Universidade de São Paulo
Museu de Arqueologia e Etnologia
Programa de Pós-Graduação em Arqueologia

Transversal do Tempo
A Transformação da Paisagem Urbana

São Paulo
2013

Transversal do Tempo

A Transformação da Paisagem Urbana

Por Silvio Luiz Cordeiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade de São Paulo para obtenção título de
Doutor em Arqueologia

Área de concentração: Arqueologia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elaine Farias Veloso Hirata

Linha de pesquisa:

Gestão do patrimônio arqueológico

São Paulo

2013

No percurso deste estudo encontrei muitas pessoas que de algum modo contribuíram para sua realização, nos lugares, nos livros, nas imagens. Sou grato a todas elas e especialmente a Elaine, quem motivou minha caminhada na arqueologia e a Patrícia pela compreensão e apoio.

À minha família.

Resumo

A Humanidade transforma o ambiente em seu habitat. Nossa interação constrói paisagens através do Tempo. Imagens retêm instantes do real. Elas expressam nossa imaginação. Em busca da memória da paisagem urbana, encontramos representações que nos dão uma certa medida da transformação. Imagens revelam-na ao cruzar fronteiras e camadas do Tempo em lugares significativos.

Palavras-chave

Imagem, Audiovisual, Paisagem, Cidade, Arqueologia

Abstract

The Mankind transforms the environment in its habitat. Our interaction builds cultural landscapes through the Time. Images retain instants of real. They express our imagination. In searching memory of urban landscape, we find representations that give to us a certain measure of mutation. Images reveal it to cross borders and layers of Time in meaningful places.

Keywords

Image, Audiovisual, Landscape, City, Archaeology

Índice

Prólogo da paisagem	1
I. Piranesi e a Forma Urbis Romaæ	11
II. A paisagem urbana como palimpsesto	61
III. A cidade como hipertexto	170
IV. A cidade e sua imagem	209
V. Entre vias, vitrines e telas	238
Epílogo do tempo	276
Post scriptum	291
Bibliografia	312
Videografia	324
Acervos	325

Prólogo da paisagem

A cidade de quem passa sem entrar é uma;
é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali;
uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez,
outra é a que se abandona para nunca mais retornar;
cada uma merece um nome diferente;
talvez eu já tenha falado de Irene sob outros nomes;
talvez eu só tenha falado de Irene.
Ítalo Calvino

Na arqueologia contemporânea, releva-se a *paisagem* como perspectiva de estudo de *lugares significativos*¹. Distinta de *espaço* como conceito — por exemplo do sentido do termo na geometria, *abstrato* — a palavra *lugar* supõe, nesta perspectiva, um sentido *existencial*, isto é, de sítio *antrópico*, que compreende um certo território geográfico então transformado, posto que construído e, por isso, *impregnado* de humanidade e por ela usufruído.

O *lugar* inscreve-se numa paisagem própria, ou ainda, é parte de uma paisagem cultural maior, a exemplo das paisagens urbanas, repleta de objetos e de seres que dão existência e sentido às civilizações. Em outras palavras, os lugares traduzem materialmente as sociedades que ali habitaram — e habitam — quando se compreende os artefatos e estruturas como formas representativas de suas histórias, como testemunhos de culturas e modos de vida do tempo passado.

A paisagem, como soma de *lugares significativos* e expressão da cultura, identifica-se, portanto, com o habitat humano, em sua profundidade histórica.

¹ Certos lugares possuem atributos relevantes pelos quais podemos compreender o habitat humano e sua paisagem, como fora construída e transformada no tempo, por aqueles que habitam-na. A perspectiva de estudo destes lugares é ampla, por abranger desde imagens, biografias, cosmologias e ideologias, como a própria topografia, seja *natural* ou, sobretudo, cultural, construída: memórias diversas emanam da paisagem. Contudo, ela não se resume no tempo, e processos continuam a transforma-la, inclusive relacionados à outras localizações (Santos 1985) que, mesmo distantes, atuam entre lugares; assim, paisagens mais amplas são reconhecidas. Nesta perspectiva da arqueologia, ver: *The Archaeology of Meaningful Places*, editado por Brenda J. Bowser e María Nieves Zedeño.

Podemos vê-la enquanto um vasto *acervo* de objetos, sempre situados², pelo qual reconhecemos — ou inferimos — sobre as tantas *localizações* da presença humana e de suas atividades exercidas no tempo sobre um mesmo lugar, que perpassam e se expressam pelo uso — mas também, pelo abandono — destes objetos, ali um dia utilizados, das estruturas ali construídas, dos artefatos ali remanescentes. Ao se localizarem, em tempos distintos e sobre um mesmo lugar, as várias e múltiplas atividades da vida em sociedade transformam aquele sítio: suprimem usos antecedentes, impõem outros novos e apropriam-se dali em ajustes que, num certo momento da história, acomodam-se e tomam uma forma vista como mais permanente, todavia ilusória, na medida em que está, sempre, sujeita ao fluxo transformador que a sociedade, em sua existência dinâmica, conduz e imprime. No estudo arqueológico de uma paisagem importa, portanto, o (re)descobrir a história do habitat inscrita nos objetos que configuraram — e configuram — o território, por construí-lo. Ao retomar um breve excerto de Milton Santos este conceito se ilumina. Vejamos, em suas palavras...

“O movimento dialético entre forma e conteúdo, a que o espaço, soma dos dois, preside, é, igualmente, o movimento dialético do todo social, apreendido na realidade geográfica. Cada localização é, pois, um momento do imenso movimento do mundo, apreendido em um ponto geográfico, um lugar. Por isso mesmo, cada lugar está sempre mudando de significação, graças ao movimento social: a cada instante as frações da sociedade que lhe cabem não são as mesmas. Não confundir localização e lugar. O lugar pode ser o mesmo, as localizações mudam. E lugar é o objeto ou conjunto de objetos. A localização é um feixe de forças sociais se exercendo em um lugar.” (Santos 1985:2).

O *lugar*, na perspectiva do estudo arqueológico, é sempre significativo, no sentido de que sua materialidade — e espacialidade — exprimirá desígnios humanos, no seio da cultura de um tempo, daqueles que lá habitaram e se *localizaram*.

² Objeto aqui compreendido em amplo sentido, do utensílio às infra-estruturas urbanas. Entretanto, por exemplo do artefato utilitário portátil, ele, distintamente das estruturas imóveis, *circula* no tempo, mas sempre situa-se num lugar, em dado momento de sua biografia. Por isso as cerâmicas, especialmente, assim como os metais, são de suma importância à arqueologia no reconhecer de trocas e intercâmbios culturais, etc. Daí poder-se inferir sobre funções e atividades que se *localizaram* num certo *lugar* e no tempo, das quais o artefato, em seu *estado signifiante*, muitas vezes, é o único testemunho.

Assim, tal perspectiva o redescobre como memória de existências humanas, em suas distintas temporalidades, seja em vestígios de sociedades que por ali apenas passaram, seja pelos objetos que lá permaneceram, artefatos de culturas que ali deixaram de existir, a partir de um certo momento. Ainda que rompidos os veios de continuidade e reprodução da vida sociocultural de um povo que construiu sua morada no *lugar* — edificando uma paisagem — os objetos e seu território de origem abrigam parte reveladora de sua memória.

Está é, por assim dizer, a *matéria-prima* a ser trabalhada pela narrativa que uma arqueologia da paisagem pode elaborar. Contudo, vale lembrar, essa perspectiva não reduz a paisagem apenas como acervo de objetos, pois nela comparecem outras referências, não materiais, que, em certa medida, contribuem para se compreender algo mais da história do habitat, isto é, do lugar ou, propriamente, de lugares significativos que se traduzem, por exemplo, numa paisagem urbana contemporânea, intensamente alterada.

Entre aquelas referências, a toponímia; vejamos uma situação limite: quando *nada* restou da chamada *cultura material* relativa aos antigos assentamentos humanos no território densamente construído da cidade, existem, todavia, sítios urbanos chamados por nomes de remota origem, a indicar então um provável domínio daquele território, ou parte dele, por antigas culturas das quais proviriam aqueles nomes. Vimos que um lugar é sempre transformado no tempo. Lá se localizaram certos modos de existir. Depois sobrepuseram-se outras atividades, já encaminhadas por distintas formas de convívio social, por novas demandas do exercício político e de práticas econômicas, por outros cultos e ritos, por novas expressões artísticas e da vida humana como um todo. A paisagem assim nos conta sobre estas localizações do *trabalho* no território, sobretudo em formas erigidas. Grande teatro da vida em sociedade, a cidade constituiu-se na história por uma crescente complexidade do construir o habitat humano, que a imagem de sua paisagem evidência. Ela, em si, conjuga-se como um vasto acervo, ainda que fragmentário e disperso no território, dos objetos e estruturas de culturas que nela viveram; e que nela vivem, a reconfigurá-la, dia a dia.

Esta perspectiva pressupõe reconhecer uma biografia abrigada na paisagem que é, lembramos mais uma vez, culturalmente transformada. Mas ela, por assim dizer — a *biografia do lugar* — compreende também uma outra *história*: geológica, ou, propriamente, sua geomorfologia, pode-se aqui precisar. Assim, considerado o contexto anterior à transformação de alguma paisagem por culturas humanas, a sua *biografia* penetra em eras remotíssimas. Entretanto aqui, interessa-nos menos a profundidade de sua *história natural* pregressa, isto é, a de sua natureza física constituinte: ela será, todavia, oportuna quando referirmos ao contexto de fundação de certas cidades, no momento oportuno, pois importa-nos parte desta narrativa, aquela que descreve a paisagem dita natural ao tempo em que nela a humanidade passa a habitar e explorar. A forma do sítio incide, portanto, sobre certas decisões fundamentais e seletivas no construir do habitat humano e no explorar do ambiente onde ele se assenta³. Logo, essa perspectiva converge para uma biografia do lugar a partir das *formas de humanidade* que habitaram ou que ali habitam — continuamente ou não — e, por isso, formas que atuaram e atuam a transforma-lo com seus modos de vida, em distintas épocas e temporalidades. Observa-se que, se o lugar é o mesmo, no sentido habitual geográfico — um sítio, etc. — ele, contudo, **está** sempre em mutação, como nos ensina a geografia de Milton Santos (Santos 1985). A vida humana se realiza no fluir do tempo e no transformar do espaço. Se tal afirmação é válida, ela, todavia, apresenta-se sob uma forma que reduz — ou decompõe, propriamente para fins de análise de uma experiência, no fundo, sensorial — o que antes situa-se na comunhão de ambas *dimensões*. É, portanto, nesta comunhão que se anima a nossa própria condição existencial. Percebemos, agimos e alteramos o *espaço* pela nossa presença física e sensível nele. Tal percepção que se realiza, sobretudo, pelo nosso movimento no espaço; movimento que implica o trânsito de nosso corpo numa dupla passagem, pelo espaço e pelo tempo.

³ Um exemplo próximo, por assim dizer, de como o fato geológico influencia, no presente, a transformação de áreas antes decadentes de uma cidade litorânea: uma das maiores jazidas petrolíferas situadas no Oceano Atlântico, recentemente descoberta, já intervêm na paisagem urbana de Santos, pela promissora exploração em grande profundidade do chamado *Pré-Sal*.

Porém, trata-se de uma afirmativa ainda insuficiente para traduzir uma realidade que, essencialmente, não se dissocia. Assim como o movimento de nosso corpo é um ato de comunhão, por assim dizer, entre tempo e espaço; o repouso — estado que se aproxima da idéia de permanência — conjuga a qualidade de um *lôcus* numa temporalidade própria; e por isso, muitas vezes, identifica-se ao próprio lugar edificado, isto é, à sua arquitetura. Vejamos, por exemplo, o templo e o teatro, onde a situação de repouso — tanto meditativo, quanto contemplativo e reflexivo — é mais evidente, quando a arquitetura e o *hábito* da conduta dos que *entram* nesta espacialidade são interdependentes e o sentido de uma temporalidade especial, em certos *momentos* destes lugares, vivencia-se. Claro que nisso tudo incide o universo da cultura do tempo presente, a condicionar ou dirigir o *hábito* que, por fim, resulta de tantas permanências de modos de ser e estar muito antigos, ainda que sob formas aparentemente muito distintas, posto que já degradadas.

Porém, o que importa aqui é relevar a resultante entre o *estar* e o *ser* dessa comunhão espaço-temporal, dimensão vivenciada pelo exemplo destas arquiteturas. Compreende-se assim tal comunhão como imanência: em parte, a dificuldade de traduzir em palavras a nossa experiência de certas *realidades* vividas se verifica quando, justamente, tentamos explicá-la ou descrevê-la; e assim, tornamos a dividi-la em duas dimensões, como recurso ao ato de sua comunicação, visando traduzi-la em palavras.

Tais *realidades*, contudo, podem encontrar melhor tradução nas artes, como modo de se visualizar, ouvir, enfim, tentar *restituir* nossa experiência do vivido, e assim compreender o inefável...

Considerada como uma trajetória de vivências e experiências — a partir de relações as mais diversas na cultura e sociedade — a vida humana se anima, portanto, por um complexo processo interagente de nossa presença no espaço e no tempo; presença que se realiza, sempre, na paisagem. Processo que ativa a memória, por revisitar velhas experiências e acumular outras novas; daí a sua importância crucial na própria história da humanidade: a memória, como herança de saberes entre as gerações e civilizações.

Entretanto, no contexto da vida em sociedade, esta trajetória se move junto à tantos outros processos, sejam os que ela mesma provoca, sejam aqueles que nela atuam. Pois nossa vida, ao se realizar na sociedade, participa assim do universo cultural⁴ que anima um habitat, em sua temporaneidade histórica e sobre contextos geográficos, tanto mais diversos quanto maior e difusa for essa trajetória, no tempo de vida, no seu ritmo e intensidade, nos rumos dela própria. O contínuo mover e morrer das trajetórias humanas, no tempo e no espaço — em sua profusa, complexa e dinâmica trama de interações, intercâmbios e interdições — transformou e transforma a Terra, continuamente, no grande habitat do *sapiens*, pelo domínio de nossa espécie sobre ela. São trajetórias que reiteram modos de vida, adaptam-se à outros ou rompem com antigas formas para inaugurar novas.

O complexo interagir destas trajetórias, sob contextos e influências diversas que compreendem sempre, e a cada instante, o devir da história, pode ser, em parte, narrado pelos objetos que construímos e utilizamos, cultuamos e reverenciamos, descartamos e abandonamos. Por isso a paisagem urbana, como memória física inscrita nas formas que a consubstanciam, apresenta-se aos estudos arqueológicos como manancial para tantas narrativas sobre as culturas de sociedades humanas que nela imprimiram seus modos de ser e estar, isto é, do existir nos tempos próprios das paisagens que animaram e animam. A efemeridade da condição humana encontra o contraponto nos objetos, que remanescem no tempo. Daí, em essência, a paisagem ser vista como representativa da existência do social e de culturas humanas no fluir do tempo, no curso da história. Transitaremos por este caminho, na via aberta pelas imagens de certas paisagens urbanas e entraremos num universo de representações visuais (e audiovisuais) expressivas da cidade e de seus modos de vida, por alguns exemplos na história.

⁴ Na realidade contemporânea, em que vivenciamos uma expansão do universo cultural pelo desenvolvimento das redes telemáticas, a possibilidade dos contatos e intercâmbios culturais é sobremodo maior frente aos primórdios da telecomunicação. A chamada rede mundial de computadores instaura-se como universo de transações humanas no qual tanto o tempo quanto o espaço *comprimem-se* sob a forma da Instantaneidade, numa escala sem precedentes na história.

Tal perspectiva, no rumo que nos interessa neste breve estudo transversal, transita pela imagética da cidade, a navegar pelo tempo impresso em (arte)fatos da urbe. Em outras palavras, procura-se aqui extrair o potencial narrativo das imagens, ao recuperar parte da biografia destes objetos e estruturas componentes da forma urbana, potencial revelador de transformações havidas e em curso, revelador de significados e sentidos.

Dito de outro modo, essa arqueologia da paisagem, precisamente aqui neste trabalho, pode ser compreendida no entretecer de objetos e lugares significativos no tempo, a partir de um discurso originado na imagética representativa de suas existências. Nisso, importa reconhecer certas biografias que então revelam-se tanto por imagens anteriores quanto, propriamente, pelas que construímos, reiteramos ou recusamos no tempo presente.

Trata-se, em outras palavras, de reconhecer o fluxo inerente de toda existência: as imagens de hoje testemunham instantes da experiência contemporânea; e serão artefatos visuais para os que virão depois, quando elas então ultrapassarem as fronteiras do presente, transformando-se em documentos do passado! Da permanência de certos objetos e de suas representações visuais na cultura — ou ainda, por confrontar a ausência daqueles com a existência (apenas) destas suas — compreende-se a mutação havida — e mesmo em marcha — pelo contraste das temporalidades impressas nos objetos e suas representações. Essa imagem resultante poderá ser vista como medida e índice dos tantos atores e fatores que, em contextos distintos de sua história, revelam reveses, abandonos, redescobertas e valorizações que agiram e agem sobre essas materialidades, assim como sobre o *imaginário* anterior existente sobre elas.

Contudo, releva-se aqui, pela expressão *representações visuais*, que estas não são consideradas apenas no estrito sentido iconográfico, como habitualmente se restringe a designar a expressão.

Tais representações são aqui compreendidas além deste limite e, portanto, compreendemo-las na amplitude da experiência perceptiva e sensorial que assim opera no *olhar diante a presença de objetos significativos*, então assimilados pelo seu interesse ao estudo arqueológico e do confronto entre tempos de lugares e da paisagem.

Quando, todavia, dispostos de modo habitual, isto é, *imobilizados* numa vitrine de museu, tais objetos são expostos como *entes visuais* àquele olhar e, por isso, atuam como simples ilustração de um discurso e mesmo na ausência de qualquer discurso ou de uma narrativa, quando apenas são descritos e datados: dentro da vitrine, limita-se o potencial que estas *entidades* abrigam... Voltaremos ao problema quando abordarmos algumas idéias relacionadas ao que chamaremos de *Objetos Mortos*.

A cidade, como forma continente de vida social mais dinâmica e complexa, em contraste com a vida aldeã, propagara-se no mundo. Artefato maior da humanidade, é o habitat que se realiza como forma hegemônica no mundo; corpo em contínua construção, enquanto for habitado: seja na reprodução de uma sociedade dita tradicional, descendente de antigos povoadores; seja por uma nova sociedade, quando outra cultura toma o lugar e ali se instala, impondo-se por conquista; seja, enfim, nas diversas formas de vivificar a paisagem urbana, ela, todavia, só aparentemente é vista como imagem concluída e assim permanente.

Seja qual for a sociedade que nela vive, a paisagem será sempre transformada, continuamente no fluir do tempo. A cidade que se funda é assim um ato deliberado da cultura humana, que altera, significativa e profundamente, o que antes havia de *vago* em uma nova paisagem.

Todavia, antes de prosseguir, vale reter por um momento o fluir do texto e indagar sobre a palavra *paisagem*.

Ainda que a visualidade está na origem do conceito⁵, por *paisagem* não se diz apenas da *imagem avistada* de um certo trato do território, seja habitado pela vida urbana, seja ainda *virgem* e *natural*. Ela, entretanto, sempre compreende um lugar, ou um conjunto de *lugares* que assim a compõem, propriamente. Porém, dita *natural* ou *construída*, a paisagem é muito mais que uma síntese visual. Porque ela envolve uma complexa *trama*, desde os processos naturais que a constituíram — e constituem — à experiência existencial e histórica da humanidade que a transforma, a paisagem assim conjuga uma amplitude diversa, interagente e complexa de fenômenos e não se reduz ao sentido comum da palavra, isto é, de *uma parte do território que se vê*. Ela, portanto, não se reduz ao enquadramento de um simples *olhar abrangente sobre o lugar*. A paisagem assim é fruto dessa complexa conjunção que, numa certa temporalidade, assume uma forma, todavia, só aparentemente estável. Pois a todo instante atuam nela fatores que a transfiguram, desde os ritmos mais dilatados, como a contínua mutação de seus volumes erigidos provocada pelas intempéries à algum evento intenso e *renovador*, por exemplo de uma nova construção ou mesmo de um grande acidente e cataclismo, sem esquecer o ato da guerra, que por tantas vezes, e ainda hoje, submete a paisagem.

