de arte e dos diários de viagem como documentos e repositórios de representações sobre a cidade. O estudo se apoia em um escopo que se alicerça entre a História Urbana, História Cultural e História da Arte e estudos que se utilizem da metodologia do uso de relatos textuais e iconográficos para a compreensão de outros períodos históricos. O conceito de representação (CHARTIER, 1990), bem como as metodologias propostas por Erwin Panofsky (1991) para a leitura iconográfica/iconológica, mostram-se importantes contribuições para as bases interpretativas de obras de arte e relatos textuais.

DESENVOLVIMENTO

O que, afinal, estas impressões pictóricas nos contam? A paisagem urbana observada é descrita, representada, relatada e é também impressa em outros matizes e nestes é remodelada e reajustada para caber nos gostos e nos anseios de quem as produziu, de quem as leu. As armadilhas que se observam ao empregar o relato visual como fonte documental rodeiam o pretenso caráter de verdade incontestável que estas imagens – por serem produzidas em meio ao período histórico estudado - se revestem.

Portanto, em que representações visuais confiar? O valor da imagem estaria no seu caráter probatório? Ou seja, a imagem urbana seria tanto mais "histórica" quanto pudesse comprovar a coincidência de traços nela presentes com os desse real externo, objetivo, a cidade que lhe serviu de modelo? Richard Dennis (2008) argumenta que esta visão é enormemente redutora:

[É uma] postura que perde qualquer fundamento à luz do que foi dito, em que o valor documental básico se refere a toda a problemática das representações sociais, à possibilidade de definir/entender o imaginário – e não apenas à capacidade de confirmação de traços empíricos autônomos (MENESES, 1996, p.144)

Recai-se, como Gombrich apresenta em *Arte e Ilusão* (2007) no mito da "da "assombrosa feiticeira"¹, para a qual Dennis (2008) possui um argumento que corrobora a passível construção de uma "verdade incontestável" a partir da circulação de determinadas imagens:

Gustave Doré empregou uma série de artifícios para gravar no metal da matriz xilográfica suas impressões da cidade londrina, o que resultou na publicação de *Londres: Uma peregrinação* (1872). Na gravura, o formato vertical imprime a sensação de estreitamento da cena, que não por acaso se desenrola na delgada rua. A característica sombra de seus trabalhos projeta-se nas gravuras, emprestando ares sombrios às cenas retratadas. A cidade que se desvela é suja e decadente.

A aparente "instantaneidade" de enquadramento, levou seu trabalho em *Londres: Uma peregrinação* a figurar, ao lado das imagens projetadas

pela obra de Charles Dickens, como fonte para a sedimentação de um ideário da cidade de Londres Vitoriana (DENNIS, 2008).

No entanto, a Londres das gravuras de Doré, longe do pretenso testemunho ocular que reverbera das suas linhas, foi concebida em solo francês: o artista não fez nenhuma imagem acabada enquanto caminhava pela cidade inglesa e tampouco há a menção de esboços feitos durante sua estadia em Londres.

No entanto, o seu fabrico distante do ambiente a invioliza por completo como obra de denúncia? Não era a cidade de Londres, de fato, um ambiente insalubre para as camadas mais baixas da população? Poucos anos depois, em 1901, foram imagens- no caso, fotografias- os registros de comprovação da insalubridade do bairro de Quarry Hill, em Londres, empregadas pelo Parlamento Inglês como provas irrefutáveis da má qualidade de vida do conjunto residencial operário.¹ A longo prazo, como atestou Dennis (2008), a cidade da imaginação tornou-se mais autêntica do que a própria cidade real.

A atividade de pensar uma Londres vitoriana que não aquela de Doré ou Dickens parece difícil, inclusive no campo dos estudos acadêmicos: “Nós somos céticos” discorre o autor “até mesmo em relação aos nossos dados, se a evidência da pesquisa em arquivos contradizer o que imaginamos através da leitura das novelas de Dickens.” (DENNIS, 2008, p.88).

Figura 01: Gustave Doré, 'Over London-by Rail'. Gravura, 1872



Fonte: The British Library Board, Wf1/1856.

Ao volver os olhos para a produção pictórica das cidades brasileiras antigas, podemos transpassar a mesma colocação sobre Londres para a cidade colonial; também se mostra tarefa árdua a tentativa de imaginar o Rio de Janeiro joanino diferente daquele representado por Debret? Mesmo que os estudos indiquem uma variedade tipológica ou ponham em xeque a noção de declínio urbano de regiões auríferas, a representação urbana que persiste ainda está atrelada à produção destes viajantes e artistas, assertiva que se alicerça no pensamento de Dennis, pois, para o autor:

“As interpretações atuais destas cidades, mesmo aquelas baseadas aparentemente em dados factuais, como censos e pesquisas sociais, dependem, em parte, da consciência desses especialistas sobre a arte e literatura contemporânea ao período estudado”(DENNIS, 2008, p.87).