⁵ Da etimologia da palavra francesa *paysage*, remonta-se ao latim *pagus* (aldeia, povoação, etc.) e que, por sua vez, deriva de *pangere*, tempo verbal que se traduz, por exemplo, em fixar, implantar, etc.; mas também num sentido figurado: escrever, compor, produzir. A palavra paisagem também abriga a experiência sensível do viajante, isto é, daquele que, em certo momento de sua jornada, fita seu olhar sobre *a extensão de um território que se abrange num lance de vista*. No respectivo verbete do *Larousse*, aqui em itálico, 3 dos 4 significados transcritos remetem ao olhar. — *étendue spatiale, naturelle ou transformée par l'homme, qui présente une certaine identité visuelle ou fonctionnelle: paysage forestier, urbain, industriel*. — *vue d'ensemble que l'on a d'un point donné: de ma fenêtre, on a un paysage de toits et de cheminées*. — *aspect d'ensemble que présente une situation: le paysage politique du pays*. — *peinture, gravure ou dessin dont le sujet principal est la représentation d'un site naturel, rural ou urbain*. Na língua francesa, reconhecem-se como sinônimos da palavra compreendida como *vue d'ensemble que l'on a d'un point donné*: coup d'œil, panorama, perspective, point de vue, vue. No uso geral da palavra *paisagem*, reitera-se, todavia, resultado visível da atividade humana sobre o território e a sua representação, principalmente artística, bem como do estado *natural*, que também a qualifica comumente. No verbete do *Dictionnaire historique de l'ancien langage français*, o autor Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781), aproxima *Paysage à Pays* (pátria), a partir de uma citação de edição quinhentista da obra *L'histoire de la guerre d'Escoce*, de Jean de Beaugué: "Cinq cens chevaux qu'ils pouvoient estre d'Anglois en Escosse, osoyent entreprendre de courir jour et nuit jusqu'aux portes d'Edimbourg, tenant en subjection tout le *paysage* des environs." Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6347618z/f248.image.r=dictionnaire%20fran%C3%A7ais%20Jean-Baptiste%20de%20La%20Curne%20de%20Sainte-Palaye.langFR>>. Acesso: 05 abr. 2010.

Portanto, a palavra compreende um complexo significativo e mutável: ainda que o sentido de permanência de sua forma possa, muitas vezes, ser tão evidente, a paisagem, contudo, *flui* no tempo, numa existência, por fim, efêmera, na medida em que nela interage tudo aquilo que se anima nas temporalidades da história, por ritmos diversos, incluindo as mudanças naturais e, sobretudo, aquelas culturais, no mais amplo sentido e com distintas intensidades.

Como veremos adiante, no momento oportuno pelo exemplo de uma cidade, a paisagem pode assumir outras formas, sem continuidade com modos anteriores configurados, revelando-se no presente como paisagem de supressões do que antes havia, paisagem transformada muitas vezes, num curto período de sua história. Entre os agentes e poderes transformadores que imprimem a fisionomia particular de certa paisagem, releva-se, sobretudo, o engenho humano. A palavra então abriga o sentido do poder do *gesto* sobre o *ambiente*, inclusive o simbolismo que dele, por ventura, emane.

Ao remeter à palavra paisagem neste breve estudo, essa compreensão maior vem à tona.

Prossigamos em cinco ensaios por breves exemplos, contudo significativos, selecionados de lugares e tempos diversos, como veremos adiante, até chegarmos às narrativas audiovisuais que exercitamos na arqueologia, como experiência do potencial da linguagem sobre paisagens urbanas contemporâneas de antigos e históricos lugares⁶.

⁶ *Lugares históricos...* Ao qualificar assim certos lugares, não queremos dizer, todavia, que há lugares sem história. Pelo contrário, por dizer *lugar*, reconhecemos uma *biografia* do espaço, na medida em que o ambiente se torna *significativo* quando se transforma pelo agir de uma cultura no tempo, que ali então habita, ou apenas opera, ao *localizar* certo *proceder* e *produzir*. A expressão aqui deve ser entendida sob um recorte: dos lugares que possuem uma narrativa potencial, redescoberta pela arqueologia, elaborada pela historiografia, inscrita na memória social, representada pela imagética, por exemplo.

I. Piranesi e a *Forma Urbis Romæ*

Em fins dos anos 1990, uma equipe de cientistas em computação gráfica da Stanford University elaboraram um projeto acadêmico para digitalizar esculturas de Michelangelo na Itália. Pela primeira vez, a telemetria por varredura a laser junto ao desenvolvimento de algoritmos gráficos foram utilizados para se produzir modelos tridimensionais de obras do grande mestre da arte italiana.

Todavia, o trabalho da equipe estadunidense não se limitou à modelagem 3D de algumas de suas obras.

Em 1999, o coordenador da equipe Marc Levoy¹, ainda na Itália, aceitou a proposta da arqueóloga Susanna Le Pera, da Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, para se aplicar a mesma tecnologia utilizada na representação digital de esculturas de Michelangelo, desta vez, sobre um conjunto significativo de fragmentos em mármore, que há tempos intriga arqueólogos e arquitetos dedicados ao estudo da paisagem da antiga cidade imperial de Roma.

Assim, foram digitalizados todos os fragmentos da chamada *Forma Urbis Romæ* (FUR), o monumental painel composto por lajes de mármore sobre as quais a planta da cidade fora incisa, ao tempo de Septímio Severo. Sob o nome de Digital Forma Urbis Romae Project², os autores disponibilizam ao público, pela Internet, um mapa interativo com informações e imagens de cada fragmento; todavia, somente os especialistas, sobretudo arqueólogos que estudam a FUR, podem pela rede acessar os modelos digitais dos artefatos e suas imagens em alta resolução.

¹ Cientista do Departamento de Computação Gráfica da Stanford University.

² Marc Levoy assim resumiu o projeto, em suas palavras: "Suppose one scanned these fragments; could a computer program be written that could 'solve the jigsaw puzzle'? We are trying just that. To give us the data we need, we moved our computers and scanners to Rome, we had an additional desktop laser scanner brought in from Palo Alto to increase our throughput, and during a 3-week 24-hour-a-day scanning marathon in May and June of 1999, we digitized every fragment of the map. (In May of 2001, we scanned another 23 fragments that were unearthed after 1999, bringing the total to 1,186). Under the banner of the 'Digital Forma Urbis Romae Project', we are currently assembling these scans to create 3D models of each map fragment, and we are developing algorithms to help us solve the puzzle." Disponível em: <<https://graphics.stanford.edu/projects/mich/>>. Acesso: 05 abr. 2009.

Varredura a laser das superfícies de Davi e de uma peça da FUR.

Imagens: Digital Michelangelo Project.
Digital Forma Urbis Romae Project.

O estudo sobre a *Forma Urbis* remonta ao tempo da descoberta dos primeiros fragmentos por volta de 1562, quando antiquários reconheceram a importância do achado para se compreender mais sobre aquela realidade urbana antiga, vista em ruínas na paisagem de Roma.

Inscrições de nomes de vias e dos principais edifícios públicos da cidade, então representados em planta baixa, abrangeriam a forma urbana posterior às reformas empreendidas por Augusto. Possivelmente, não menos que *todas* as estruturas urbanas que conformavam a urbe foram desenhadas no painel marmóreo, sob Septímio Severo.

Pela dificuldade de se resolver o *puzzle* dos fragmentos diretamente pelo manuseio das peças, das menores às maiores e mais pesadas, inclusive o cuidado que isso requer, a representação dos artefatos por imagens — desde o desenho e, depois, pela fotografia — foi o principal recurso utilizado para se encontrar prováveis junções a recompor a *Pianta Marmorea Severiana*, como também é chamada a FUR, até se utilizar a computação gráfica em seu estudo.

A representação visual dos fragmentos, até então, limitava-se à imagem da superfície e o contorno da peça vista de topo. Daí a contribuição maior ao estudo dos fragmentos pelo Digital Forma Urbis Romae Project (DFURP): realizar os modelos tridimensionais e aplicar diversos algoritmos de correspondência entre os fragmentos, via métodos de reconstrução automática.

Em *Antiquæ Urbis Romæ cum Regionibus Simulachrum*³, a cidade intra-muros em três tempos: as imagens mostram a representação idealizada da forma urbana de Roma vista em três etapas de sua história, como seqüência de sua transformação, revelada pela forma geométrica da muralha que envolve a urbe. Aqui, a *Roma Quadrata* de Rômulo, e os antigos templos e edifícios.

Depois, a cidade definida pelo octógono da muralha de Sêrvio Túlio. A cidade crescera como entidade social, incorporando as comunidades, identificadas simbolicamente pelas colinas. Os muros da *Roma Quadrata* envolviam o Palatino (leste), o Capitolino (oeste), o Esquilino (norte) e o Aventino (sul). Aqui, as demais foram incluídas (ao norte): Célio, Viminal e Quirinal, completando-se o *Septimontium*.

Por fim, Roma sob Augusto, quando a forma urbana intra-muros atingiria a perfeição (círculo), como resultado das reformas que empreendeu durante seu principado. A partir do Miliarium Aureum, o marco central de referência das distâncias no território do Império, irradiam-se 16 divisões e as respectivas portas: cidade e território sob o poder central de Roma, simbolizada pela deusa no topo da coluna.

O projeto assim amplia, sobremodo, as chances se encontrar prováveis junções e novos arranjos, uma vez que não apenas se opera com a informação incisa do desenho (em 2D na superfície), pois a procura abrange prováveis junções entre as formas de cada fragmento (em 3D).

³ *Antiquæ Urbis Romæ cum Regionibus Simulachrum* (1527 / 1532), de Marco Fabio Calvo de Ravena, é a primeira obra a sistematizar visualmente a transformação da forma urbana de Roma em períodos históricos (Jacks 1990). Calvo traduziu do latim *De Architectura* de Vitruvius para Rafael (no mínimo os livros 1º ao 4º e parte do 5º, conforme manuscrito da Bayerische Staatsbibliothek): a tradução, não publicada, serviria à equipe dirigida pelo célebre artista e arquiteto de Urbino quem propôs ao Papa Leão X realizar um levantamento completo das ruínas da Roma antiga, projeto interrompido com a sua morte em 1520. Calvo retomaria a idéia de Rafael e, anos depois, publicara *Antiquæ Urbis Romæ*.

Todavia, a monumental imagem técnica da cidade de Roma, em grande parte, fora destruída. O conjunto dos fragmentos constituem até hoje uma fonte visual importantíssima relativa às estruturas físicas da cidade, ao tempo em que Roma existiu como uma das maiores metrópoles da história, cidade capital de um vasto império. Com cerca de 18 metros de comprimento por 13 metros de altura, com aproximados 234 m² portanto, a monumentalidade da imagem incisa em mármore fora, evidentemente, impressionante.

A *Forma Urbis Romae* fora gravada na superfície das lajes de mármore com relativa acuidade, em escala 1:240. Na imagem, vemos o modelo tridimensional de Roma sob Constantino (c. 306 – 337 d.C.) exposto no Museo della Civiltà Romana: a escala de 1:250, adotada pelo arquiteto e arqueólogo Italo Gismondi, seu realizador, é pouco menor em relação à *Pianta Marmorea Severiana*. Em primeiro plano, a Ilha Tiberina, com a Ponte Fabrício interligado-a com a margem esquerda do rio Tibre, à altura do Teatro de Marcelo. No centro da imagem, o Palatino, defronte ao *Circus Maximus*. Atrás, vê-se o Anfiteatro Flavio (Coliseu). E ainda, vindo do canto superior direito da imagem, após a *Porta Maggiore*, o Aqueduto Cláudio (Aqua Claudia) chega ao Palatino, prolongado sob Domiciano, para abastecer os palácios. Imagem: Scala Firenze.

Estima-se que estes fragmentos correspondam apenas a uma pequena parte — 10 a 15% — do grande painel formado portanto pela junção de prováveis 150 lajes de mármore, originalmente fixadas no início do século III d.C. sobre a superfície da parede de uma *aula* do chamado Templum Pacis, restaurado sob Septímio Severo.

Diversos eventos no curso do tempo reduziu a FUR à uma realidade imagética diminuta e extremamente fragmentada a instigar, por gerações, como fora dito, diversos estudiosos, desde a descoberta dos vestígios no século XVI: antiquários, historiadores, arquitetos e arqueólogos procuraram compreender, pelos desenhos incisos, um pouco mais sobre a paisagem da grande cidade, na tentativa de se recuperar uma imagem, há muito tempo perdida, sugerida pelas ruínas e demais estruturas remanescentes.

O Templum Pacis fora erigido por Vespasiano em um novo fórum, erigido entre 71 e 75 d.C. As fontes registram este nome em referência à um *novo tempo de paz*, quando ele restituiria a ordem após os eventos que alimentaram a guerra civil, desde o suicídio de Nero até o seu término, em 69 d.C, quando o Senado reconheceu o general como novo imperador. O templo também se construiu em memória às conquistas militares na Judéia, com a vitoriosa — e violenta — repressão da revolta dos hebreus. Tito, seu filho, trouxera à Roma o espólio do Templo de Jerusalém, destruído pelos romanos sob seu comando, que subjugaram a cidade em 70 d.C. As relíquias do templo, como o *Menorah*, foram depositadas no Templum Pacis, o principal volume arquitetônico do Forum de Pacis⁴ (Fórum de Vespasiano).

⁴ Do excerto “Deformis urbs veteribus incendiis ac ruinis erat; vacuas areas occupare et aedificare, si possessores cessarent, cuicumque permisit (...). Fecit et nova opera templum Pacis foro proximo’. In questo passo, che prosegue con la citazione degli altri monumenti restaurati o costruiti da Vespasiano, Svetonio (Vesp. 8) sintetizza i presupposti che resero possibile la vasta opera di urbanizzazione della zona centrale di Roma promossa dall’imperatore dopo i gravi danni subiti dalla città durante la guerra civile del 69 d.C. Tra i grandi monumenti edificati ex novo, è il Templum Pacis — denominazione presente nelle fonti antiche della prima età imperiale — costruito tra il 71 e il 75 d.C. alle pendici della Velia. La costruzione del terzo complesso forense imperiale commemorava l’ordine ristabilito dall’avvento dell’imperatore sancito dall’instaurazione di un nuovo periodo di pace e al contempo celebrava un importante evento politico-militare rappresentato dalla vittoria sui Giudei con la presa del tempio di Gerusalemme. (...) Gli arredi sacri depredati, tra cui la menorah, le trombe e il vasellame d’oro, furono trasportati a Roma durante il corteo trionfale ed esposte proprio nel tempio collocato al centro del lato di fondo del Templum Pacis.” (Fogagnolo e Rossi 2010:31).

Este lugar, entretanto, provavelmente não fora utilizado para exercício de funções administrativas, mas sim como um local para estudos, a exemplo da provável biblioteca que lá existira, e também de fruição artística, pelas esculturas lá expostas.

Baixo-relevo sob o arranque do Arco de Tito, com a cena do cortejo em que se lavara em Triunfo por Roma, o espólio do Templo de Jerusalém. O artista, ao elaborar esta cena, faz a referência ao próprio arco, então construído pelo Senado em 81 d.C. — isto é, dez anos após o evento — representado no lado direito, onde o cortejo se introduz. Imagem: Artstor.

No ano de 192 d.C., um grande incêndio se propagara desde o *Templum Pacis* até o Palatino, passando pelo Fórum Romano. O evento durou vários dias e destruiu parte significativa do centro de Roma. No ano seguinte, Septímio Severo tornara-se imperador.

Como política para legitimar seu poder e a memória de seu nome, ele realizara diversas obras urbanas, inclusive de reconstrução e reforma de importantes edifícios públicos e religiosos da cidade, sobretudo na zona central de Roma, destruída pelo fogo.

Nas palavras das arqueólogas Stefania Fogagnolo e Federica Michela Rossi...

“Nel 202 d.C. l'imperatore celebrò con particolare fasto i suoi *decennalia* e forse non è inverosimile proporre proprio questa data per la conclusione dei lavori di restauro del *Templum Pacis*, possibilità resa ancor più credibile se si accetta l'ipotesi di associarvi le emissioni monetali degli anni 200-202 d.C. nelle quali l'imperatore è indicato come *fundator Pacis*. D'altra parte la datazione stessa della *Forma Urbis* costituisce un *terminus ante quem* per la fine dei lavori.” (Fogagnolo e Rossi 2010:102, *italico* no original).

Duas de moedas de ouro emitidas sob Septímio Severo. À esquerda, reverso de *aureus* (c. 201-10 d.C.), com a personificação da cidade de Roma, a divindade com o elmo; a deusa suspende na mão direita o *Paládio* (estatueta de Palas / Minerva) e, na outra, empunha o cetro; o pé esquerdo descansa num escabelo; o escudo apóia-se ao assento onde Roma está sentada; na inscrição, lê-se RESTITVTOR VRBIS. À direita, outro *aureus* (c. 200-1 d.C.) em cujo reverso vê-se a representação do próprio imperador, vestido como sacerdote, o véu sobre a cabeça; Severo suspende um ramo na mão direita, enquanto que a outra mão segura um rolo; na inscrição, lê-se FVNDATOR PACIS. Em ambas imagens, duas referências significativas: na primeira, a inscrição intitula o imperador como o *restaurador da cidade*, no sentido urbanístico do termo; na segunda, a inscrição pode ser lida por *pacificador*, no sentido figurado. Entretanto, ambos reversos dos *aurei* coincidem com o período em que se comemorava o decênio de seu reinado, quando Severo reconstruíra monumentos e estruturas urbanas destruídas pelo incêndio devastador sobre a zona central de Roma, no ano anterior ao tornar-se imperador. O incêndio teria se iniciado próximo ao Templum Pacis, obra arquitetônica considerada entre as mais belas da cidade. Possivelmente, a inscrição FVNDATOR PACIS seja uma clara referência à reconstrução do novo templo, sobre as ruínas do anterior, erigido por Vespasiano. Neste sentido, a execução do monumental painel marmóreo a representar a urbe renovada, seja fruto do simbolismo em torno ao imperador como RESTITVTOR VRBIS. Imagens: © The Trustees of the British Museum.

Durante esse tempo, desde sua redescoberta, do conjunto até o presente reunido e por diversas iniciativas, somam-se estudos, revisões e novas luzes sobre a célebre planta de Roma. A própria condição fragmentária desse conjunto nos conta uma história compartilhada com muitos outros recintos edificadas da antiga cidade, vistos hoje em ruínas.

Os remanescentes abrigam assim narrativas — em parte confrontadas com as fontes textuais — como crônicas de destruição que, por sua vez, podem ser *lidas* no registro arqueológico, em sua existência no tempo presente, como testemunhos de um processo maior de fragmentação da própria urbe, compreendido não só em termos de consequências da desintegração física, mas na decadência do poderio romano, a partir dos acontecimentos do terceiro século. No início do século V d.C., a *Forma Urbis Romæ* sofrera o primeiro grande dano: uma passagem foi aberta na parede em que o painel se sustentava, suprimindo-se o desenho de importantes áreas da cidade⁵.

No desenho publicado por Lanciani, vemos a zona central de Roma. Assinalado com o círculo claro, a área do antigo Fórum de Vespasiano (Forum Pacis), com a Igreja de São Cosme e São Damião, a qual incorporou parte da estrutura do Templum Pacis, como a parede onde se fixou a *Forma Urbis Romæ*. Imagem: Rodolfo Lanciani. *Forma Urbis Romæ* (Prancha XXIX).

⁵ "The large, circular hole destroys the area on the Plan that depicted key spaces such as the Roman forum, the Velia, and the Palatine Hill." Disponível em: <<http://formaurbis.stanford.edu/docs/FURmap.html>>. Acesso: 05 abr. 2009.

Na Alta Idade Média, em torno de 530, a cristandade incorporava a estrutura de uma *aula* adjacente do Templum Pacis, transformando-a na Igreja de S. Cosme e S. Damião. E a parede na qual se situava a FUR tornara-se a parede dos fundos do novo templo cristão.

Por fim, foi durante a Baixa Idade Média que o abandono das antigas estruturas do entorno da igreja, então remanescentes do Templum Pacis, acentuara-se. Neste tempo, o restante do painel se degradaria continuamente, desde a supressão de lajes para uso em novas construções, a exemplo da queima do mármore para se extrair a cal como matéria-prima para argamassa e pintura.

Ao lado, superfície de parede exposta à esquerda da entrada principal do complexo da Igreja de São Cosme e São Damião em Roma. A superfície correspondia à parte interna do antigo recinto da provável biblioteca que existira no Templum Pacis. Nela estava fixada a *Forma Urbis Romæ*, o grande painel de mármore que apresentava a cidade de Roma. A cidade, gravada em detalhe, compunha uma impressionante imagem: a partir da planta-baixa de suas construções, revelava a estrutura dos volumes componentes da paisagem de Roma. Imagem: Archivio Storico Capitolino.

Na fotografia, orifícios na superfície da parede evidenciam os pontos onde foram fixados grampos metálicos para sustentar as lajes de mármore que compunham a FUR. Esta parede era parte de uma *aula* do Templum Pacis, onde havia uma provável biblioteca.

O diagrama mostra a provável posição das 150 lajes fixadas à mesma parede remanescente. Imagens: Archivio Storico Capitolino. Digital Forma Urbis Romae Project.

Algumas lajes ou partes dela que ainda estavam fixas por grampos de metal, há muito deteriorados, caíram pelo próprio peso, quebrando-se em mais fragmentos ao chocarem-se contra o chão. Assim, tais peças permaneceram junto a base da parede, *sepultadas* sob o acúmulo dos detritos, até sua redescoberta no *Quinhentos*, quando, a partir dela, diversos estudos sobre a antiga cidade consideraram esta significativa fonte visual.

Nas imagens incisas da FUR, encontram-se vestígios do corpo edificado da cidade, muitos ainda remanescem impressos na paisagem contemporânea, outros mais apenas conhecidos pelos fragmentos que restaram. Daí sua importância, como índice de estruturas arquitetônicas que conformavam a monumental paisagem urbana de uma das maiores cidades antigas⁶.