Métodos de apreensão da imagem:

As análises de imagens visuais, tradicionalmente, tem-se reportado a dois paradigmas metodológicos: iconografia e iconologia. A influência do método iconológico de análise proposto pelo historiador de arte Erwin Panofsky (1991), concebeu importantes contribuições para as bases interpretativas de obras de arte. O método cunhado por Panofsky configura-se como ponto nodal entre as primeiras correntes de análise na História da Arte, como a perspectiva formalista e os novos paradigmas metodológicos que o sucederam, como a iconologia crítica construída por W. J. T. Mitchell. Busca-se, ao longo deste tópico, apresentar um recorte específico na vultosa fortuna crítica sobre a análise de imagens.

Alvo de uma revisão crítica ao longo das últimas décadas, o método iconológico é possivelmente a chave de leitura mais empregada para a análise de imagens. Sua primeira contribuição à primeira perspectiva que reinou nos estudos imagéticos aos finais do século XIX e princípios do século seguinte, põe em xeque a leitura predominantemente formal da obra e a autonomia frente à subjetividade do artista (MENESES, 2012, p.244).

Partindo do pressuposto de que a arte sempre traz consigo um significado, Panofsky elaborou três

¹ MILANO, Daniela. Habitações Operárias : evolução das imagens de representação. *URBANA*, ano 3, nº 3, 2011 **Dossiê:** Patrimônio Industrial. Campinas, p.07.

níveis de análise, pautado na descrição, na identificação e na compreensão da obra de arte. O primeiro tema engloba “as formas puras”, a descrição do que é representado. Esse procedimento requer a apreensão dos conceitos dos diferentes estilos artísticos, necessário para se entender como um mesmo objeto pode ter diferentes representações ao longo do tempo.

A segunda camada de análise demanda certo conhecimento iconográfico, é esperado que o observador tenha familiaridade com outras imagens da época (MENESES, 2012, p.245)² em um nível básico de interpretação da mensagem e seu significado. Exige também certa ciência da cultura ao qual a obra de arte está imersa,

O último nível de observação indica a leitura da obra de arte como documento de um ambiente histórico. A análise da terceira camada é conhecida como iconologia, leitura realizada através do condicionamento de princípios da arte à época e a sociedade “qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”³ (PANOFKSY, 1991), constitui-se, pois, da análise mais complexa.

Embora seja a perspectiva de maior alcance e a comumente empregada, o método iconológico não pode atender de todo às necessidades de leitura das imagens urbanas, em consonância com as sucessivas revisões críticas que Panofsky tem sido alvo desde a década de 1990 (CASSIDY, 1993, p.6)⁴. As imagens que embasaram a proposta metodológica panofskyana são essencialmente pertencentes a um restrito período histórico, o Renascimento, com seus próprios *schemas* e alegorias. O tema abordado nas sucessivas leituras que auxiliaram na formulação do método foram em sua maioria obras de motivos religiosos, passam, pois, distantes de vários pontos abordados pelas imagens urbanas. O terceiro nível do seu método, o significado intrínseco, se utiliza de outros documentos exteriores à obra de arte analisada, como forma de complementaridade, preenchimento de lacunas. O problema reside na dissonância entre os discursos das fontes verbais e fontes visuais (MENESES, 2012)⁵. Meneses (2012) aponta que a eleição de complementos textuais podem implicar naquilo que se intenta evitar

em estudos que empreguem imagens como fontes: tomar o texto como matriz e a imagem como mera ilustração.

Em Panofsky, uma discussão que é muito cara ao estudo da iconografia urbana é sumariamente eclipsada: em nenhum nível se observa as questões relativas às técnicas de produção e, mais ainda, aos usos posteriores desses artefatos. Observa-se, portanto, a necessidade de avanços nas discussões para além dos cristalizados níveis iconológicos.

As limitações do método panofskyano foram observadas por autores como Boris Kossoy (1999, p.58) que propõe, ao revisitar os três níveis, novos elementos intrínsecos à análise de fotografias.

Possíveis caminhos teórico-metodológicos para a leitura das imagens urbanas passam pelos estudos sobre iconologia retomados, com maior fôlego, nos anos 1980, pelo historiador William J. T. Mitchell (2015), tratando com o que a bibliografia denomina como “era pós-panofskyana”.

O conceito *pictorial turn*⁶, elaborado pelo iconologista americano W. J. T. Mitchell, refere-se ao protagonismo exercido pela imagem na sociedade midiática atual e nas tensões encontradas na forma de trata-las. Não mais restritas ao interior das igrejas ou confinadas aos livros, a imagem passa a ser veiculada pela televisão e pela publicidade visual, cópias de produções artísticas são reproduzidas a preços acessíveis e em diferentes suportes, são ressignificadas. As imagens multiplicam-se e cotidianamente, somos impelidos a usá-las, manuseá-las e lê-las. E também somos manipulados pelas mesmas, daí a urgência da indagação do mesmo Mitchell em sua obra *What Do Picture Want?* (MITCHELL, 2015).