Por volta de 1562, descobriu-se os primeiros fragmentos da *Forma Urbis* em terreno contíguo à antiga parede remanescente do antigo Templum Pacis, reconstruído sob Septímio Severo. O achado despertara grande interesse de antiquários e as peças encontradas foram prontamente desenhadas ao tempo da descoberta. O cardeal Alessandro Farnese abrigou os fragmentos no palácio da família em Roma e lá permaneceram por muito tempo. Fulvio Orsini, como bibliotecário e curador da coleção do cardeal, reuniu os desenhos em um códice, depois depositado na Biblioteca Apostólica Vaticana, chamado *Codex Ursinianus*. No tempo, muitos fragmentos desapareceram. Com esta perda, os desenhos são essenciais aos estudos da *Forma Urbis*, pois constituem-se como a única imagem e evidência relativa à tais peças.

Em 1570, Orsini publica em *Imagines et Elogia Virorum Illustrium et Eruditorum ex Antiquis Lapidibus et Numismatibus*, a primeira imagem impressa de fragmento relativo à FUR.

⁶ Nas palavras dos coordenadores do *Digital Forma Urbis Romae Project*: "The Plan tells us about ancient Roman ideas of the city, ideologies of graphic representation, the layout of the city and movement through its streets, the interactions of monumental, commercial and residential space, the formation and microfabric of neighborhoods, and practices of mapping and surveying." Disponível em <<http://formaurbis.stanford.edu/docs/FURproject.html>>. Acesso: 05 abr. 2009.

Página 96 de *Imagines et Elogia Virorum Illustrum* e fragmentos relativos ao LVDVS MAGNVS — a maior arena para treinar gladiadores em Roma, interligada por um túnel ao Anfiteatro Flavio — fora representado como peça única; o seu desenho é espelhado, idealizando a provável simetria da estrutura então edificada. Ao lado, os 5 fragmentos digitalizados, sendo 2 de gesso; nota-se, no fragmento diagonal abaixo à direita, uma estrela inscrita na área da cavea, para identificar a peça moldada. As ruínas foram descobertas em 1937, ao lado do Coliseu. Imagens: Universitätsbibliothek Heidelberg. Digital Digital Forma Urbis Romae Project.

Todavia, um estudo maior sobre os vestígios da *Forma Urbis* só veio à público mais de cem anos depois do achado, pela edição de *Fragmenta Vestigii Veteris Romae ex Lapidibus Farnesianis*, de Giovan Pietro Bellori⁷ em 1673.

⁷ Giovan Pietro Bellori, antiquário e arqueólogo italiano, escreveu diversas obras sobre arte. No mesmo ano em que se publicou *Fragmenta Vestigii Veteris Roma*, redigiu-se uma resenha sobre a obra para o *Giornale dei Letterati*, cuja autoria permanece desconhecida. Do excerto a seguir, o autor anônimo considera a importância dos vestígios, desde a nobre iniciativa de se produzir a imagem da cidade gravada em mármore, e contribui com mais informações para a história do achado: "Nobile fù il pensiero di colui che al tempo dell'Imperadore Settimio intagliò Roma sopra lastre di marmo, e ne formò il pavimento ò incrostatura d'un tempio. Imperoche oltre l'essersi allora resa godibile in poche occhiate la veduta d'una città così grande, quest'era il modo di tramandarla anche à posterì, e farla per così dire durevole nelle ruine. E se à noi fosse provenuta intera, havrebbe risparmiata la fatica agli scrittori moderni che hanno sudato tanto in rintracciarla, col mezzo di congetture prese ò dalle vestigie dell'anticaglie rimaste, ò da' varij passi che trovano negli autori latini. Ne restan però alcuni frammenti, che trovati, come narra Flaminio Vacca ne' suoi manoscritti di Roma, dietro alla chiesa di S. Cosmo e Damiano (ove era anticamente il tempio di Romolo) tra le mura, e pietre sepolcrali si trasportarono nel Palazzo Farnese, ove tuttavia si conservano. Di questi non si sono veduti altri disegni che quegli inseriti in un volume della libreria Vaticana segnato 3439 tra molt'altri raccolti da Angelo Colotio, huomo studiosissimo dell'antichità, della cui vita si farà presto mentione, e lasciati ad essa libreria con altri manoscritti da Fulvio Ursino. In quest'istesso volume sono buona parte degl'intagli stampati da Onofrio Panuinio nel suo libro de' Giuochi Secolari, e altre curiosità degne che si pongano in luce." Disponível em: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/608>>. Acesso: 15 nov. 2012.

A obra traz a primeira edição completa impressa dos fragmentos em 20 pranchas, com imagens gravadas por Andrea Bufalini.

Duas páginas de *Fragmenta Vestigii Veteris Romae*, de Bellori. À direita, na prancha XII da obra, oito fragmentos da FUR: entre eles, vista na imagem abaixo à esquerda, a inscrição [T]HEATRVM [M]ARCELLI indicando a planta do Teatro de Marcelo. Imagens: Bayerischen Staatsbibliothek.

Nela, Bellori se baseou tanto nos desenhos reunidos por Orsini quanto no conjunto físico remanescente⁸, abrigado no Palazzo Farnese.

⁸ Como observa Davis: "These drawings had been in the possession of Fulvio Orsini, the librarian of the Farnese, and they were found, in Bellori's time, in the Vatican Library (Vat.Lat. 3239, 'Codex Ursinianus'). They formed substantially the basis for the twenty plates in his book, engraved by Andrea Bufalini." Sobre a resenha, nas palavras de Davis: "[*Giornale dei Letterati*] served a wide international community of scholars – natural scientists, philosophers, historians and antiquarians – and the diffusion of the knowledge of Bellori's books in often penetrating reviews testifies to the remarkable position he had attained in the world of seventeenth century archaeological scholarship." Disponível em: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/608>>. Acesso: 15 nov. 2012.

Em fins do *Oitocentos*, Rodolfo Lanciani, o eminente arqueólogo italiano, assim resumira o achado...

“I primi frammenti della pianta di Roma (...) furono scoperti da Giovanni Antonio Dosio da san Geminiano sotto il pontificato di Pio IV, cioè fra gli anni 1559 e 1565, probabilmente nel 1562. Il sito della scoperta fu quell’orticello o giardino che si estende fra la parete postica della chiesa dei ss. Cosma e Damiano, la via Alessandrina, la via in Mirando e la basilica di Costantino e che allora apparteneva a Torquato Conti, il costruttore della villa Catena presso Poli. La parete contro la quale le tavole marmoree della pianta erano murate, sta ancora in piedi (...). Apparisce da questo e dalla pianta, ivi, fig. 2, che mentre la *Forma* era affisa al muro posteriore dell’Archivio Catastale (il quale dopo i restauri severiani prese il nome di *templus sacræ Urbis*), poteva essere veduta soltanto dall’area del forum *Pacis*, sul pavimento del quale caddero e furono recuperati i frammenti.” (Lanciani 1899:4).

E inferiu sobre as causas prováveis que arruinaram a *Forma Urbis Romæ*...

“Questa rovina può essere accaduta in due modi: o spontaneamente per il lungo abbandono, per ossidamento dalle grappe di sostegno, per effetto delle piogge e de geli, per scuotimento del suolo, ovvero violentemente, per malvagità degli nemici.” (Lanciani 1899:4).

Lanciani conta-nos também que os fragmentos foram primeiramente custodiados por Onofrio Panvino, quem antecedeu a Fulvio Orsini como curador da coleção do cardeal Farnese. Panvino, *per vero dire*, no tom irônico do arqueólogo, descuidara do conjunto lá reunido e muitas peças sumiram. Todavia, outros desleixos mais ocorreram no curso do tempo...

“(...) si esercitò solo sui novantadue pezzi principali⁹, che furono fatti ritrarre a matita da Fulvio Orsino, in undici tavole, le quali ora formano i fogli 13-23 del cod. vat. 3439. Dopo la morte del Panvinio avvenuta a Palermo nel 1569, gli originali rimasero negletti nel palazzo Farnese, anzi pare che debbano essere stati tolti dalla vista del pubblico, perchè nessuno fra i topografi, che parlano o di piante della Città, o dei ss. Cosma e Damiano, o delle collezioni farnesiane, nel periodo di tempo decorso dalla morte del Panvinio alla prima edizione del Bellori del 1673, accenna alla esistenza dei frammenti.”¹⁰ (Lanciani 1903:169).

⁹ A arqueóloga italiana Laura Férrea, dos Musei Capitolini, conta 91 fragmentos (Ferreira 2006).

¹⁰ Exceto pelo fragmento relativo ao Ludus Magnus, publicado em *Imagines et Elogia Virorum Illustrum* de Orsini. Rodolfo Lanciani provavelmente desconhecia esta obra.

“Il Bellori pubblicò 169 frammenti, 77 di più di quelli delineati da Fulvio Orsino. Nel trasporto dei frammenti stessi dal palazzo Farnese al Vaticano, e dal Vaticano al museo Capitolino, fatto nel 1742 per cura di Benedetto XIV, molti integri rimasero sminuzzati, molti andarono perduti. Seicentotrentasei furono gettati come materiale da fabbrica nelle fondamenta delle nuove scuderie, di contro allo sbocco del vicolo del Polverone sulla via Giulia, donde tornarono in luce, per cura dell'ing. Rodolfo Bontigietti nel 1888 e nel 1899.” (Lanciani 1903:169).

A referida exposição no Campidoglio de 1742 fora, na verdade, dirigida pelo arquiteto Giambattista Nolli. Para esta exposição, ele se baseou nas 20 pranchas publicadas por Bellori, o que causou uma grave perda de informação, uma vez que ao preparar os painéis expositivos, procurou-se resolver problemas de proporção entre as imagens impressas em *Fragmenta Vestigii Veteris Romae* e os respectivos fragmentos originais, além das peças perdidas, que foram substituídas por outras em mármore, copiadas da obra de Bellori.

Duas pessoas reparam uma representação da *Forma Urbis Romae*, com 167 fragmentos originais identificados à época quanto a correta posição na topografia. Foram fixados sobre uma parede do chamado Giardino Romano do Palazzo dei Conservatori, no Campidoglio. O painel fora realizado por Lanciani, junto ao historiador alemão Christian Hülsen, para o III Congresso Internazionale di Scienze Storiche, em 1903.

Pela escala humana, compreende-se a monumentalidade da imagem incisa nas lajes de mármore que configuravam o imenso painel original. Imagem: Archivio Storico Capitolino.

Como nos conta a arqueóloga Laura Ferrea, dos Musei Capitolini, em suas palavras...

“Da questa sistemazione derivarono danni irreversibili ad una parte dei frammenti: alcuni furono ridotti nelle aree non incise per rientrare nei pannelli predisposti, altri, parzialmente conservati rispetto ai disegni vaticani, furono assottigliati e scontornati per essere inseriti nei frammenti di ricostruzione, com perda totala delle informaaões relative allo spessore ad alla superfície posteriora della lastra.” (Ferrea 2006:42).

Contudo, apesar destas danos, os estudos urbanos sobre Roma foram renovados no *Setecentos*. Além da exposição dos vestígios da *Forma Urbis*, Nolli publicara, alguns anos depois, precisamente em 1748 e sob auspício do papa Bento XIV, o fruto de levantamentos precisos da cidade, incluindo antigas subdivisões, intra-muros, em 14 *rioni*. Na história da cartografia de Roma, ela fora reconhecida entre os melhores desenhos técnicos elaborados, inclusive artisticamente. Daí que esta representação da forma urbana da cidade, como imagem técnica, tornar-se-ia obra de referência desde então, suplantando outra muito anterior, a *Pianta di Roma*, obra quinhentista concebida pelo arquiteto Leonardo Bufalini, publicada em 1551.

À direita, a *Nuova Pianta di Roma*: Giambattista Nolli incluiu esta prancha como índice, na qual redesenha a representação quinhentista da cidade, na xilogravura do arquiteto e topógrafo Leonardo Bufalini, reproduzida à esquerda. Em 12 pranchas gravadas em cobre, Nolli apresentara, com impressionante acuidade, o resultado de levantamentos precisos que sua equipe executou, concluídos em 1738. O trabalho de transpor os desenhos técnicos da topografia em gravura levou anos. Se a *Nuova Pianta* de 1748 atualizava a planta quinhentista de Bufalini, esta, contudo, possui muito mais referências à Roma antiga que a nova obra de Nolli: frente a transformação da cidade, ao levantar a paisagem urbana setecentista, ele teve que retomar o desenho de Bufalini como fonte documental das antigas estruturas. Imagens: Institute for Advanced Technology in the Humanities / University of Virginia (*Pianta di Roma* 1551). Deutsches Archaeologisches Institut / Universität zu Köln / CoDArchLab (*Nuova Pianta di Roma* 1748).

Pouco depois dos trabalhos de Nolli, uma nova planta de Roma relevava-se pelas mãos de Giovanni Battista Piranesi, quem a representou junto à fragmentos da *Forma Urbis Romæ* como fonte antiquária. Ele incluía imagens das peças por indaga-las no âmbito dos estudos que realizara no interior daquela paisagem, desde o progressivo levantamento de suas ruínas.

Assim, na sua obra intitulada *Le Antichità Romane*, precisamente no primeiro volume, publicado em 1756, os fragmentos reaparecem, contudo, na concepção imagética de Piranesi: não mais representadas apenas na superfície, em duas dimensões, mas sim pela ilusão tridimensional do objeto, veremos em breve, como forma de documentar os artefatos. Tanto a exposição pública dos vestígios da FUR quanto, e sobretudo, as muitas obras impressas relativas à Roma, demonstram o renovado interesse pela antiga cidade no *Setecentos*. Piranesi, entre os seus contemporâneos antiquários, arquitetos e artistas, foi um dos principais personagens a influir no imaginário da chamada *Cidade Eterna*.

Sua obra, reconhecida em vida, conjugou arte e estudo da tectônica, pela qual difundiu suas idéias sobre a pujança arquitetônica e urbanística dos romanos. Piranesi, ao retomar os vestígios da *Pianta Marmorea Severiana*, como também é chamada a FUR, reconheceu o seu valor como fonte significativa à redescoberta da antiga paisagem, conformada por estruturas das quais, em parte, só existem enquanto imagens incisas em pedra.

Ainda que ele avaliara como de má qualidade técnica os desenhos da FUR, ele compreendeu a importância *arqueológica* desta fragmentada representação para o estudo da cidade imperial remanescente na paisagem setecentista. Aquelas estruturas, incompletas, apenas indicadas em sinais incisos de sua arquitetura, instigaram-no a procurar redescobri-las em ruínas soterradas pelo tempo, durante as escavações que realizara.

No primeiro volume de *Le Antichità Romane*, a planta topográfica da cidade, baseada na *Nuova Pianta* de 1748 (de quem Piranesi foi colaborador em sua equipe¹¹), obra que atualizara a imagem quinhentista elaborada por Bufalini, como vimos. Piranesi concebeu esta representação sob uma perspectiva narrativa: ao apresentar o núcleo urbano intramuros, por sua vez envolto pelos fragmentos da *Forma Urbis Romæ*, ele remeteria ao drama urbano de seu tempo, todavia, ainda atual: o conflito entre as forças que impelem a transformação dos lugares, a provocar a perda do patrimônio histórico e o desejo de se manter esta memória física, sentido por aqueles que compreendem os remanescentes da paisagem anterior como bens culturais da sociedade. Imagem: Deutsches Archaeologisches Institut / Universität zu Köln / CoDArchLab.

Não por acaso, mas pela força desse movimento, os remanescentes da FUR tornaram-se, por assim dizer, um bem público e permaneceram expostos e acessíveis diretamente aos olhos de estudiosos e visitantes do Campidoglio por muito tempo. As obras de Piranesi, portanto, foram concebidas no contexto de um renovado interesse pela histórica paisagem. Interesse que se ampliara em meados do século XVIII, como a difusão de imagens impressas, principalmente sob a forma da *veduta*, revelava.

¹¹ Piranesi contribuiu com Nolli em duas obras: em 1774 num mapa da bacia do rio Tibre (Buck 2008:31); e na *Pianta di Roma*, de forma pontual, com duas pequenas *vedute* (Piazza di S. Pietro e Basílica de S. Maria Maggiore) inseridas respectivamente nos cantos inferiores esquerdo e direito da prancha-índice com a versão em escala reduzida do mapa.

Piranesi contribuiu de modo exemplar neste movimento, seja pela acuidade de sua observação e, sobretudo, pela força das imagens que produziu, reconhecidas em seu tempo pela qualidade tanto documental quanto artística.

Ele indagava em escavações os diversos testemunhos arquitetônicos da antiga cidade, presentes na paisagem de Roma, visíveis em ruínas. Seu olhar prospectivo de arquiteto todavia prenuncia aquilo que será, depois, essencial à arqueologia, então já como disciplina entre as ciências humanas, na medida em que a produção de imagens foi compreendida como um de seus fundamentos.

No início do século XX, especialmente pela iniciativa de Rodolfo Lanciani, 167 fragmentos da *Forma Urbis* foram apresentados a partir de 1903 no Giardino Romano do Palazzo dei Conservatori, numa impressionante reconstrução, ainda que fragmentaria, do que fora um dia o monumental painel da FUR, como se viu acima.

Na virada para o século XXI, a imagética sobre a forma urbana de Roma renovava-se mais uma vez com o *Digital Forma Urbis Romae Project*. O maior desafio compreendeu a complexidade de lidar com um *volume* expressivo de trabalho, seja ao produzir o registro de cada um dos 1186 fragmentos, que envolveu desde o cuidado no manusear das peças, com tamanhos e pesos diversos; seja o próprio processamento das informações visuais geradas, isto é, primeiro para se compor o modelo tridimensional de cada artefato; e, depois, a partir de métodos específicos, relacionar os fragmentos entre si, referenciando-os à sua provável posição no monumental painel formado pelas lajes, atualizando-se trabalhos anteriores. O projeto assim gerou um grande acervo digital (*database*), com imagens e modelos tridimensionais dos fragmentos, disponíveis para consulta na Internet¹².

¹² Desde junho de 2005, a equipe responsável procede a montagem de modelos tridimensionais de todos os fragmentos. Todavia, a estratégia do projeto definiu a criação de duas versões da base de dados, para públicos distintos: aquela destinada, sob licença, apenas aos pesquisadores e arqueólogos que estudam a FUR, com total acesso aos dados, inclusive para copiar os arquivos digitais dos modelos tridimensionais e imagens coloridas em alta-resolução; a outra, destinada ao público em geral, com acesso livre, mas apenas para visualizar as fotografias em resolução comum e os modelos, de modo interativo.

A partir da constituição desse acervo, algoritmos de correspondência são utilizados para encontrar possíveis encaixes. Como dizem os autores...

“We have developed and experimented with several different computer algorithms for automating reconstruction of the Forma Urbis fragments. Though the various methods employ different combinations of particular reconstruction clues as their primary inputs, all of the techniques operate by searching a huge space of possible fragment correspondences and position, and seeking the arrangements which best satisfy the specified set of geometric constraints. These geometric constraints are used by the algorithms both to guide the search process in an efficient manner, as well as to evaluate the quality of proposed positions. Each automated technique that we have implemented outputs listings of proposed fragment matches and specific relative positions, scoring each proposal according to its quality and sorting the output lists in ranked order.” (Koller e Levoy 2006:104).

Os algoritmos de computação gráfica desenvolvidos então processam os dados inseridos (*inputs*) conforme o método selecionado. E as variáveis são comparadas, de acordo com as especificações estabelecidas. Cada método de reconstrução automática digital assim avalia um certo conjunto de variáveis selecionadas na procura de correlações e correspondências entre os fragmentos e apresenta, como resultados (*outputs*), listas automáticas de probabilidades hierarquizadas. A partir destas listas, o pesquisador poderá inferir sobre a situação dos fragmentos na topografia da cidade, ao considerar os *melhores resultados* para propor hipóteses.

Entre as principais entradas (*inputs*) que os algoritmos processam estão as informações sobre o formato das bordas; os sinais das incisões do desenho técnico arquitetônico (planta baixa das estruturas dos edifícios, vias, etc) e inscrições (nomes dos edifícios, vias, etc); as evidências dos grampos de fixação das lajes; a qualidade e textura do mármore, estão entre as principais entradas (*inputs*).

Abrira-se, portanto, novas possibilidades à recomposição da planta, em ambiente virtual, a partir de algoritmos gráficos computacionais.

O processamento das informações flui então por métodos de análise selecionados para se chegar às correspondências das formas e desenhos entre fragmentos, seja principalmente entre as superfícies fraturadas das bordas, seja entre os sinais incisos pelos desenhos da planta dos edifícios de Roma, neles representados.

Luzes, computadores, equipamento de telemetria via varredura a laser¹³ (*laser scanner*) e câmera de fotografia digital utilizados em estúdio preparado para digitalizar, em 2001, os 23 fragmentos levados à Stanford University. Imagens: Digital Forma Urbis Romae Project.

O projeto também abrangeu os desenhos quinhentistas reunidos no *Codex Ursinianus*, como fonte essencial sobre os fragmentos desaparecidos, apesar de imprecisões já reconhecidas.

Em quatro pontos principais, assim resumem o projeto os seus coordenadores...