Com clara herança da metodologia empregada por Panofsky, Mitchell fundamenta o que denomina de “iconografia crítica”, na distinção do que comumente denominamos “imagem” em duas categorias: a imagem material, isto é, artefato físico, palpável e que como matéria circula, e a imagem imaterial, o que é retratado e que da mesma forma faz-se circular, e que, contudo pode ser expressa em naturezas diversas, inclusive textualmente.

A perspectiva semiológica, da qual sobressai o nome de Jan Mukarovsky, entende a imagem visual

como um conjunto de signos, criados a partir da elaboração dos códigos reconhecidos da sociedade pelo artista, mas que não necessariamente o indivíduo inserido nesta sociedade, após fruição, retornará em condições diretamente relacionadas à realidade. (MUKAROVSKY, 1981, p.53) Signos estes que podem ser encontrados em quaisquer veículos de comunicação, seja no suporte visual quanto no textual. Na perspectiva semiológica, há a valorização da emissão de mensagens inconscientemente projetadas, cabendo ao pesquisador, possuir a sensibilidade para encontrá-las. Esta sensibilidade em encontrar pistas despercebidas também é o mote do conceito de Paradigma Indiciário de Carlo Ginzburg. Em *Mitos, Emblemas e Sinais* (1986), o autor transporta essa leitura de pistas para as fontes que um historiador poderia dispor; o que ele nos propõe é que, à luz de uma análise de interpretação interdisciplinar em uma escala de observação reduzida, o documento nos revele muito mais do que está em sua superfície (GINZBURG, 1986).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao confrontarmos estas representações em suportes distintos, com quais mecanismos devemos lê-las? O ato de percorrer a visão sobre a imagem elencada terá similaridades com a leitura textual: ler as imagens significa extrair e, tal como um texto repleto de mensagens ocultas, iluminar passagens, “ler o que não foi escrito”. Nesta interpretação do documento visual e documental, contudo, há de se observar, como adverte Didi-Huberman que: “devemos ter cuidado de não identificar o arquivo do qual dispomos [...] com os feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210).

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos ao Grupo de Pesquisa História da Cidade, do Território e do Urbanismo (HCURB) e à CAPES pela bolsa concedida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASSIDY, Brenda (org.). **Iconography at the crossroads**. Princeton: Princeton University, p.3-6.

CHARTIER, Roger; GALHARDO, Manuela (trad.). **História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DENNIS, Richard. Writing and picturing the city. In: **Cities in Modernity: Representations and Productions of Metropolitan Space**, 1840-1930. Cambridge: Cambridge Press, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem** – a questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

GINZBURG, Carlo. 1939. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. "Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana." **Revista da USP**, São Paulo, n. 30, p. 144-156, 1996.

MENESES, Ulpiano. História e imagem: iconografia/iconologia. In: CARDOSO, Ciro F; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p.245.

MILANO, Daniela. Habitações Operárias : evolução das imagens de representação. **URBANA**, ano 3, nº 3, 2011 **Dossiê: Patrimônio Industrial**. Campinas.

MITCHELL W.J.T. **Iconology – image, text, ideology**. Chicago: Chicago University Press, 1987.

_____. **What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images**, Chicago: University of. Chicago Press, 2015.

PELEGRINI, Sandra C. A.. *Representações: Contribuições a um debate transdisciplinar*. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo , v. 22, n. 43, 2002 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882002000100015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 jan. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882002000100015>.

PESAVENTO, Sandra. Cultura e representações: uma trajetória. **Anos 90**, v. 13, n. 23/24, jan./dez. 2006.

SLAYMAN, Andrew L. Ancient Cityscape: Newfound Roman fresco depicts an entire city. **Archaeology Magazine**, Boston/

Nova Iorque, v. 51, n. 3, p.1-1, maio 1998. Disponível em:
<<http://archive.archaeology.org/9805/newsbriefs/rome.html>>
. Acesso em: 12 jan. 2017.

NOTAS

¹ O presente artigo corresponde a um tópico desenvolvido na disciplina de Seminário de Tese II, (2017.2). O projeto de tese, cujo o título é *Representações da paisagem urbana do nordeste brasileiro nos relatos do século XIX* tem por objetivo é analisar o papel da produção iconográfica e textual na construção das representações sobre a cidade colonial brasileira, no intuito de colaborar na compreensão da formação da paisagem construída nos estudos de Arquitetura e Urbanismo.

² “A pintura é a mais assombrosa das feiticeiras. Consegue persuadir-nos, através das mais transparentes falsidades, de que é a pura verdade”. LIOTARD, Jean Etienne. Tratado dos princípios e das regras da pintura. In: GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.