“First, we digitized the shape and surface of every known fragment of the Marble Plan using laser range scanners and digital color cameras; the raw data collected consists of 8 billion polygons and 6 thousand color images, occupying 40 gigabytes. These range and color data have been assembled into a set of 3D computer models and high-resolution photographs — one for each of the 1,186 marble fragments.

Second, this data has served in the development of fragment matching algorithms; to date, these have resulted in over a dozen highly probable, new matches.

¹³ “Unfortunately, due to slight miscalibration of one of our laser scanners in Italy, we have high-resolution (0.25 mm) models for only about 800 of these fragments. For the remaining 400, we have a high-resolution model of the top (incised) surface and a low-resolution model (1-2 mm) of the full fragment. Although we no longer have funding to improve these models, we welcome proposals from any research group or institution that wishes to help us with this task. Since scanning large objects at high resolution will always yield datasets with slight calibration errors, developing principled methods for overcoming these errors would be worthwhile research, and good solutions would undoubtedly be publishable.” Disponível em <<http://graphics.stanford.edu/projects/forma-urbis>>. Acesso: 05 abr. 2009.

Third, we have gathered the Project's 3D models and color photographs into a relational database and supported them with archaeological documentation and an up-to-date scholarly apparatus for each fragment. This database is intended to be a public, web-based, research and study tool for scholars, students and interested members of the general public alike; as of this writing, 400 of the surviving fragments are publicly available, and the full database is scheduled for release in 2005.

Fourth, these digital and archaeological data, and their availability in a hypertext format, have the potential to broaden the scope and type of research done on this ancient map by facilitating a range of typological, representational and urbanistic analyses of the map, some of which are proposed here.

In these several ways, we hope that this Project will contribute to new ways of imaging Rome.” (Koller et al. 2006:2).

As imagens exemplificam a junção automática de dois fragmentos (351 e fn9) pelo algoritmo desenvolvido por David Koller (DFURP), que relacionou os alinhamentos de incisões (linhas coloridas), assim como a forma dos fragmentos. A hipótese é de que esta junção relaciona-se à outro conjunto de peças, cujas incisões representam o *Circus Maximus*, como se vê na imagem maior. Imagens: Digital Forma Urbis Romæ Project.

Acima, um painel elaborado pelo *Digital Forma Urbis Romae Project* com imagens digitais de cada um dos 1163 fragmentos da FUR até então disponíveis à equipe responsável pelo projeto, durante sua estadia em Roma em 1999. Na época, a escavação do Templum Pacis estava em curso e, entre os achados, 23 novos fragmentos da *Forma Urbis*. Em 2001, este conjunto complementar foi levado aos EUA para que a equipe coordenada por Marc Levoy, do Departamento de Computação Gráfica da Stanford University assim pudesse digitalizar o achado. Assim, o projeto conta desde então com todos os 1186 artefatos em seu acervo digital. Ao traduzir cada peça em *bits*, o *Digital Forma Urbis Romae Project* construiu a representação do conjunto arqueológico *real* e cada artefato tornara-se acessível pelas telas eletrônicas, na imagem tridimensional de seu *clone*, produzido digitalmente com os recursos do aparato técnico mobilizado. *Laser scanners* e câmeras de alta resolução capturaram, peça a peça, as formas e superfícies então reveladas tridimensionalmente como cópias exatas dos artefatos, inclusive com a possibilidade de reprodução em escalas diversas, via impressoras 3D: texturas, incisões, riscos, quebras, fissuras, manchas... Marcas do tempo. Elas narram o abandono e as tantas manipulações havidas, em grande parte desconhecidas, na *biografia* da FUR. O *clone* então retém pela imagem essa memória, traduzida em *bits*, na correspondência fidedigna à realidade destas marcas essenciais abrigadas nos objetos do passado. Hoje, o conjunto original se preserva como testemunho da monumental forma urbana de uma das mais impressionantes paisagens citadinas que a humanidade já produziu em sua história. Imagem: Digital Forma Urbis Romae Project.

Contudo, mais de duzentos anos atrás do *Digital Forma Urbis Romae Project*, certas estratégias de representação da FUR foram exploradas por Giovanni Battista Piranesi, com grande expressividade, no primeiro tomo de *Le Antichità Romane*.

Assim, para melhor situar esta obra — quanto outras suas — no âmbito de seus interesses de estudo sobre a arquitetura e engenharia desenvolvida pelos romanos, será oportuno iniciarmos por uma breve biografia do exímio artista setecentista, que se identificava sempre como arquiteto.

Nascido em 1720 na pequena Mogliano, em Veneza iniciara o seu aprendizado artístico e a sua formação como arquiteto. Contudo, tornou-se célebre, ainda em vida, não por obras arquitetônicas por ele construídas, mas sim pelos estudos das ruínas de Roma e a sua arte como desenhista e gravador.

Reconhecido entre os grandes nomes da água-forte, Piranesi foi também um dos grandes artistas da *veduta*¹⁴.

Para desenvolver suas habilidades gráficas e aprender as artes do projetar e as técnicas do construir, um primeiro estímulo veio da própria família. Foi pelo irmão mais velho, um monge cartuxo, que o jovem Piranesi despertara o seu interesse pelo estudo da história de Roma e pela antiga cidade, com as ruínas em sua paisagem.

Seu pai fora um *tagliapietre*, palavra que na época designava a atividade de pedreiro, e também compreendia a função de *mestre-de-obras*. Pelo tio materno, Piranesi pode se aproximar do exercício da arquitetura, mas principalmente da engenharia civil em Veneza.

¹⁴ Na gravura, a *veduta* se constitui pelos mesmos temas do chamado *vedutismo* na arte italiana, gênero pictórico setecentista por excelência, que representa em suas cenas uma certa vista da paisagem, geralmente com expressiva presença da arquitetura, seja numa vista urbana, seja pela sua presença como ruínas. Em Veneza existiu uma importante profusão de obras nessa escola pictórica, a exemplo de pinturas de Giovanni Antonio Canal (o *Canaletto*), Francesco Guardi, entre outros artistas ditos *vedutisti*. Piranesi explorou o gênero via técnica da água-forte.

Fechadura do portão do *Gran Priorato Giovannito-Gerosolimitano* sobre o Aventino, sede da *Ordem dos Cavaleiros de Malta* em Roma, onde se encontra a igreja *Santa Maria del Priorato*, reformada por Piranesi, assim como a *Piazza dei Cavalieri di Malta* à sua frente¹⁵. No portão de ingresso, a fechadura dirige o olhar e o dispositivo projetado opera a perspectiva como retórica: no *ponto de fuga*, vê-se a cúpula de São Pedro; no simbolismo da cristandade, o apóstolo de Jesus Cristo é o guardião da *Porta do Paraíso*. Imagens: Enrico Giuliani (fechadura). Silvio Luiz Cordeiro (estátua de São Pedro no Vaticano).

Matteo Lucchesi, arquiteto-engenheiro¹⁶, coordenara obras importantes, a exemplo da construção dos *murazzi*¹⁷, as estruturas de proteção do ambiente insular da *Laguna* frente o impacto das marés.

¹⁵ A reforma da igreja S. Maria del Priorato foi o único projeto arquitetônico de Piranesi construído, assim como a Piazza dei Cavalieri di Malta, parte do conjunto arquitetônico do Priorado da Ordem dos Cavaleiros de Malta em Roma. Nas palavras de Wendy Thompson: "Piranesi's unique opportunity to exercise his creative genius on a monumental scale occurred during the reign of the Venetian pope Clement XIII (1758–69), when the papal nephew, Cardinal Rezzonico, assigned him two major architectural projects. Although Piranesi's elaborate designs for the apse of the Lateran Basilica were never realized, he was able to apply his original conception of ornament to the renovation of the church of the Knights of Malta on the Aventine, Santa Maria del Priorato, which included an impressive ceremonial piazza enclosed by obelisks and trophies." (Thompson 2003).

¹⁶ Sobre Matteo Lucchesi, vejamos o excerto: "In qualità di proto del Magistrato alle acque il L. tenne una corrispondenza con G. Poleni (nel 1739 circa il rilevamento del canale degli Ebrei di Venezia, nel 1751 sulla rotta del Bassanello a Padova e sui mulini della Rivella sul canale di Battaglia), che testimonia la collaborazione fra l'allievo e il maestro in campo idraulico. Collaborò intensamente anche con altri idraulici veneti, come P. Brandolese e F. Rossi, inoltre ebbe come allievo il nipote Giambattista Piranesi, figlio di sua sorella Laura; questi però dopo non molto, divenuto insofferente dell'ambiente dei protti dei Savi ed esecutori alle acque e anche dell'insegnamento dello zio, prima entrò nello studio di P. Zucchi e poi fuggì a Roma (1743), dove trovò occupazione come disegnatore presso l'ambasciata veneta, dichiarandosi 'architetto veneziano'." Disponível em: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-lucchesi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-lucchesi_(Dizionario-Biografico)/>). Acesso: 05 abr. 2010.

¹⁷ Dos murazzi, esta breve explicação: "Opera di difesa del tratto terminale della Laguna Veneta, fra Pellestrina e Chioggia, a rinforzo del litorale che separa la laguna dal mare: fu ideata dal cosmografo V.M. Coronelli nel 1716 e portata a termine dalla Repubblica di Venezia nel 1770 sotto la direzione di B. Zandrini." Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/murazzi/>>. Acesso: 05 abr. 2010.

Adiante, veremos como esse saber da engenharia hidráulica, exercitado ao observar as obras sobre o ambiente do lagamar veneziano, foi decisivo em seus estudos de Roma, ao identificar as estruturas de aquedutos e castelos d'água, por exemplo. Assim, na juventude e no seio da família, Piranesi vivenciara o universo da engenharia e arquitetura, seja pelo pai construtor, seja pelo tio engenheiro; e pelo irmão, quem provavelmente o incentivara em conhecer a história dos monumentos. Cedo então ele dedicaria tempo ao estudo de técnicas construtivas do passado, reveladas pelas impressionantes ruínas.

Em 1740, com 20 anos, ele viajara à Roma pela primeira vez, junto ao séqüito do embaixador de Veneza. Nessa época, era raro encontrar na cidade profissionais que acumulavam as habilidades de Piranesi¹⁸. Mas, ainda assim, não foi pelo exercício da arquitetura, isto é, do projeto com vias à sua execução, que Piranesi levou adiante o *objeto* maior de seu principal interesse, tanto artístico quanto arquitetônico, e trabalha-lo como um projeto pessoal, no proceder de uma arqueologia urbana: Roma, a cidade antiga.

Do ano de sua chegada à Roma até 1742, freqüentara o atelier de Giuseppe Vasi, grande artista siciliano, experiência que contribuiu sobremaneira ao desenvolvimento de sua técnica. Neste tempo, produzira as primeiras gravuras de sua obra *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, publicada no ano seguinte. Em 1745, Piranesi voltara a morar em Veneza permanecendo até 1747, tempo em que iniciara a célebre série dos *Carceri*. Neste ano, regressou a Roma. No outono, iniciaria duas obras: *Antichità Romane de' Tempi della Repubblica e de' Primi Imperatori*, publicada no ano seguinte; e a obra que ampliaria durante toda sua vida, até falecer em 1778: as *Vedute di Roma*. Em 1748, como vimos, colaborava com Nolli em sua *Nuova Pianta*.

¹⁸ Piranesi, nas palavras de Luigi Ficacci: "Aveva una cultura già formata, tipica della più avanzata civiltà veneziana del momento, con competenze da architetto, disegnatore di scenografia teatrale, incisore all'acquaforte. Questo complesso di capacità professionali non aveva molti riscontri nella Roma di quei giorni, dominata da una cultura di corte che mutava caratteri e protagonisti ad ogni diverso pontificato e dove in genere le singole arti erano accademicamente più distinte tra loro, così come l'ideazione lo era dall'esecuzione, soprattutto in architettura. Già l'ambiente familiare poteva avere avviato Piranesi verso un'identità che univa le capacità pratiche della tecnica agli interessi verso la teoria e la storia." (Ficacci 2006:11).

Da obra *Carceri d'Invenzione*, a décima imagem (também chamada por *Capriccio con Gruppo di Prigionieri*), como aparece gravada por Piranesi na matriz em cobre à direita; e impressa, ao lado. Imagens: Istituto Nazionale per la Grafica. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Ele *produziu* uma arquitetura, e, sobretudo, uma *arqueologia*, ambas em imagens desenhadas e impressas sob a forma de gravuras nas obras que editou, aliando imagem e texto. Sua técnica, por excelência, como vimos, foi a água-forte, arte gráfica que dominou e que foi o veículo principal para difundir as imagens que concebeu da antiga arquitetura e urbanismo dos romanos.

Assim, pôde viver de seu trabalho como editor, mas sempre se reafirmando como arquiteto. Em sua trajetória profissional, sobretudo identificada com o seu olhar prospectivo de estudo da antiga tectônica, Piranesi dedicara-se principalmente ao estudo das ruínas de uma paisagem urbana anterior, continuamente desmantelada.

Para tanto, empreendeu um amplo trabalho para transpor em imagens os resultados de suas observações nos sítios urbanos, escavando mutios deles inclusive, ao prospectar as estruturas remanescentes na realidade urbana da Roma em que viveu.

Na imagem, vemos representado o Arco de Tito (c. 1756-57), gravura da série *Vedute di Roma*. Sob o arranque do arco, o painel em baixo-relevo mostra uma cena da procissão triunfal em 71 d.C., quando o espólio do Templo de Jerusalém, destruído pelas forças do comandante romano no ano anterior, desfilaram na cerimônia em triunfo de Tito e de seu pai, o imperador Vespasiano. Na cena do cortejo ritual, o *Menorah* e outros objetos do templo, carregados no percurso por Roma. Em 75 d.C., o espólio fora exposto no *Templum Pacis*, então erigido sob Vespasiano. Imagem: Biblioteca Nacional de Portugal.

Ele envolveu-se ativamente nos debates pelos quais muitos antiquários procuravam provar a primazia da arte grega sobre a romana, defendendo então sua tese sobre a autoridade da tectônica dos Romanos, como expressara em *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*¹⁹.

¹⁹ Nesta obra, publicada em 1761, ao defender o gênio criativo dos romanos frente aos helenos, Piranesi valoriza a arte toscana, e sua influência nos primeiros tempos de Roma, remontando aos etruscos, a exemplo destes excertos: "De fatto tutti gli antichi scrittore, che hanno parlato de'Toscani, attestano, ch'eglino erano coltivatori attentissimi delle arti della pace. (...) che i Toscani furono gl'inventori delle cerimonie e de'riti della religione; in oltre dell'auspicio, della maniera di fabbricar le città, delle fosse per munire, delle mura, del pomerio (...). (...) Veramente la nazione Toscana e per l'antichità, e per le ricchezze aveva avuto tempo e comodo di portare ogni genere di arti all'ultima perfezione. (...) Da tali fonti per tanto ne vennero in Roma le altre arti, e con esse la maniera retta di fabbricare; giacchè è cosa solita, che gli uomini, súbito che hanno tempo, cercano d'imitare ciò che vedono di meglio appresso gli arti, e riuscirvi. Laonde (per parlare primieramente delle fabbriche) vedendo i Romani gli edifizj rispettabili degli Etrusci, e vedendo frequentemente a Roma quei che potevano ammaestrarli in quest'arte, non poterono fare a meno di dilettersi di quel che avevano veduto, e di volere in Roma tal sorta di fabbriche, specialmente dopo di essersi ingranditi, ed avere acquistata maggior riputazione di quella de'loro vicini." (Piranesi c.1761:17,19).

Assim, sua obra imagética impressa foi para ele um poderoso dispositivo ao seu discurso afirmativo da pujança dos romanos, herdeiros, para ele, das artes desenvolvidas pelos etruscos.

A antiga Roma só poderia abrigar a vida urbana por meio de estruturas funcionais notáveis: aquedutos construídos para abastecer a população com fluxos contínuos de água, dirigindo-os para as fontes, os banhos públicos e privados, das residências abastadas e palácios; a drenagem das várzeas e dos esgotos em canais, no início abertos, depois subterrâneos, a exemplo da *Cloaca Máxima*, que ainda opera na cidade contemporânea, passados dois milênios!

Gravuras em *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*. Ambas mostram a estrutura em cantaria do antigo canal de drenagem e esgotamento sanitário do centro de Roma: a *Cloaca Maxima*. A perspectiva à direita e o corte à esquerda, revelam a estrutura subterrânea em abóbada do emissário e o remate, em arco triplo, ao despejar o eflúvio pela desembocadura aberta na margem esquerda do Tibre. Imagens: Deutsches Archaeologisches Institut / Universität zu Köln / CoDArchLab.

Entre tais estruturas, relevam-se também as próprias vias e estradas, obras que gravaram antigos caminhos urbanos e entre territórios; e abriram outros novos, pavimentados para uso intenso, alguns dos quais, pela excelência da técnica, resistem ao tempo até hoje. E ainda, compreendem os teatros e anfiteatros, erigidos para prover entretenimento ao povo, importantes dispositivos culturais e, sobretudo, políticos.

Piranesi as compreendeu na observação profunda das ruínas então presentes diante de si: a cada prospecção, a cada nova escavação, revelavam-se as técnicas que possibilitaram aqueles monumentais artefatos urbanos. Assim, foi pelo estudo íntimo dos remanescentes, num proceder *arqueológico*, exumando-os por escavar até sítios periféricos, que ele pôde afirmar, nas obras que editou, a sua tese em torno da excelência da técnica dos romanos, enraizada em saberes etruscos, conforme defendera.

Piranesi explorou sua *expertise* no desenho a água-forte na tradução visual das texturas de ruínas romanas que estudara. Para se chegar à *imagem realista* do estado físico daquela arquitetura e suas estruturas fragmentarias, ele procedeu a delineação de hachuras diversas, articulando-as num discurso visual sensível ao tempo da luz — seja diurna, seja noturna — para assim evidenciar as superfícies que viu e exprimi-las em vistas das antigas ruínas na paisagem de seu tempo.

Todavia a técnica de representação é mais complexa, e, de partida, lembremos que, como toda gravura, a imagem do motivo desenhada sobre a matriz de impressão é inversa.

O seu hachurado, na essência, constitui-se como a modelagem de um objeto, numa fronteira, por assim dizer, entre desenho e escultura. A relação entre as linhas é codificada em hachuras de distintas espessuras, algumas mínimas, sutis, outras mais evidentes; por vezes interditas, a respeitar a maior incidência de luz, pelos vazios deixados no cobre; por vezes, sombras profundas, em grossas incisões no metal, como manchas escuras.

Veduta del Ponte Fabrizio, no quarto volume de *Le Antichità Romane*. Na vista, o nível do rio Tibre corresponde ao mês de junho, isto é, durante o estio do verão. Pela perspectiva, vê-se o intradorso de ambos os arcos: ao fundo, ao chegar na Ilha Tiberina; em primeiro plano, ao definir um dos lados do pilar central da ponte. No canto direito, abaixo, vêem-se ruínas que Piranesi identificara pertencerem ao pórtico atrás da *scenæ* do Teatro de Marcelo²⁰, situado próximo à margem esquerda do Tibre. Imagens: Deutsches Archaeologisches Institut / Universität zu Köln / CoDArchLab.

Nas suas *vedute*, Piranesi explorou especialmente a perspectiva linear, seja para transpor pela imagem a monumentalidade das estruturas, seja para exprimir a implantação dos edifícios na paisagem, em perspectivas elevadas, a *volo d'uccello*.

Para concebe-las, ele *manipulou* o objeto *virtualmente*, pelo desenho de sua imagem tridimensional na precisão da técnica que aquele dispositivo de representação gráfica possibilita.

²⁰ Entre as ruínas, possivelmente, haveria vestígios da êxedra e das duas *auli* que flanqueavam a *scenæ*.

Ponte Fabício em *Le Antichità Romane*, quarto volume. **Acima**, planta e elevação: dois arcos intermediados por um pilar central; o contraforte protege o pilar e avança em cunha contra a correnteza do rio Tibre, *bipartindo* o fluxo para diminuir a pressão exercida na estrutura; a abertura superior do pilar permite a passagem do fluxo durante as cheias. **Abaixo**, corte a revelar o sistema estrutural: a forma circular amplia a estabilidade; ambos arcos, erigidos em aduelas de cantaria, formam círculos reforçados (A) até a fundação; o peso é transferido pelos eixos das aduelas até chegar aos alicerces; os círculos assentam-se numa base de pedra (B) apoiada numa paliçada (L), cujas estacas de madeira fincam-se no solo (M), sob o leito do rio redefinido sob a ponte por arcaria interna inscrita nos círculos e sob o pilar central, aumentando a estabilidade do sistema estrutural da forma circular. Imagens: Deutsches Archaeologisches Institut.

No alto à esquerda, uma vista das Termas de Tito; e, no detalhe, logo abaixo, uma cena de pastoreio entre as ruínas monumentais. No alto à direita, uma impressionante vista noturna, a *vôo de pássaro*, das *Thermæ Antoninianæ* (Termas de Caracala) situadas na paisagem meridional da cidade: ao fundo, no detalhe abaixo, o subúrbio em seu aspecto rural e pouco habitado. Imagens: Universidade de Coimbra.

O entretecer do desenho compõe assim a imagem do motivo e revela o ato do olhar, em detida observação, que identifica as superfícies, sua iluminação e sombras. Todavia, ao compor imagens das ruínas na paisagem, Piranesi as revelara no tempo existencial, por observar a vida urbana dos lugares estudados: cada *veduta*, assim, comunica o sentido da decadência sugerido seja nas próprias ruínas em si, mas sobretudo pelo contraste entre novas e velhas formas, ambas a comporem aquela paisagem do presente, com forte acento de uma vivência que se aproxima do arcaísmo da vida rural. O contraste na cena construída age poderosamente na percepção dessa paisagem, como memória de um mundo decaído, contudo, ainda remanescente, mesmo diante o dilapidar e destruir dos velhos vestígios, então erigidos ao tempo da grande urbe que fora Roma.

Ruínas das Termas de Tito em *Le Antichità Romane*, primeiro volume. A imagem produzida a *volto d'uccello* só foi possível pelo domínio do desenho em perspectiva linear, baseado nas informações dos levantamentos das estruturas, suas dimensões e implantação na topografia. Esta água-forte exemplifica a importância deste instrumento de representação gráfica tridimensional no próprio domínio potencial dos objetos e, por extensão, da paisagem, seu território e ambiente: o *correto* desenho do motivo numa vista elevada independe do observador situado no mesmo ponto vista, pois o dispositivo opera o *transporte* deste motivo para outros *lugares-tempos*, assim como a sua *tradução* verossímil, em escalas e vistas diversas, pela manipulação *visual-virtual*. Assim, em outras palavras, não importa a implantação, a distância, o ângulo de visão: a partir de um mínimo de informações e relações de proporção, pode-se levar o motivo consigo, para onde for, e reconstituí-lo pela perspectiva linear, porém, inscrita, desenhada em outra dimensão. Este recurso, desde que *surge* na Renascença — a partir dos estudos do arquiteto Filippo Brunelleschi, quem identificou as relações matemáticas na ilusão de profundidade do desenho bidimensional — afirmara-se como um dos fundamentos do desenho de projeto e representação técnica. E instrumento à criação artística. Imagem: Silvio Luiz Cordeiro / IEB USP.

Assim, Piranesi combinou diversos gradientes de espessura e forma das linhas no encaminhar o desenho, inverso, sobre o verniz aplicado na superfície da chapa de cobre, a matriz de impressão. Impregnados os sulcos pela tinta, a imagem por fim concebida se revela sobre o papel, transferida pela força da prensa. O seu desenho trabalhou especialmente a iluminação das cenas. Piranesi definiu as áreas de ruptura e gradiente das linhas para revelar as intensidades de luz, ou aprofundar as incisões pelos banhos ácidos da matriz para as sombras, muito expressivas: tudo isso agiu na concepção seja de vistas memoráveis das ruínas de um passado urbano; seja, sobretudo, a decifrar nelas a tectônica dos antigos romanos.

Esses recursos encontraram pelas mãos de Piranesi uma via de grande expressividade na concepção imagética, a um só tempo, de grande valor documental e retórico, daí a força pela qual a imagem se impõe, duplamente: como registro da realidade física em ruínas, elaborado pela sensibilidade artística.

Vista das Ruínas do Fórum de Nerva em *Le Antichità Romane*, primeiro volume. Imagem: Silvío Luiz Cordeiro / IEB USP.

Entretanto, ultrapassando a representação realista, sua arte pela técnica da água-forte revelaria mais que as estruturas daquele corpo urbano.

A imagética *piranesiana* de Roma também muito influenciou no imaginário visual europeu sobre a *Cidade Eterna*. O *filtro visivo* criado em suas imagens provocava uma *disposição romântica* de ver a cidade antiga (Ficacci 2006). Todavia, a poética visual piranesiana, ao meu ver, não se perde em evocações saudosistas. Ainda que seu discurso esteja fundamentado sobre um passado urbano de grandezas, Piranesi transcendera qualquer visão ingênua, aquela que procura *reviver o tempo passado*; e o poder retórico de suas imagens se exerce em outro nível.

Sua imagem transcende, no conceber da *veduta*, a simples representação realista da paisagem, por traduzi-la enquanto drama: a transformação. O uso que fez da perspectiva linear na composição da cena, especialmente amplifica a monumentalidade das estruturas, e comunica mais que o fato físico, pois revela a memória do poder expresso na paisagem, visto em ruínas. Piranesi então se valera dos recursos da perspectiva, mas sobretudo, da luz, no seu modo de representa-la para produzir uma *mimesis* própria, sugestiva do estado das ruínas. Tal imagética assim opera por um alcance mais penetrante, muito distinto das funções do registro documental preciso que realizou, a exemplo de analisar a tectônica das estruturas urbanas, na precisão que o desenho técnico provê ao cumprir este papel.

Veduta dell'Anfiteatro Flavio detto Il Colosseo, em *Vedute di Roma*. Piranesi explorou especialmente a perspectiva linear, seja para comunicar pela imagem a monumentalidade das estruturas, seja para exprimir a implantação dos edifícios na paisagem, por suas vistas elevadas, a *vão de pássaro*. Para concebe-las, Piranesi, como referimos, manipulou o objeto *virtualmente*, pelo desenho de sua imagem tridimensional com a técnica de representação gráfica em perspectiva, contudo, a partir da sensibilidade artística, por exemplo da *veduta* acima: a luz que ilumina as ruínas é do luar, uma *veduta* noturna portanto, característica visível em algumas de suas derradeiras paisagens. Imagem: Universidade de Coimbra.

A imagem que Piranesi construiu revela, portanto, um tema mais íntimo, do qual não há fuga possível na existência do ser e, por isso, age pelo olhar nos recessos mais profundos do espírito humano: a memória inevitável da morte, alegoria inscrita na presença física e visual das ruínas, mais evidente quando elabora suas *vedute*, no desenho dos motivos.

As esculturas de Michelangelo *inacabadas* revelam a imagem como representação do eterno *vir a ser*, no desejo de liberar-se da pedra... A marca do cinzel do artista está evidente na superfície esculpida, e amplifica o drama da imagem. À direita, a obra chamada Atlas (c. 1530 – 1534). No centro e à esquerda, modelo tridimensional da escultura de São Mateus (c. 1506) gerado em computação gráfica a partir da varredura a laser pelo Digital Michelangelo Project da Stanford University. O desenho de Piranesi, ao gravar o cobre, delineia as formas por *acompanhar* as superfícies e os traços incisivos assim as revelam: o hachurado na gravura de Piranesi, em certo sentido, aproxima-se do gesto do escultor. Imagens: Galleria dell'Accademia di Firenze (Atlas). Digital Michelangelo Project (São Mateus).

Sua arte atua na sensibilidade do observador; leva-o a perceber esse destino humano transposto nos próprios objetos: daí poder-se dizer, numa *arqueologia* sensível da paisagem, em biografias da materialidade construída e vivenciada pela sociedade, pelas culturas na história. Uma vez erigido, o tempo agirá na sua existência, na sua forma e significação: tempo que transforma a matéria; tempo da cultura (dos hábitos, modos de ser e estar, de pensar, criar e agir), tempo dos elementos (que se revela na dinâmica própria da matéria no ambiente), tempo da história (que se relaciona ao da cultura). Estruturas foram construídas e utilizadas. O fluir do tempo nelas penetra. Elas revelam o próprio tempo.

A paisagem por isso possui potencialmente infinitas narrativas, nas tantas e diversas memórias abrigadas pelos corpos. Alguns não mais remanescem em sua existência erigida, mas, ainda assim, deles se conserva, muitas vezes, apenas uma imagem: mesmo fragmentária, ela é sua memória, a representar-se como *estado significante* daquilo que existira em sua plenitude.

Como reação ao poder do tempo, transformador, o que poderia interromper o fluxo inevitável? A imagética piranesiana, ao enunciar este drama, realiza o instante: a gravura retém o presente, *preservando* os objetos das forças do tempo e da história, como memória daquela antiga presença, então, transposta em imagens. Em ruínas, tais estruturas *atuam* e, de modos diversos, despertam sentidos que a representação artística, muitas vezes, amplia.

Prancha XVI – I de *Le Antichità Romane*, primeiro volume. Acima, indicado pela letra A, no canto superior direito, os contrafortes do Quirinal. Vê-se também habitações modernas adjacentes, incrustadas nas ruínas das vertentes do monte, que Piranesi identifica como os *Bagni di Salustio* (B). No detalhe, duas figuras humanas, no primeiro plano da imagem maior: observa-se o estado das roupas, ambas figuras sugerem uma alegoria da ruína, ou representariam dois pobres habitantes, sugerindo a própria condição humana naquele lugar da cidade? Na mesma imagem, porém mais ao fundo, um grupo de pessoas no lugar do *Circo Apollinare* (D): um homem observa outros três que, por sua vez, parecem escavar o terreno, a procurar vestígios... Imagens: Silvio Luiz Cordeiro / IEB USP.

A presença física do *antigo* age assim poderosamente no ser, mas também, influi na própria vida da cidade contemporânea, seja como obstáculo ao novo, seja como memória respeitada... Sua imagética conduz o olhar numa *viagem* aos recessos de nossa existência e, como um aviso, influiu significativamente na formação do imaginário sobre as ruínas romanas, mas sem confundir com aquele dito romântico, de modo saudosista.

A potência visual e significativa destas imagens persiste como testemunho documental e reflexivo sobre a realidade da tectônica pela qual se construiu a monumentalidade da paisagem urbana da Roma antiga.

Se a corrosão das intempéries, a própria atividade humana no tempo histórico, e outros tantos impactos desintegradores, subtraíram da antiga forma urbana muitos de seus artefatos, contudo, ela ainda remanesce como entidade: mesmo fragmentária, a forma da antiga cidade, seja em grande parte destruída ou incorporada em novas construções, está presente e emana a potência daquela paisagem monumental anterior.

Sob os olhos de Piranesi, as ruínas da antiga Roma que ainda resistiam ao tempo, em muitos sítios por toda a cidade, eram frequentemente suprimidas e restos das velhas construções serviram para usos diversos, sobretudo reaproveitados como material de novas obras urbanas. Escavações também foram promovidas, com impacto destrutivo no que havia, visando a posse de objetos de antiga arte, então encontrados entre as ruínas, soterrados pelos escombros. A presença de tantos testemunhos, erigidos com funções precisas na forma urbana da antiga Roma, remanesciam aos olhos de Piranesi num tecido urbano fragmentado em estilos diversos, em modos de ser e de existir próprios de cada época — ali medieval, aí renascentista, lá barroco — num confuso entretecer de eras na paisagem de seu tempo, em que via solaparem-se o que ainda havia da cidade monumental do poderoso império.

Seu projeto, visto na amplitude de seus objetivos, foi por isso além da defesa do valor da tectônica exercida pelos romanos, aprimorada pela cultura construtiva, em suas remotas origens. Objetivos que exigiram, portanto, uma obra, em si, monumental: seus argumentos só puderam vir à tona, com força discursiva, pelo estudo direto dos vestígios e ruínas, como foi dito. E a sua sustentação encontrou nas imagens artísticas o poder retórico que os comprovaria.

Para ele, a produção de registros precisos do estado presente das ruínas devia resultar num amplo documentário visual daquela existência, em vias de desaparecer.

Sua obra *Le Antichità Romane*, neste sentido, constitui-se como memória da grande cidade que existiu sob a Roma que vivenciou. Por isso, esta memória, a partir dos inúmeros objetos de uma vasta realidade física fragmentada, não poderia se resumir a algumas fontes objetivas selecionadas: esta memória só teria sentido e significação pelo conjunto, isto é, não menos que a totalidade das ruínas ainda existentes.

Nas palavras de Ficacci:

“Quel tempo era consistito per Piranesi nel verificare sul vero le proprie conoscenze, scoprendo l'impossibilità di separare e semplificare i soggetti. Preparare quei volumi aveva significato per lui rincorrere la sopravvivenza di ogni singolo reperto in ogni luogo di Roma, anche quelli suburbani, anche i meno evidenti, ricercando le vestigia occultate negli spazi privati, irricognoscibili nel loro degrado e nell'utilizzazione attuale; immergersi nell'antichità sotterranea; scontrarsi con l'esigenza di ricostruire una topografia della Roma antica, per organizzare i recuperi frammentari (...).” (Ficacci 2006:27,29).

Piranesi compreendeu, como também os antiquários, desde a redescoberta dos primeiros fragmentos no *Quinhentos*, assim como os arqueólogos de hoje, que os fragmentos remanescentes da *Forma Urbis Romæ* se constituem como fonte essencial, na medida em que, como imagem técnica da arquitetura, a representação em planta incisa nas peças revela desde estruturas funcionais, como as vias, os aquedutos, as pontes, etc.; aos fóruns, templos, teatros, mercados, palácios e até pequenos quartos de habitação, inclusive indicando as escadarias de acesso.

Ainda que o desenho técnico inciso, como reclamara Piranesi, fora inciso com muita simplicidade, a elaboração da FUR resultou de levantamentos relativamente precisos para a época. Apesar dos problemas inerentes em traduzi-los na monumental imagem da cidade, a representar praticamente sua totalidade, os fragmentos podem ser vistos como repositório único de parte significativa da memória urbana de um tempo, sobretudo quanto as estruturas desaparecidas.

O arqueólogo espanhol Emílio Rodríguez-Almeida, um dos principais estudiosos da FUR, observa outros fatores da contribuição dos fragmentos...

“Dal punto di vista epistemologico, questa pianta (...) dà un notevole apporto alle nostre conoscenze, sia per quanto concerne la tecnica antica del rilievo cartografico su base proiettiva e su capisaldi trigonometricamente stabiliti a priori, sia sull’uso antico di simboli e convenzioni grafiche, sia sull’astrattizzazione di certi dati come quelli relativi a diverse altimetrie, sia sulla rappresentazione di spazi coperti o aperti, sia ancora sulla rappresentazione di edifici comuni rispetto a quelli di grande mole ecc.” (Rodríguez-Almeida 2002:13).

Compreende-se então a sua importância, e, sobretudo, sob a perspectiva da imagética na arqueologia, pelo desenho arquitetônico que remanesce nos mármores da *Forma Urbis* como documento do que existiu e que, por ventura, ainda possa existir, oculto sob o *peso do tempo* que a paisagem, em sua história, acumula.

Na gravura em que apresenta a planta topográfica de Roma, no primeiro volume de *Le Antichità*, vimos que Piranesi procurou um vínculo visual entre o fragmento e o todo, isto é, entre os vestígios imagéticos da antiga urbe e a forma urbana intramuros de seu tempo, no contorno que a muralha moderna definira: em torno à ela, as peças da *Forma Urbis* a envolvem; os desenhos da arquitetura e estruturas da cidade nelas incisos provocam o olhar prospectivo, a compreender a perda da imponente imagem que, um dia, representara aos romanos a totalidade de sua metrópole, sede do Império.

Tais artefatos, como indícios de corpos erigidos, constituem uma amostragem única e, como meio de registro, preservam a memória do que existira naquela paisagem, ainda que numa realidade fragmentária. São evidências em parte identificadas, porém, outras mais apenas remetem à estruturas que, por fim, foram soterradas, destruídas, ou mesmo incorporadas por edifícios modernos. A imagem da planta de Roma concebida por Piranesi opera simbolicamente, como uma *transversal*, a penetrar entre referências da realidade do passado, por redescobrir os fragmentos do que um dia existiu em sua plenitude, na paisagem de outros tempos nos lugares da cidade em que vivera.

À direita no alto, fotografia do DFURP de parte dos fragmentos relativos ao Teatro de Marcelo, vistos abaixo em 3D. À esquerda no alto, a remontagem²¹ dos fragmentos sobrepostos ao desenho quinhentista²² (abaixo) que inclui uma linha de projeção da êxedra, atrás da colonata da *scenæ*. Dos vestígios arqueológicos e evidências da FUR, compreende-se que a cávea possuía três níveis; contudo, não foi desenhada em *planta-baixa*, isto é, como *corte* próximo ao chão das estruturas erigidas: a imagem então aproxima-se de uma *vista aérea*; as linhas radiais são corredores de acesso escalonados aos assentos de cada nível da platéia, definido por linhas semilunares. Lê-se a inscrição que restara incisa — [T]HEAT[RVM] [M]ARC[ELLI]. Na êxedra, incisões quadradas, lado a lado: seriam dois templos (quadrados maiores) com seus respectivos altares à frente²³. Ao transladar artefatos reais em *nova existência eletrônica*, a computação gráfica serve à arqueologia como poderoso instrumento de estudo. Preservam-se os originais. O simulacro da FUR pode ser acessado e *editado* por muitos, em tantos lugares e à um só tempo, pelas telas eletrônicas. Imagens: Digital Forma Urbis Romae Project.

²¹ La Pianta Marmorea di Roma Antica: Forma Urbis Romae. (Carettoni et al. 1960).

²² Vat. Lat. 3439. Folio 19r.

²³ Como infere o arqueólogo Filippo Coarelli, em suas palavras: “Due piccoli edifici con altare, inseriti nella grande esedra retrostante alla scena, rappresentati nella pianta severiana [FUR], sostituirono forse due tempi distrutti in seguito ai lavori del teatro; il nome di uno di essi ci è stato tramandato da Plinio (Tempio della *Pietas*); l'altro è forse quello di Diana.” (Coarelli 2007:323).

Piranesi assim nos provoca o sentido da mutação, ao sugerir a *Forma Urbis* como testemunho em ruínas na cidade transmutada de seu tempo, quando estudara os remanescentes para assim compreender velhas estruturas urbanas inscritas na paisagem em que viveu.

O desenho comunica, como imagem síntese, a metáfora da destruição: a gravura *encaixaria* o que sobrou da antiga cidade e assim reúne os vestígios físicos, ainda que apenas por suas imagens técnicas fragmentadas.

Imagens do quatro volume de *Le Antichità Romane*, todas do Teatro de Marcelo. Na imagem maior, Piranesi exhibe pela *veduta* parte das fundações: a letra A indica as estacas cravadas no terreno sobre as quais levanta-se a estrutura de pedra. À direita, no alto: vista frontal da fachada em ruínas sobre as fundações. As duas imagens seguintes acima são, respectivamente, cortes transversais da cávea, evidenciando o sistema construtivo e a circulação interna. Imagens: Deutsches Archaeologisches Institut / Universität zu Köln / CoDArchLab.

Acima, detalhe da planta de Roma no primeiro volume de *Le Antichità*. Vemos alguns dos fragmentos relativos ao Teatro de Marcelo. Embaixo, na peça de número 63 referenciada no índice²⁴, lê-se a inscrição incisa que o identifica. Piranesi Ela, contudo, não existe na forma como fora representada, ainda que figurada pela montagem de fragmentos ao respectivo desenho quinhentista do *Codex Ursinianus*, única evidência de uma peça já desaparecida, quando Piranesi assim a *recriou*, inclusive complementando a própria inscrição. Ele assim recorrera à técnica artística de representação chamada por *trompe l'oeil*, como forte dispositivo à sua retórica visual: vejamos que ao levar para a gravura a ilusão tridimensional da presença do objeto, ou seja, do artefato arqueológico, ele induz o olhar do observador à reconhecer sua imagem como prova do real. Imagem: Deutsches Archaeologisches Institut / Universität zu Köln / CoDArchLab.

A imagem age duplamente: como discurso visual da ruptura, a perda irreparável da presença objetiva do que um dia existiu no território intensamente edificado da urbe antiga; e, com a mesma força retórica, a imagem como memória da existência anterior da forma urbana que então se transformara, no curso da história.

²⁴ Piranesi assim referencia os fragmentos no índice: "63. (...) THEATRVM MARCELLI. Teatro di Marcello. Parte del Pulpito, e de' Portici dietro alla Scena. Se ne veggono le Rovine sull'angolo del Palazzo Orsini, ed ancora nelle Cantine del Maniscalco ivi in faccia, e delle altre vicine Botteghe, confinando questa Fabbrica colla Chiesa di S. Nicolò in carcere." (Piranesi 1784).

O Teatro de Marcelo, entre outras estruturas, exemplarmente representa-se como evidência desta transformação, contudo, naquilo que se manteve, ainda que em ruínas, pois elas mesmas reutilizadas para novas funções. Da perda do que era, pela ausência da antiga vida urbana animada por aquela sociedade e cultura de um tempo, quando justificava-se a arquitetura do Teatro, ali então se erigiu nova morada, apropriando-se das estruturas, em grande parte destruídas, mas ainda assim habitáveis e úteis para outros fins, como palco de outros dramas da vida urbana que se reconstruía.

Imagem (albúmen) do Teatro de Marcelo pelo escocês Robert Macpherson (c. 1858), tomada desde uma janela em edifício fronteiriço, demolido no século XX. Vê-se parte da fachada do antigo teatro. A aparência exterior do edifício revela três níveis de arcadas, correspondentes à divisão da cávea interna. Vemos nesta imagem principalmente a arcada do nível intermediário, identificado pela altura da pilastra em capitel jônico. No curso do tempo, as arcarias, antes abertas, foram fechadas por alvenaria de tijolos. As janelas indicam o uso residencial da estrutura. O primeiro nível, junto à via, em ordem dórica, fora ocupado por lojas.

Do nível superior original, em ordem coríntia, nada resta: fora construído sobre as ruínas do teatro para se tornar depois um *Palazzo* (indicado pelas duas janelas superiores). Imagem:

Metropolitan Museum of Art.

Júlio César iniciou a sua construção no fim da República, só concluída sob Augusto, quem inaugurava oficialmente o teatro no ano 13 a.C., dedicando-a à Marcellus.²⁵

O teatro funcionou como tal por mais de 400 anos. Após seu abandono, a partir da queda do Império, as estruturas foram tanto desmanteladas quanto reapropriadas na Idade Média, por exemplo, como residência senhorial, fortificada, da família Savelli, mercadores abastados então em posse das ruínas, a princípio, já no século XIII.

No *Quinhentos*, a família encomendara ao arquiteto Baldassarre Peruzzi o projeto de um *palazzo*, então construído no nível superior do antigo teatro. No *Setecentos*, a residência tornara-se propriedade da família Orsini; e, após sucessivos proprietários, permanece como *palazzo* habitável até hoje²⁶.

As renovações urbanas de Roma do início do século XX, procuram liberar da paisagem o acúmulo de temporalidades incrustadas em velhas estruturas. Valoriza-se a Antiguidade no remover dos casarios medievais. A ideologia se expressa pelas intervenções do regime que destrói as referências erigidas no tempo, para instaurar uma nova paisagem que se quer, mais uma vez, monumental.

A paisagem, como palco da vida em sociedade, revela-se em continua mutação. Piranesi traduzira em suas imagens a dignidade dos velhos remanescentes, que emana da excelência da tectônica dos romanos. Vimos como Piranesi expressara-se como arquiteto e antiquário pela arte da gravura, e nela traduziu a cidade antiga, nas estruturas evidenciadas, estudadas no seu âmago, conduzindo escavações nos sítios urbanos em ruínas.

²⁵ Conforme Coarelli, em suas palavras: "I lavori erano in gran parte terminati nel 17, quando l'edificio fu utilizzato per i giochi secolari, ma la dedica ufficiale si ebbe solo nel 13, o forse nell'11 a.C., a nome del nipote ed erede designato di Augusto, Marcello, morto prematuramente nel 23 a.C." (Coarelli 2007:323-5).

²⁶ Janeiro de 2012, o *Palazzo Savelli-Orsini* foi posto a venda. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2012/01/06/greathomesanddestinations/palazzo-for-sale-in-central-rome.html>>. Acesso: 05 abr. 2012.

No contexto das intervenções urbanas em Roma, a antiga monumentalidade era revivida como imagem do poder na paisagem.²⁷ A fotografia mostra as obras para *desobstruir* o entorno do Teatro de Marcelo (1926 a 1932) quando se demoliu quatro blocos de edifícios e casas adjacentes, também para *liberar* a estrutura de lojas e apartamentos que ocupavam o interior e arcadas, respeitando-se apenas o último nível. O impacto das demolições afetou a estabilidade do teatro, por isso foram construídas estruturas de apoio — arcos de tijolo, pilares e contrafortes — como se observa à direita na fotografia. Imagem: Archivio Storico Capitolino.

Contudo, certas imagens vão além do registro documental analítico, posto que se encontram na confluência do real e do imaginário, nas cenas que exprimem um drama maior, existencial, de um passado que ainda resiste, mesmo que fragmentário. As imagens criadas, por fim, desejam mais que o documento: elas querem interditar o fluxo destrutivo do tempo; elas querem se impor como verdade tectônica na memória.

²⁷ "Since 1870, the Kingdom of Italy and then the Fascist regime had been intent on eliminating much of the medieval and Renaissance fabric throughout the centre of the city (on this global urban transformation, evocatively termed 'sventramento' (disembowelling), envisioned already in the 1873 master plan of Rome (...)). Their general purpose was to create a new infrastructure of broad roads, piazzas and monumental buildings, while at the same time exposing the Roman Imperial remains that were often preserved under the structures that were being torn down." (Terrenato et al. 2012).

Por isso, nosso olhar transita por elas num entreato aberto, ao contemplar aquela presença referencial de paisagens e ruínas, como voz já distante (o que se pode considerar uma visão romântica), e ao compreender as estruturas inscritas naquela paisagem urbana ainda viva da realidade do presente.

Piranesi ilustrou o aparato técnico para se elevar componentes em pedra, aqui exemplificado na construção do *Sepolcro di Cecilia Metella*. As ruínas foram objeto de estudo para muitos antiquários, e representadas em imagens desde a Renascença. Na imagem à direita, três painéis desenrolados e presos por varas ao fundo, descrevem, cada qual, o sistema para se prender e içar componentes da estrutura arquitetônica. Em primeiro plano, o uso de presilhas e corda para alçar o bloco de pedra: duas alças curvas de ferro (em S) são encaixadas em recortes laterais da cantaria e se enlaçam logo acima, quando então uma corda, fixada na extremidade frontal do bloco, passa por debaixo do enlace e prende-se ao gancho da roldana da grua, pela qual se levanta então a peça, até o seu destino final na obra. Assinalado por um círculo nesta imagem e, ao lado, em detalhe, novamente o recurso discursivo de Piranesi do *trompe l'oeil*: na lateral do painel, o *uncino* (alça de ferro) projeta-se para fora da folha (painel) e assim, o bloco avança para o observador, ampliando, quando notado, o efeito de tridimensionalidade da imagem como um todo. Imagem: Silvio Luiz Cordeiro.

A imagética piranesiana influenciou sobremodo no imaginário da paisagem da antiga Roma, vista nas ruínas monumentais inscritas naquela do tempo presente. No estudo que realizara, o desenho foi instrumento essencial à análise das imponentes estruturas, um meio para, então, compreendê-las.

Contudo, foi além do desenho técnico, pelas vistas que evocam o sentido maior daquela presença fragmentária, por revelar algo transcendente à própria arquitetura e que, entretanto, nela melhor se mostra: o tempo.

Veduta di Campo Vaccino, em *Vedute di Roma*. No detalhe, uma escavação nas ruínas próximas ao Arco de Severo. Imagem: Universidade de Coimbra.

Tal imagética, vale lembrar, inscreve-se, a jusante, no universo de conhecimentos e práticas que, no Ocidente, amplia-se desde fins da Idade Média, a propiciar rupturas futuras, que libertariam o ser por *ilumina-lo* no contexto de renovado humanismo e da ciência moderna, elevando suas potencialidades. Navegara-se o mundo, culturas diversas interagiram em territórios ancestrais conquistados, a dinâmica urbana ressurgiu com o comércio.

A antiga técnica que transfere, pela imagem, lugares e paisagens, territórios e mares, em dispositivos visuais portáteis, fora aperfeiçoada nesta Idade Moderna.

O mapa setecentista da cidade de Roma envolvida por fragmentos da FUR de Piranesi — baseado em Nolli, quem por sua vez utilizara referências de Bufalini — serve de exemplo do progredir do saber científico. Produzi-lo, com acuidade, envolveu um conjunto de saberes, instrumentos e procedimentos técnicos aprimorados no tempo, que possibilitava traduzir a realidade física em imagem bidimensional. A cartografia moderna resulta então de experiências acumuladas no tempo e de inovações tecnológicas, da navegação astronômica à topografia, dos astrolábios às lentes, dos teodolitos à gravura. Imagens precisas do mundo, em sua totalidade geográfica, difundem-se.

Mundo cada vez mais descrito e inventariado, desde aquelas grandes navegações, explorado por viajantes, colonizadores e naturalistas. E antiquários.

As paisagens urbanas de civilizações do passado, e suas impressionantes ruínas, passaram a ser igualmente representadas com maior exatidão, superando antigas vistas. Se o arquiteto Piranesi elegera as estruturas construídas pelos romanos como tema central de seus estudos, revelados então em imagens técnicas precisas, sua arte, entretanto, supera a investigação científica da antiga tectônica, e provoca no observador sentimentos mais profundos, existenciais. No mundo contemporâneo, a computação gráfica recria realidades, ela eleva o potencial da imagem técnica, seja a varredura do planeta por sensoriamento remoto, seja a varredura da superfície dos objetos, a exemplo dos fragmentos da *Forma Urbis Romæ*. Contudo, a arqueologia do presente pouco exercita o uso da imagem como forma narrativa.

No século em que vivera Piranesi, duas revoluções inauguram um *novo tempo*.

E não haveria, daí por diante, algo que o engenho humano não pudesse realizar: ainda que existissem (e existem) limites, vence-los tornara-se, então, uma questão de tempo! A partir do XIX, esse engenho revela-se como poder transformador das paisagens, que, num ritmo sem precedentes na história da humanidade, redesenhará o mundo. No fluir do tempo, cada objeto abriga narrativas próprias. Uma das essências da arqueologia é, justamente, redescobri-las.

A imagética piranesiana restitui algo da dignidade original daquelas ruínas. Busca suspender o fluxo do tempo ao fixar o instante do presente. Ela provoca o olhar, a refletir sobre a finitude. A paisagem contemporânea de Roma, mesmo tão transformada, revela-se ainda como acúmulo de temporalidades e presenças. Já outras, mostram-se por supressões das velhas formas, no surgir de novas, sobre o território urbano.

II. A paisagem urbana como palimpsesto

Ao compreender a paisagem urbana, não como um quadro final, mas sim como um processo e *devir*, relevamos a mutabilidade como uma de suas essências: *imagem* complexa e múltipla, ela é cultural e histórica, por isso, abrigo de significações e temporalidades que se inscrevem nos diversos objetos e estruturas que a conformam. A paisagem assim corresponde à uma certa *imagem* do lugar, ou, propriamente, um acúmulo de *imagens* de lugares que constituem sua memória no tempo. A realidade física da paisagem no tempo presente nos chama a compreendê-la pelo exercício de reconhecer ou redescobrir a cultura de uma sociedade e civilização, também ela a transformar-se na dinâmica própria da vida que habita e se movimenta num amplo sítio geográfico, por ela construído. Cidade e sociedade em mútuo desenvolvimento.

As civilizações habitam formas urbanas que as paisagens traduzem, repleta de volumes arquitetônicos e infra-estruturas da engenharia, repleta de signos e símbolos, funções e dispositivos, território de acúmulos de novas e velhas formas concebidas, das camadas de tempo justapostas nos lugares que abrigam — e abrigaram — modos de vida ditos urbanos. O habitat da cidade, consubstanciado num certo território, traduz-se por *imagens* que a sua paisagem remete, imagens que revelam outros tempos de sua forma que, no curso da história, renovara-se. No presente, vemo-la, em grande medida, como paisagem de um habitat difuso e tentacular, a expandir-se.

Em algumas cidades de longa existência na história, o respectivo patrimônio urbano é mantido vivo, por assim dizer, seja pela própria comunidade que o habita, seja por diversas iniciativas socioculturais e econômicas, sobretudo aquelas institucionais que se dedicam à sua conservação e estudo. Nesse contexto, a arqueologia urbana se conjuga ou se antecipa às mudanças no tecido da cidade, frente aos projetos arquitetônicos e urbanísticos, os quais intervêm na paisagem, muitas vezes para suprimir antigas formas da paisagem.

Porém, em muitas outras cidades, o pouco que há de representativo das formas urbanas anteriores, se não mais resiste diante às pressões motivadas pelo *capital* — que forçam a mutação daquela paisagem dita histórica — permanece numa frágil condição, seja aquela relativa à manutenção física, seja ela de tutela patrimonial e simbólica, sob alguma esfera institucional, frequentemente omissa, quando não, por fim, simplesmente ausente.

Em certas áreas na paisagem urbana contemporânea, como aquelas já valorizadas — ou então naquelas em que atuará, no tempo preciso, as forças que impelem as mudanças, frequentemente conduzidas pelo imaginário da publicidade — tanto mais nelas influem tais pressões, para assim transformá-las em outros *locais* de atividade, que ali se procura então inscrever. As *localizações* de novas atividades contribuem para se alterar a paisagem de um lugar.

Vimos então que a paisagem não é, em si, uma totalidade imutável. Ela corresponderá, sempre, à incidência do *tempo presente* e dos múltiplos interesses que nela se movimentam, sejam convergentes à mudança, sejam conflitantes no seio do convívio social, das práticas culturais, políticas e econômicas.

Em metáfora, podemos *ler* imagens que representam a paisagem, nos objetos que a configuram. Sob a forma aparente da cidade contemporânea, outras resistem ao tempo, como testemunham os vestígios em ruínas. Seja na superfície atual ou sob o tecido urbano, o *olhar arqueológico*, prospectivo e indagador, redescobre imagens de paisagens anteriores, nos objetos presentes por entre acúmulos, naqueles que remanescem das supressões. Este olhar compreende imagens de ausências e permanências, a redescobrir o *velho* sob o *novo* do mesmo *lugar*.

A paisagem urbana, suporte de inscrições humanas no tempo — na vida que ali existe ou deixou de existir — apresenta-se como imagem potencial à narrativa histórica que a arqueologia elabora, ao penetrar no ambiente construído, ao *escavar a sua memória*.

Cidade a devorar-se

Situada entre as maiores do mundo contemporâneo, a cidade de São Paulo se revela por uma *skyline* intensamente edificada, na verticalidade que a sua forma urbana assumiu, fruto do dinamismo da economia ali localizada e capitais invertidos em estruturas urbanas — públicas e privadas — na sucessiva (re)construção de sua paisagem a partir de um certo período de sua história.

De São Paulo se diz, entre arquitetos e urbanistas, ser ela uma cidade *autofágica*, na medida em que re-escrevera, tantas vezes sobre o território, formas que configuram novas paisagens.

Num período relativamente curto de sua história, o ritmo da mutação da paisagem acelerou-se e suprimiu lugares e arquiteturas que antes imprimiram na cidade valores de um ambiente urbano já perdido: desde a interdição das antigas visuais abertas aos amplos horizontes, pelos sucessivos anteparos verticais; desde a poluição de seus rios, antes usufruídos como um bem na vida citadina; desde a poluição do ar, limpo outrora no altiplano; isso apenas para citar algumas das degradações mais evidentes que a paisagem contemporânea da cidade de São Paulo apresenta.

E a imagem atual da metrópole se traduz problemática. Encontramo-la na própria evidência do contraste entre valores do ambiente anterior — dos quais praticamente nada restara além de certas imagens, como veremos adiante — e daqueles que se apresentam no território muito modificado e de modo acelerado.

Tal imagem se mostra como consequência dos diversos fatores — sobretudo econômicos — que *elevaram* a cidade à forma de metrópole; fatores que então se localizaram e atuam na dinâmica da paisagem do vasto sítio urbano de São Paulo.

Na fotografia de 1973, dois significativos edifícios no *Centro Velho* da cidade de São Paulo: o *Copan* (1951 – 1966) e o *Circolo Italiano* (1953 – 1965), ambos no centro da imagem¹, imersos na chamada inversão térmica invernal. O tecido urbano super construído e a emissão de gases por uma frota crescente de veículos automotores, agravam ainda hoje o efeito. A paisagem da grande urbe, como habitat expandido da vida contemporânea, reafirma na história o seu poder transformador do ambiente. Imagem: Bruno Barbey / Magnum Photos.

Nesse quadro, o crescimento populacional convergiu² para ampliar o complexo problema do uso do território, conformado em parte por uma urbanização incompleta e precária, até mesmo inexistente, em muitas áreas habitadas da *cidade marginal*.

A sua forma urbana como metrópole — um território intensa e extensivamente edificado, porém degradado — abriga comunidades distintas, mas todas sob a pressão de um dia sobreviver numa cidade, por fim, inviável.

¹ O conjunto *COPAN*, projetado em 1951 por Oscar Niemeyer, com a colaboração do arquiteto Carlos Alberto Cerqueira Lemos, é um dos principais marcos arquitetônicos do Modernismo na cidade, sobremodo pela implantação no tecido urbano, resolvida na forma de uma monumental lâmina curva. Conhecido por edifício Itália, o *Circolo Italiano* foi projetado em 1953 pelo alemão Adolf Franz Heep.

² Por convergir, compreende-se, historicamente, a importante contribuição para o crescimento da cidade dos fluxos populacionais que se inscreveram e construíram, por transforma-lo, o habitat da paisagem urbana.

Há cem anos atrás...

“O crescimento de S. Paulo, estimulado pelo progressivo augmento da população, tornando cada vez mais difficil o transito nas ruas centraes, ameaça em breve perturbar completamente a circulação publica, e, pois, causar graves damnos á vida e ao commercio da cidade — se providencias decisivas não forem tomadas a tempo para a conveniente resolução do tenebroso problema.

Para reconhecer quanto o mal se ha de ir agravando dia a dia, é bastante considerar que o movimento no triangulo se intensifica e avulta sob a influencia não de uma só, mas de uma serie de circumstancias, embora todas filiadas á mesma causa geral — o vertiginoso desenvolvimento de S. Paulo em todos os sentidos.

A população que cresce em toda a cidade, os milhares de edificios destinados a varios fins, que annualmente repontam no perimetro urbano, representam outras tantas relações novas com o centro; as casas de commercio de toda a zona periférica fazem suas provisões no centro; as fabricas, embora funccionando fora, tem seus escriptorios no centro e ahi fazem as suas transacções; as próprias construcções novas que se levantam nas zonas suburbanas exigem não raro o transporte de seus materiais através do centro (...).

E não só é de considerar que todo o progresso suburbano, toda a actividade nova que surge na periferia, se reflecte immediatamente sobre o centro, como cumpre notar que no próprio triangulo o systema de edificação se vai transformando de maneira a concorrer por sua vez para agravar a situação, pois é facto corrente que, no lugar de cada predio velho que se arrasa, novo edificio se ergue comportando capacidade de habitação ou alojamento dez e até vinte vezes maior (...).

Ora, quando tudo assim se transforma, quando circumstancias multiplas convergem num crescendo continuo, acelerado, para desenvolver e activar sob todas as fórmulas as correntes circulatorias no triangulo, onde as ruas aliás não primam pela largueza, antes são das mais estreitas de S. Paulo — é evidente, é certo que, se medidas energéticas não forem tomadas com urgência para dilatar o estuário em que se opéra a confluencia, ha de fatalmente sobrevir a congestão”. (Pinto 1912:24-5).

O texto fora extraído da obra intitulada *A transformação e o embelezamento de S. Paulo: artigos publicados n'O Estado de S. Paulo, em novembro de 1912*, de Adolpho Augusto Pinto.

Nascido em Itu, homem da elite burguesa paulista, formou-se engenheiro civil na Escola Politécnica do Rio de Janeiro em 1880 e é considerado o *primeiro urbanista* do Estado de São Paulo³. O autor abordara principalmente os efeitos do crescimento da cidade, evidentes no início da primeira década do século XX, identificados no chamado *Triângulo*.

Planta da Cidade de São Paulo (1881). O desenho abrange a região urbanizada da cidade. No detalhe, o *Triângulo*, situado na grande esplanada sobre o promontório no interflúvio do riacho do Anhangabaú (oeste) e o rio Tamanduateí (leste). O Colégio dos Jesuítas (J), sítio de fundação da cidade no interior do triângulo imaginário, definido por três ordens religiosas: vértice norte, o Mosteiro de São Bento (B); oeste, o Convento de São Francisco (F); e leste, o Convento do Carmo (C). Vê-se na planta, a chamada *Cidade Nova*. Duas estruturas facilitariam a ligação entre o *Velho Centro* e esta nova zona urbanizada da cidade: os viadutos do Chá (de 1892, estrutura de ferro importada da Alemanha, idealizado por Jules Martin; demolido em 1938, quando se construiu o atual, em concreto armado, projeto art déco de Elisiário Bahiana) e o viaduto Santa Efigênia (de 1913, em estrutura metálica importada da Bélgica). Imagem: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

³ Adolpho Augusto Pinto encontra-se retratado numa tela do acervo da Pinacoteca do Estado de S. Paulo, que ajudou a criar junto a Ramos de Azevedo e Altino Arantes. *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, foi pintada em 1891 pelo também ituano, seu amigo, José Ferraz de Almeida Junior <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2335#>>. O primeiro trabalho de Adolpho como engenheiro foi na Companhia Cantareira de Águas e Esgotos. Trabalhou depois na São Paulo Railway e na Companhia Paulista de Estradas de Ferro, quando elaborou o desenho urbanístico para a cidade de Piratiningana, fundada a partir da estação ferroviária, inaugurada em 1905, no contexto da produção cafeeira da região e seu escoamento pela ferrovia. Em 1896 apresentou um plano de melhorias para São Paulo, do qual foi realizado apenas o Viaduto Boa Vista. Autor do livro *A Cathedral de São Paulo*, da qual participara da construção iniciada em 1912, obra arquitetônica projetada no ano anterior por Maximilian Emil Hehl, professor da Escola Politécnica de São Paulo.

No texto, ele reconheceu que o *vertiginoso desenvolvimento de S. Paulo em todos os sentidos*, como escreveu, era o principal motivo dos problemas que pressionavam o centro histórico da cidade; e reclamara *medidas enérgicas*.

Há 100 anos atrás, o aumento populacional já era considerável. Num *primeiro movimento*, a cidade recebera imigrantes⁴ e, décadas depois, a partir dos anos 1950, como outro *movimento*, desta vez interno, em levas de migrantes vindos principalmente do nordeste do Brasil, como mão-de-obra disponível, em grande parte absorvida pela construção civil, indústria e serviços menos valorizados no mercado de trabalho.

Passado o tempo, o excerto soa um tanto atual: há muito já extravasada a primeira zona urbana intensamente transformada pelos efeitos do crescimento da urbe, grande parte da população vivencia hoje os resultados da mutação, sob um acelerado ritmo, assim percebido antes da virada para o século XX.

O crescimento populacional, resultante do desenvolvimento da economia, tornava-se fonte de um drama urbano diário, em grande medida relacionado à intensa verticalização sobre um tecido saturado, com impacto na mobilidade entre lugares da cidade e agravado pelas condições atuais que limitam esta mobilidade: de um lado, o transporte público, hoje caro e precaríssimo; de outro, os incentivos — imaginários (propaganda) e reais (financiamento, estruturas viárias) — à locomoção automotiva privada que ampliam continuamente a frota de automóveis nas vias urbanas da metrópole.

⁴ No primeiro censo nacional, em 1872, havia na cidade de São Paulo uma população estimada em 31.385 habitantes. Para a cidade do Rio de Janeiro o mesmo censo apresentara número próximo a 275 mil habitantes (IBGE). Em 1893, o censo municipal de São Paulo levantara 130.775 habitantes, dos quais, 71.468 eram estrangeiros, isto é, mais da metade dos moradores da urbe era de imigrantes (Hahner 1993:62).

Em junho de 2013, após aumento em vinte centavos das tarifas de ônibus, metrô e trem na cidade de São Paulo, o chamado *Movimento Passe Livre* (MPL) articulou protestos pelas ruas da zona central da cidade contra a elevação do valor. Contudo, a principal bandeira do MPL é o transporte público urbano gratuito. A imagem à direita mostra a multidão concentrada em frente ao vão livre do MASP, na Avenida Paulista, numa das noites de protestos pela cidade naquele mês. As manifestações foram violentamente reprimidas pela polícia militar, como mostra a imagem da Tropa de Choque, à esquerda. O movimento nas ruas de São Paulo foi o estopim para diversas reivindicações expressadas em novos protestos pelas cidades do país, inclusive Brasília, sede do poder da nação. O contexto, além de expressar a revolta da população frente à política institucionalizada, que em nada ou pouco representa a vontade do povo, revelou o quanto o mote principal na origem dos protestos conseguiu catalisar os anseios por mudança. Assim, a luta pelo transporte público gratuito insere-se no debate da mobilidade urbana como direito pleno à cidade, o qual exige, portanto, projetar uma cidade melhor e justa. Imagens: Arthur Lopes.

Em tal expansão, ultrapassara-se as fronteiras, quando se verifica a chamada *conurbação* de territórios interurbanos. A metrópole, ao surgir, constituía-se como pólo de uma rede de cidades que *gravitam* sobre ela, nas relações que se estabeleceram, influenciadas pelas demandas de seu forte dinamismo econômico (comercial, industrial e financeiro).

O entrosar físico de periferias, que se expressa no formar da região metropolitana de São Paulo, incluiu loteamentos clandestinos de glebas, muitas delas antes florestadas. O povoamento periférico, por sua vez, acompanhou as principais avenidas e rodovias de ligação entre cidades desta região mais ampla. A conurbação se revela então como paisagem urbana maior, difusa e de forma tentacular sobre um território super edificado.

Planta da Cidade de São Paulo e Municípios Circumvizinhos (1943). Elaborado pela repartição de eletricidade da companhia anglo-canadense The São Paulo Tramway Light & Power, em escala 1:50.000, o desenho técnico já mostra o processo de conurbação de territórios interurbanos (Guarulhos ao norte; Santo André, ao sul) a revelar a própria formação da região metropolitana a partir de São Paulo como centro. A planta, como instrumento essencial ao planejamento e implementação de infra-estruturas urbanas, possibilita visualizar na divisão política dos territórios uma vasta *paisagem técnica*, resultado da sobreposição de três *layers* a representar, cada qual, uma rede: a hidrográfica, a viária e a elétrica. Imagem: SMDU.

Esta atratividade que a cidade em transformação exercera, pelo poder de uma economia em expansão, pressionou as velhas estruturas, que já não acomodavam os recém chegados e suas demandas, principalmente a moradia⁵. São Paulo mantivera a fisionomia típica de pequena cidade colonial do Brasil até fins do XIX, quando então uma incipiente industrialização intensificara transformações iniciadas antes, pela economia em torno a exportação do café, instaurando novos ritmos à urbe.

⁵ Na música popular, o tema da falta de moradia para a população pobre da cidade, sobretudo de migrantes, já era cantada desde 1951, quando Adoniran Barbosa lançou em 78 rpm esta crônica em forma de samba, um de seus maiores sucessos: *Saudosa Maloca*. Adoniran relatou como compôs o samba: "Onde hoje é o Cine Áurea era o Hotel Albion, que acabou sendo demolido. O prédio ficou abandonado por uma porção de tempo. Uns e outros sem compromisso, que pra ganhá pra cachaça e pro sanduíche faziam biscates nas férias, lavavam carros ou eram engraxates, de noite se escondiam lá dentro, pois não tinham onde dormir. Eu conhecia todos eles — o Mato Grosso, o Joca, o Corintiano. Eu visitava eles, junto com o Peteleco [cachorro de Adoniran], naquela moradia. A gente batia papo, se entendia e se queria muito bem. No dia que começou a demolição do casarão, cheguei lá e num vi mais nenhum dos meus amigos. Sumiram, fiquei triste e tive a idéia de fazer um samba pra eles." (Gama 1998:190).

Em breve, as primeiras fábricas e oficinas se inscrevem na paisagem, que será cada vez mais transformada no século XX numa *skyline* marcada pela propagação de acentos verticais.

Nesse processo, a partir dos anos de 1970, as favelas se multiplicaram no território da cidade, na mesma medida em que se evidencia a falta de políticas públicas que resolvessem, de fato, os problemas de acesso dos pobres à habitação dita *popular*.

A expansão periférica assim resulta do povoamento que se introduziu em importantes áreas ainda florestadas, ao invadir mananciais e reservas, originando grandes favelas.

A mutação da paisagem compreende-se como história de uma metrópole que se tornara, em grande medida, num imenso lugar de *trânsito*, a exemplo da relação entre as periferias e as zonas urbanas centrais, sentido sobreposto ao lugar de *vivência comunal*, solidária e cidadã, uma das essências da cidade na história, e que a justifica. Daí as chamadas *cidades-dormitório* revelarem-se como contradição, isto é, como *anti-cidade*, apartada, distante, marginal⁶.

Tal sobreposição se encontra nas áreas públicas contemporâneas, geralmente abandonadas, em contraste com os registros históricos da paisagem anterior: áreas que não são mais utilizadas como antes, na medida em que a sua função original se transferiu (ao que parece, desde os anos 1970) cada vez mais para espaços privados — sobretudo de consumo — controlados, restritos e predominantemente confinados.

⁶ As instituições, ao mapear o universo da cidade e seus lugares, elaboram certos índices em estudos sobre a realidade social urbana; daí introduzirem um termo, muito objetivo, para indicar certas áreas periféricas, ou ainda intra-urbanas, denominando-as como *zonas de exclusão social*...

A imagem mostra áreas habitadas no Grajaú, zona sul de São Paulo, um dos mais violentos bairros da cidade, formado a partir de invasões e loteamentos clandestinos às margens da Represa Billings, importante manancial de água da região metropolitana, em grande parte poluído. Vê-se ainda, a vegetação remanescente em glebas mais antigas, de sítios e chácaras. As maiores periferias surgiram sobre áreas de reserva, subindo por vertentes florestadas, envolvendo mananciais, enfim, áreas antes destinadas à própria sanidade ecológica urbana. Da falta de políticas públicas habitacionais para os mais pobres à descontinuidade de algumas experiências, vê-se na imagem uma síntese da *cidade marginal*, cerceada pela violência. A favela, resultado do desenvolvimento desigual da urbe e de suas comunidades, conforma também a periferia em *cidade-dormitório*, densamente habitada e distante das fontes de trabalho regular, localizadas nas áreas centrais da metrópole. O crescimento dito *desordenado* por urbanistas críticos — sob um histórico de omissões e descontinuidades de políticas quando a cidade expandira-se, formando extensas periferias — é por demais evidente na paisagem urbana e podemos observa-lo enquanto imagem de graves problemas sociais, então espacializados, assim localizados na forma urbana da metrópole. Imagem: Silvio Luiz Cordeiro / IKONOS.

Largo da Memória (c. 1930). O monumento — obelisco em cantaria — é de 1815, em *memória* aos membros da Junta Provisória que governou a Província de São Paulo (1813 a 1814). O arquiteto Victor Dubugras, por encomenda do prefeito Washington Luís em 1919 projetou a praça, inaugurada em 1922 para o Centenário da Independência do Brasil. O projeto adapta-se à topografia, reiterando-a pelo desenho de curvas a articular o desnível entre o Anhangabaú e a *Cidade Nova*, isto é, a zona urbana além da vertente oposta ao *Triângulo*, pelo oeste. O projeto manteve a função histórica do lugar de passagem e convida à pausa no tempo da cidade, nos bancos sombreados das pequenas êxedras curvas. Hoje, os transeuntes, sem tempo, ignoram a história do lugar. Ao fundo, à direita, o edifício Saldanha Marinho em obras, projeto original de Elisiário da Cunha Bahiana, autor do novo Viaduto do Chá. Imagem: Autor Desconhecido 4 / Coleção Branscan, Cem anos no Brasil / Acervo Instituto Moreira Salles.

Ao lermos o texto redigido em 1912, podemos *ver* um breve *quadro* como síntese do que viria a ser, algumas décadas depois, a própria tônica da cidade grande que, dia a dia, substitui os remanescentes de paisagens anteriores ao instaurar novas relações, localizando-as sobre o território habitado por uma população crescente: novas construções assumiram a forma de muitos andares sobrepostos em um mesmo lote, antes utilizado no contexto da urbe compreendida pela horizontalidade.

Panorâmica do centro da cidade de São Paulo em 1997. À direita, o rio Tamanduateí: na margem direita, contíguos, os edifícios São Vito⁷ e Mercúrio, considerados *cortiços verticais*. Ao atravessar o rio, como diagonal, a verticalidade se acentua na imagem, a revelar tanto a topografia do *Triângulo*, quanto a própria volumetria da arquitetura, a exemplo do edifício Banespa (mais alto na imagem), marco arquitetônico da paisagem urbana do velho centro. Imagem: Juca Martins / Acervo Instituto Moreira Salles.

Num período relativamente curto, a arquitetura em terra, a exemplo das técnicas construtivas em adobe, taipa de mão e de pilão, tectônica muito identificada aos paulistas nos tempos da colônia⁸, fora praticamente suprimida da paisagem histórica da urbe, à exceção de alguns poucos remanescentes tombados pelo patrimônio, a exemplo de um pano de parede quinhentista, em taipa de pilão, remanescente do antigo Colégio dos Jesuítas, como veremos mais adiante; além de algumas residências, entre elas, casas rurais — ditas bandeiristas — então envolvidas pela cidade que crescera.

⁷ De risco modernista e estrutura em concreto armado, as obras do São Vito começaram em 1954. O prédio fora projetado sobre um programa de uso misto, isto é, comercial e, sobretudo, residencial, para suprir a demanda por moradia popular na região central da cidade. Os apartamentos eram pequenos (até 30m², na planta original), voltados à profissionais liberais e jovens casais que chegavam à cidade atraídos pelo desenvolvimento econômico. A partir dos anos 1970, o condomínio entraria em decadência. Como uma pequena cidade, em torno de 3000 habitantes, o São Vito abrigou, além de famílias de trabalhadores pobres, muitos marginais, como traficantes, prostitutas, assaltantes, que invadiram apartamentos abandonados, ou habitavam aqueles que foram subdivididos, sublocados, etc. A estrutura tornara-se precária, por falta de manutenção e pelas diversas adaptações, inclusive ligações elétricas clandestinas: o risco de acidentes era evidente, a imaginar pela largura dos corredores de seus 27 andares, com apenas 80 centímetros de largura! Chamado de *cortiço vertical* — como outros na cidade — e lugar perigoso dentro da Baixada do Glicério, ainda território sob domínio de marginais traficantes, o São Vito começou a ser demolido em 2010, suprimido da paisagem no ano seguinte: de sua existência, restaram fotografias.

⁸ Seja pela excelência de seus mestres construtores, seja pela própria disponibilidade da matéria-prima frente à outras, a exemplo da pedra, que será mais utilizada no litoral.

Duas velhas casas da cidade de São Paulo em processo de demolição. À esquerda, na fotografia de Antonio Câmara (1954), vê-se uma casa em ruínas na rua Tabatinguera: a técnica do enxaimel está exposta onde se localizava a porta de entrada, com a estrutura de madeira preenchida por terra ainda visível. À direita, a imagem de autor desconhecido (c. 1950), ilustra a transformação da paisagem, em meados do século XX: vê-se uma casa em taipa de pilão, evidenciada na parede lateral exposta após a casa vizinha já ter sido demolida; sobre a fachada, lê-se na faixa *VENDE-SE MATERIAL USADO*; ao fundo, a estrutura em concreto armado de um novo prédio em construção, ergue-se sobre o velho casario. Imagens: Casa da Imagem.

No lugar do velho casario, de algumas igrejas e edifícios públicos, todos construídos com predomínio da taipa, ergueram-se arquiteturas em alvenaria de tijolos cozidos e depois, em paralelo, arquiteturas com novos materiais, como o cimento e ferro no concreto armado que, em breve, disseminar-se-iam em novas estruturas urbanas e edifícios.

Por isso, pode-se ilustrar pelo predomínio de certas técnicas, quatro tempos da paisagem urbana de São Paulo. Aquele quando a terra, sob a forma de barro cru — matéria-prima de técnicas construtivas milenares — fora utilizada desde a paisagem conformada pela existência da aldeia indígena à formação da vila quinhentista. O tempo quando a tectônica em terra ainda estava presente, no passar da forma de vila àquela de cidade colonial. Depois, no transformar da paisagem ao tempo em que a cidade se industrializava, quando as técnicas antigas — tanto as taipas, quanto o adobe — foram abandonadas, substituídas pela alvenaria de tijolos, técnica também muito antiga, ainda com a terra como matéria-prima principal: em breve, junto às alvenaria de tijolos, difundir-se-á novas técnicas na cidade, sobretudo o concreto armado, mas também, em menor escala, a arquitetura do ferro.

Por fim, o tempo em que a cidade já tornara-se uma metrópole, e sua *skyline* se renova por altos edifícios de aço, vidro e plástico.

Na fotografia tirada do Viaduto Santa Efigênia (c. 1947), vemos a *skyline* do *Centro Velho* ainda com poucos prédios altos. Os dois maiores são o edifício *art déco* do Banco do Estado de São Paulo, ainda sem o mastro que culmina o lanternim, inaugurado em 1947; e o Martinelli, à direita, concluído em 1934, de linhas neoclássicas. Ambos foram implantados às margens da esplanada do *Triângulo* voltada para o quadrante norte. Entre eles, de altura menor, outro importante exemplar arquitetônico do *art déco* na cidade, o edifício Banco de São Paulo, projetado em 1935 por Álvaro de Arruda Botelho e inaugurado três anos depois. A fisionomia do centro histórico da fundação da cidade fora atualizada por símbolos que expressaram a pujança de uma economia que transformou completamente a paisagem urbana: no documento visual acima, vemos os acentos verticais mais evidentes deste processo, todos relacionados ao poderio econômico. Imagem: Thomaz Farkas / Acervo Instituto Moreira Salles.

Assim, o transformar de sua paisagem — no processo pelo qual o velho fora subtraído pelo novo — pode ser narrado no suceder das técnicas construtivas. Das mais antigas, resistem poucos exemplares arquitetônicos, testemunhos que constituíram formas urbanas anteriores desta cidade que remove inscrições de outros tempos da paisagem.

Se, na virada para o século XX, a transformação havida respeitara certas qualidades do sítio histórico inicial da cidade, em breve, o seu crescimento intensificara a própria perda destas qualidades... E progressivamente, como vimos. Assim, das práticas urbanísticas que consideraram relações cênicas na construção de uma nova paisagem citadina — quando se mantivera a perspectiva do horizonte e amplas áreas verdes — pouco sobreviveu... O desenvolvimento daquela cidade colonial em metrópole industrial moderna rompera com práticas urbano-paisagísticas muito inspiradas, aliás, em experiências européias, conforme os valores culturais da elite que reverenciava a paisagem urbana visitada no *Velho Mundo*.

O ideal do desenho sob as práticas urbanísticas na cidade até as primeiras décadas do século XX fora influenciado por paisagens urbanas européias, valorizadas pelas famílias da elite econômica da cidade (Prado, Duprat, Penteado, Prates, etc) que participaram, junto aos empreendedores imobiliários, na reforma do *Centro Velho*, conduzida por seus representantes políticos no governo. Os projetos também evidenciavam a própria formação de engenheiros-arquitetos que atuaram na cidade, a exemplo de Ramos de Azevedo⁹, dono do escritório de engenharia e arquitetura pelo qual foram projetadas as mais relevantes obras arquitetônicas que definiriam uma nova imagem de São Paulo.

⁹ Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851 – 1928) estudou engenharia civil e arquitetura na Bélgica, precisamente na cidade flamenga de Gent (Universiteit Gent). Exponente do chamado ecletismo em São Paulo, Ramos de Azevedo foi diretor do Liceu de Artes e Ofícios e dono do escritório pelo qual, desde fins do século XIX até as duas primeiras décadas do século XX, a exemplo do Teatro Municipal (1903 – 1911, projeto de Cláudio Rossi e desenhos de Domiziano Rossi); o Mercado Municipal (1928 – 1933, fachadas de Felisberto Ranzini e vitrais de Conrado Sorgenicht Filho); o Liceu de Artes e Ofícios (1897 – 1900, de Ramos de Azevedo e Domiziano Rossi), atual Pinacoteca do Estado; a Agência Central dos Correios e Telégrafos (1920 – 1922 de Domiziano Rossi); e o Palácio das Indústrias (1911 – 1924, autoria de Ramos de Azevedo, Domiziano Rossi e Ricardo Severo). Sobre esta construção, vejamos o excerto de um artigo publicado em 30 de maio de 1911 n'O Estado de S. Paulo, dia do início das obras do *Pavilhão de Exposições Agrícolas e Industriais*: “A sua collocação, em um dos quarteirões da Várzea do Carmo, cumpre o intento de transformar desde logo uma parte da planície baixa e alagadiça em dependência desse palácio: é um incentivo para o immediato aproveitamento desse valle, desde muito abandonado; obriga a procurar uma solução rápida e pratica paea essa zona, saneando-a, aformoseando-a e valorizando-a. Não só a concepção do palácio da exposição dá a este projecto uma feição de unânime sympathia, como também a sua locação na Várzea lhe conquista geral popularidade e applauso. Não há, effectivamente, quem atravesse essa parte da cidade, vazia de construções, humida e ventosa — sobre a qual se levanta sobranceira a collina plena de casaria da cidadella paulista — que não observe os males de tal abandono, e não derija aos governantes da cidade aggressivas recriminações.”

Entre elas, o Teatro Municipal, inaugurado em 1911, com risco elaborado por arquitetos, seus colaboradores, os italianos Cláudio Rossi e Domiziano Rossi, co-autores com Ramos de Azevedo.

Na fotografia vemos o Teatro Municipal (c. 1914), projetado pelo escritório de Ramos de Azevedo. Ao seu lado, o parque ajardinado do teatro, ainda existente. Em primeiro plano, obras de implantação do Parque do Anhangabaú. Imagem: Acervo BMA.

Contudo, o desenvolvimento posterior da cidade resolvera-se, cada vez mais, no destruir de atributos da paisagem que então havia, quando o ambiente urbano daqueles tempos, e não só restrito ao chamado *Centro Velho*, fora vivenciado como um bem público e respeitado como tal.

Como vimos, na década de 1940 a área urbanizada de São Paulo já abrange um vasto território, todavia em expansão pelas décadas seguintes, quando a verticalidade de sua *skyline*, símbolo do poderio econômico, difunde-se no suprimir de velhos casarios, que vão abaixo, e no povoamento de áreas *livres*, o qual estimularia diversas atividades econômicas, como aquelas de serviços, que então se multiplicam.

Ao verificar como tal desenvolvimento se traduziu na paisagem, encontraremos não apenas as grandes estruturas, a exemplo das redes técnicas, mas, sobretudo, o resultado da super exploração econômica dos lotes urbanos por agentes da especulação fundiária e imobiliária, ativos num mercado não regulado, em prejuízo da população como um todo.

Dois símbolos arquitetônicos do Modernismo na cidade: do lado oposto ao promontório do *Triângulo*, atravessando o Anhangabaú, ergue-se a monumental curva do Copan, em primeiro plano; e, adiante, a torre do Circolo Italiano. Obras de um *novo tempo* na paisagem que concentra gentes. Frente a outras regiões do Brasil, cujas *políticas locais* mantiveram-nas sob modos arcaicos de subsistência, São Paulo representava um lugar de oportunidades e assim atraiu levas de migrantes aos diversos canteiros de obras, inclusive daquelas excepcionais, que davam à metrópole o acento ideal de seu poderio expresso em nova e potente paisagem, verticalizada. Imagem: Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles.

Assim, entre os impulsos transformadores do grande artefato social que é a urbe, releva-se a dinâmica do poderio econômico naquela que se tornou a maior metrópole brasileira, principal centro urbano do país, uma das maiores cidades do mundo.

A imagem à esquerda mostra apenas uma pequena parte da metrópole: a linha sinuosa acima é o rio Tietê com as Marginais e, próxima ao centro, o círculo indica o centro histórico de fundação de São Paulo, imerso na profusa malha urbana super edificada da grande cidade. À direita, em escala mais próxima, a área do chamado *Triângulo* em alto-contraste.
Imagem: Silvio Luiz Cordeiro / IKONOS.

No século XX, de modo impressionante, o ritmo de sua transformação alimentado pela dinâmica do capital sobre o território¹⁰ suprimira da paisagem quase a totalidade dos volumes arquitetônicos da tectônica anterior, pela qual se erigiu a forma urbana nos tempos da colônia. Veremos adiante a importância de certos artefatos visuais à memória da mutação da paisagem urbana de São Paulo, cidade que hoje se vê predominantemente verticalizada, imagem reiterada pela especulação e propaganda imobiliária neste início do século XXI.

A memória que a paisagem paulistana abriga, não resulta tanto do acúmulo de testemunhos de outros tempos, mas, sobretudo, pela ausência provocada pelo contínuo suprimir de suas referências históricas representadas pela arquitetura. Daí a importância de certas imagens, como índice da mutação. Tal imagética constitui-se como narrativa da urbe que re-escreve, dia a dia, a sua própria paisagem: cidade a *devorar-se* no tempo.

¹⁰ A exemplo das palavras de Adolpho Augusto Pinto, passados cem anos: "Toda a gente sabe que na rua Barão de Itapetininga, como em toda a cidade de S. Paulo, principalmente na zona central, o chão se tem valorizado enormemente, fóra mesmo de todo o limite razoável. Dessa extraordinária valorização resulta um estado de manifesto desequilíbrio entre o valor da propriedade imovel e a respectiva renda, nas zonas em que não houve ainda tempo de pôr abaixo as casas antigas, em geral terreas e de modesto valor locativo, para construir novos edificios, de multiplos pavimentos, com lojas e outras acomodações arranjadas em termos de fazer a propriedade render mais ou menos na proporção do valor que representa." (Pinto 1912:37).

Photographias

De lugar a lugar na cidade, o jovem fotógrafo levava consigo o equipamento e substâncias químicas. Armou o tripé, a sustentar sua pesada câmera fotográfica¹¹. Ao lado, montou um pequeno laboratório móvel. Antes, no estúdio, havia preparado os negativos em vidro: sobre a superfície da lâmina aplicara, de maneira uniforme, o *colódio úmido*¹² contendo sais de prata, substância fotossensível. A chapa então estava pronta para ser inserida na câmera.

Assim, definido o enquadramento, destampou a lente da objetiva, abrindo caminho para que a luz refletida no motivo *em quadro* chegasse à superfície do vidro. Após um certo tempo de exposição, a imagem em potencial já estava ali, à espera de ser revelada. O que não poderia demorar: no escuro do pequeno laboratório, a chapa deveria ser logo imersa em líquido revelador. Depois, fixou a imagem no negativo, por novo banho químico e lavou a chapa. A partir daí, a fotografia poderia ser reproduzida no estúdio. Foi desta maneira que Militão Augusto de Azevedo provavelmente procedeu ao fotografar vários logradouros de São Paulo em 1862, ano em que deixara o Rio de Janeiro e o ofício de ator para ali residir, quando então ingressara no universo da imagem, tornando-se fotógrafo¹³ profissional na cidade.

¹¹ A primeira câmera fotográfica apropriara-se dos princípios físicos de ótica na construção da *camara obscura*: conhecida desde a antiguidade — Aristóteles a descrevera — o dispositivo imagético fora comumente usado por pintores, sobretudo desde a Renascença e, de modo exemplar, na arte flamenga do Seiscentos, na elaboração de imagens super realistas, como vistas em cenas concebidas por Johannes Vermeer, em Delft.

¹² Solução química, viscosa, de nitrato de celulose dissolvido em éter e álcool. Assim, o chamado processo de colódio úmido na fotografia — inventado em 1848 pelo escultor inglês Frederick Scott Archer, quem publicou o processo na revista *The Chemist*, em março de 1851 — utilizava esta solução como meio de unir os sais de prata fotossensíveis ao vidro. O colódio é uma solução muito transparente e como *meio ligante* permite alta concentração de sais de prata sobre a superfície do suporte: daí o negativo em lâmina de vidro com esta solução ser muito mais sensível, cerca de 10 vezes mais, em relação ao *meio ligante* de albumina. Todavia, o processo de colódio úmido requer agilidade, pois ao iniciar a sensibilização da lâmina de vidro, ela deve ser exposta, revelada e fixada em curto tempo.

¹³ “Tendo formação anterior [no Rio] ou não, seu trabalho tem início por volta de 1862, com Joaquim Feliciano Alves Carneiro e Gaspar Antonio da Silva Guimarães, proprietários do estúdio Carneiro & Gaspar (cuja matriz se localizava no Rio de Janeiro, na rua Gonçalves Dias, 60). Pode ser que a série de vistas urbanas realizadas nos seus primeiros anos de trabalho seja o resultado de uma iniciativa pessoal, cujo principal objetivo era muito mais um necessário e intensivo aprendizado e domínio técnico de fotografia do que um ensaio consciente sobre a cidade que o acolheu.” (Fernandes Jr. 2012:10).

Em 1875, ele adquiriu o estúdio em que antes trabalhara¹⁴, reabrindo-o com o nome de *Photographia Americana*. Naquele tempo, a fotografia de retratos era a principal atividade que mantinha os estúdios; entretanto, havia grande interesse do público por paisagens, principalmente urbanas: viajantes e moradores compravam imagens dos lugares visitados e habitados, como objeto de lembrança¹⁵ própria e também para presentear.

Militão, por isso, não se limitou aos retratos e investiu, tempos depois, num ensaio próprio, concluído 25 anos após suas primeiras imagens sobre a paisagem da cidade onde habitou como fotógrafo, realizando a obra pela qual fora reconhecido: o *Álbum Comparativo da Cidade de S. Paulo 1862 – 1887*.

Capa de exemplar do *Álbum Comparativo* de Militão, conservado no Acervo de Obras Raras e Especiais da Biblioteca Municipal Mario de Andrade em São Paulo.

O artefato, em si, é o repositório da memória visual do período em que a cidade deixaria sua velha forma, para tornar-se, tempos depois, numa das maiores metrópoles contemporâneas do mundo. Imagem: Acervo BMA.

¹⁴ Estúdios *Carneiro & Gaspar* e *Photographia Academica*, de Joaquim Feliciano Alves Carneiro e Gaspar Antonio da Silva Guimarães, com a matriz na cidade do Rio de Janeiro e filial em São Paulo. Militão trabalhou em ambos estúdios e também na *Galeria Explendida* (Fernandes Jr. 2012:25 nota 16). Em 1875, lera-se na edição de 28 de dezembro do jornal *A Província de São Paulo* o anúncio: “Joaquim Feliciano Alves Carneiro, sócio sobrevivente da extinta firma Carneiro & Gaspar, faz publico que vendeu ao Sr. Militão Augusto de Azevedo todo o material pertencente à dita firma, que existia no estabelecimento de fotografia, sita à rua da Imperatriz nº 58 nesta cidade, ficando o anunciante inteiramente desligado desta data em diante. São Paulo, 25 de novembro de 1875, Joaquim Feliciano Alves Carneiro.” (Fernandes Jr. 2012:14). A partir daí, Militão assume o estúdio como *Photographia Americana*.

¹⁵ A posse da imagem como representação visual do lugar é significativa ao ser. Mostra a importância do objeto — fotografia, gravura, desenho, etc. — que abriga e desperta ao olhar a memória de experiências ali vivenciadas, como é evidente, por exemplo, durante uma viagem. Contudo, tal posse é especial quando revela-se como testemunho da morada no lugar, como lembrança visual dos anos ali vividos: a imagem então assume no tempo o papel de revelar as mudanças, as permanências, as ausências frente ao que se vê, no presente.

No tempo em que viveu na cidade, ele percebera as mudanças em marcha numa paisagem que deixaria, em breve, a fisionomia de pequena cidade colonial brasileira. E o ritmo dessa transformação se acelerou a partir de 1867, com a inauguração da San Paulo Railway (SPR), a primeira ferrovia de São Paulo, interligando o Porto de Santos à Jundiaí. Militão também documentou a construção desta excepcional obra de engenharia, a exemplo das imagens reunidas no volume intitulado *Vistas da Estrada de Ferro de S. Paulo em 1865*¹⁶.

Instalada com capital e por engenheiros ingleses, a ferrovia, um dos símbolos do progresso, serviu ao transporte de pessoas e, sobretudo, para escoar o café produzido nas férteis terras paulistas — de Jundiaí até o Porto de Santos — além de transportar outros produtos, como aqueles levados serra acima, bens importados para consumo na cidade que se desenvolve e por gentes que traziam consigo hábitos e costumes que influem nessa transformação. Hoje, as ruínas da SPR inscrevem-se na paisagem como relevante patrimônio histórico e arqueológico industrial de um período de acentuadas mudanças, não só em São Paulo.

¹⁶ Existem dois álbuns com fotografias de Militão sobre a San Paulo Railway, todavia, ambos distintos quanto à editoração: as imagens de *Vistas da Estrada de Ferro de S. Paulo em 1865*, da Biblioteca Municipal Mario de Andrade (BMMA), foram reunidas conforme o itinerário da ferrovia, a partir do Porto de Santos até a Estação de Jundiaí; já em *São Paulo Railway – A Estrada Primitiva*, do acervo da biblioteca da Faculdade Politécnica da USP (FPUSP), as imagens não resultam, aparentemente, em narrativa visual explícita. Presume-se que ambas encadernações sejam do início do século XX: tanto pelo fato do uso de papéis com gelatina de emulsão em *Vistas da Estrada de Ferro*, quando provavelmente ter-se-ia utilizado papéis albuminados; seja pelo uso de material sintético na capa e o tipo gráfico do título do álbum *São Paulo Railway – A Estrada Primitiva*, em contraste com o estilo de encadernação comum à época das fotografias (c.1865). O álbum da BMMA pode ser uma edição posterior do álbum original de Militão, como a própria capa remeteria, pelo estilo dos tipos impressos em dourado sobre veludo vermelho, estilo comum em álbuns de fotografias oitocentistas. Ver Barbosa e Medeiros 2010; Mendes 2004.

Militão documentou a excepcional obra da SPR: de Santos à Paranapiacaba, o trem vencia o desnível da Serra do Mar por quatro planos inclinados, intermediados por patamares, com suas casas de máquinas no sistema funicular. Acima, o terceiro patamar, de onde partia o *Viaducto da Grotta Funda*, com a sua grande curva (c. 215 metros) sobre o precipício do Vale do Mogi. Imagem: Acervo BMA.

Mesmo abandonada, ela é ainda a memória física do fluxo dos novos habitantes da cidade que, após desembarcar em Santos, chegara então à São Paulo pelos trilhos da SPR: levas de imigrantes, principalmente italianos, infundiram sua cultura¹⁷ na cidade em mutação.

O *Álbum Comparativo* de Militão, no início do século XX, fora redescoberto como obra de relevante importância histórica, ao contrapor lugares no entretempo da paisagem. O fotógrafo percebera o potencial da idéia: voltar aos mesmos logradouros e captar novamente imagens, 25 anos depois, possibilitava à ele editar um volume de certo interesse comercial, ao mostrar a transformação da urbe.

¹⁷ A literatura e a música registraram a influência italiana na cidade, por exemplo dos contos do escritor modernista Antônio de Alcântara Machado reunidos sob o título *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927). Na música, novamente por exemplo de Adoniran, em *Um Samba no Bixiga* (c. 1955) e *Samba Italiano* (1965). Adoniran nasceu João Rubinato, filho de imigrantes italianos. Seu pai trabalhou na SPR em Jundiaí. Ao chegarem à cidade de São Paulo, os italianos trabalhavam principalmente na indústria nascente e em outras atividades e serviços urbanos, como a construção civil, a exemplo dos *capomastri* (mestre de obras) e *muratori* (pedreiros). Na incipiente industrialização de São Paulo, a mão-de-obra italiana chegou a representar cerca de 90% dos 50.000 trabalhadores ocupados nas fábricas paulistas no ano de 1901 (IBGE).

A imagem (c. 1865) é exemplar, ao compreender diversos fatores à realização desta notável obra de engenharia no Vale do Rio Mogi, provavelmente o projeto de ferrovia mais complexo no Mundo neste período. A fotografia mostra a montagem do *Viaduto da Grotta Funda*, a imensa viga curva sustentada em pilares erigidos no precipício formado entre dois contrafortes da serra, neste trecho do vale, o qual dá nome ao viaduto. A imagem registra a instalação do penúltimo trecho da viga, levado por uma grua móvel pelos trilhos do viaduto até ali construído. Os próprios pilares de sustentação da viga resultaram de obra excepcional: realizadas as fundações, as bases verticais em pedra lavrada, de alturas variadas, receberam as peças metálicas, elevadas verticalmente ao nível preciso de apoio à viga dos trilhos, o viaduto propriamente dito, mantendo-se a inclinação. As vertentes foram desmatadas, liberando áreas para os acampamentos de operários e os próprios canteiros. Madeiras serviram à execução da obra, a exemplo de andaimes e demais estruturas temporárias de apoio, inclusive nos acampamentos: operários dormiam em casas de paus cobertas de palha e casas em taipa de mão; os engenheiros dormiam em alojamentos-escritórios de madeira lavrada, cobertas com folhas de flandres. Após o desmatamento, executara-se o projeto de drenagem, obra de vulto, ao penetrar a serra. A chaminé indica a Casa de Máquinas do terceiro patamar: as composições da ferrovia eram tracionadas por um longo cabo de aço, movimentado em rodas giradas por grandes motores acionados pelo vapor de caldeiras instaladas em cada patamar: enquanto um trem descia, outro subia, *equilibrando* o sistema. Patrimônio arqueológico industrial oitocentista, o viaduto está abandonado, em ruínas. Imagem: Militão Augusto de Azevedo / Acervo Instituto Moreira Salles.

Duas décadas depois de inaugurada a *Ingleza* — como a San Paulo Railway era popularmente chamada na época — e 25 anos após suas primeiras imagens da cidade, Militão compôs um ensaio fotográfico único, pode-se dizer, como documento visual do período em que a cidade re-escreveu sua paisagem. Em 1887, veremos, a arquitetura confrontada com aquela de 1862, anunciava-se em novas transformações, todavia intensificadas, no porvir próximo.

O historiador Leonardo Benevolo, ao comentar o ritmo desta mudança na cidade de São Paulo, reitera o papel essencial dos estudos históricos...

“A velocidade é tão grande, a ponto de apagar, no espaço de uma vida humana, o ambiente de uma geração anterior: os jovens não conhecem a cidade onde, jovens como eles, viveram os adultos. Assim, as lembranças são mais duradouras que o cenário construído, e não encontraram nele um apoio e um reforço. Os estudos históricos tornam-se, então, duplamente necessários, para que não se deixem cair no esquecimento os cenários da vida passada, e para restituir profundidade à experiência do ambiente urbano”. (Benevolo 2007:7).

Neste sentido, o ensaio fotográfico de Militão constitui-se em fonte singular, como memória imagética da paisagem anterior e nos ajuda a compreender a transformação da cidade vivenciada pelos seus habitantes, numa sociedade que também se transforma: a população cresceu, tornara-se mais diversa desde a chegada de imigrantes, quando uma nova cultura urbana ali se desenharia. Ao abrir o *Álbum Comparativo* e ver a seqüência de imagens, acompanha-se o percurso do fotógrafo pela tempo da cidade, no registro de instantes dos mesmos logradouros. Todavia, ao editorar este volume, Militão deixara de fora outras tantas imagens significativas de São Paulo, conservadas hoje em acervos públicos e privados. Em seu conjunto, tais imagens, confrontadas pelo olhar que, diante de si, avista a metrópole contemporânea, mostram-se enquanto narrativa da paisagem, não só pela transformação física, mas sobretudo cultural, posto ser fruto das relações humanas que habitam o território.

Para aqueles que procuram compreender a mutação desta paisagem, intensamente modificada, e frente a ausência de tantos documentos e testemunhos — sobretudo a arquitetura e demais estruturas da cidade suprimidas — o estudo da imagética urbana é fundamental. Em Militão, encontramos uma fonte exemplar. Desde que a fotografia fora inventada, a paisagem é nela um motivo presente. De certo modo, o gênero da *veduta* se renovava pelo uso do *novo* dispositivo então disponível; e aqueles que não dominavam o desenho de observação — principal recurso de registro visual, tanto artístico como documental, anterior à fotografia — puderam assim *revelar* seus olhares.

O artefato ao lado é uma heliografia de Joseph Nicéphore Niépce (c. 1826) com aquela que é considerada a primeira imagem fotográfica da história. Chama-se *Vista da Janela em Le Gras*: como motivo do experimento, a paisagem diante a janela de sua casa. Imagem: J. Paul Getty Museum.

Uma nova arte surgira e difundir-se-á mais ainda, em fins do século XIX, pela tomada de *instantâneos*, quando a tecnologia da imagem fotográfica então se aprimora por novos produtos desenvolvidos pela indústria, muito mais acessíveis; e o ato de fotografar assim se populariza¹⁸.

¹⁸ A exemplo das inovações desenvolvidas por George Eastman: da *chapa seca* ao filme flexível transparente e a câmera KODAK, lançada no mercado em 1888 sob o *slogan*: *You Press the Button, We Do the Rest*. A partir daí, a fotografia tornara-se acessível ao público maior de amadores. Em 1895, a Eastman Kodak Company, estabelecida em Rochester, NY, lançara a Pocket KODAK, corpo de madeira com design em formato *box*. Em 1897, introduzira a Folding Pocket KODAK, câmera de objetiva retrátil, cujo design e funções foram aprimoradas em novas versões. Neste mesmo ano, publicara-se *Dracula*. No célebre romance de Bram Stoker, vê-se como a literatura já relatava a popularização da fotografia, e sua utilidade! No excerto adiante, do *Diário de Jonathan Harker*, o personagem (aliás, um corretor de imóveis) descreve a propriedade do terrível *Conde Drácula*, em sua paisagem; todavia, onde seu olhar não pudera *entrar*, Harker já registrara com a sua nova câmera portátil: "The estate is called Carfax, no doubt a corruption of the old *Quatre Face*, as the house is four-sided, agreeing with the cardinal points of the compass. It contains in all some twenty acres, quite surrounded by the solid stone wall (...). There are many trees on it, which make it in places gloomy, and there is a deep, dark-looking pond or small lake, evidently fed by some springs, as the water is clear and flows away in a fair-sized stream. The house is very large and of all periods back, I should say, to mediaeval times, for one part is of stone immensely thick, with only a few windows high up and heavily barred with iron. It looks like part of a keep, and is close to an old chapel or church. I could not enter it, as I had not the key of the door leading to it from the house, but I have taken with my **kodak** views of it from various points." (Stoker 1897:22).

Entretanto, o que importa aqui relevar é que a fotografia surge ao tempo de profundas mutações em cidades sob impacto da industrialização em marcha.

Fotografias de Thomas Annan na cidade de Glasgow entre 1868 e 1871. A municipalidade instituiu em 1866 o *Glasgow City Improvements Act*, decreto que autorizava demolições em áreas degradadas da cidade para se implementar melhorias urbanas, uma das primeiras ações no contexto das reformas em saúde pública nas cidades industriais. Annan fora contratado para produzir imagens dos interstícios das quadras, super habitadas por comunidades pobres vizinhas à *Cidade Velha*. Na paisagem interior da urbe, a fotografia atua duplamente: seja como documento a serviço da *renovação urbana*, ao evidenciar, por exemplo, a falta de higiene das vielas (o esgoto a céu aberto no canal de drenagem, à direita nas imagens), um dos fatores que justificava a intervenção e que a imagem fotográfica revela como *prova* da realidade; seja como testemunho histórico da condição humana sob impacto do modo de produção. As favelas hoje existentes em metrópoles como São Paulo, recordam a humanidade expressa nestas velhas imagens, como se a *onda* que primeiro atingira as cidades industriais britânicas, aqui chegassem muito depois, transmutado o contexto, mais ainda como impacto da exploração do capital, que permanece inscrito na paisagem urbana do presente. Imagens: Victoria & Albert Museum.

Em São Paulo, a chegada da ferrovia inglesa assim compreende-se no tempo em que a cidade ingressaria neste contexto histórico maior.

Ao vencer o desnível entre o litoral e o altiplano, a instalação dos planos inclinados da SPR superava a secular dificuldade, desde os primórdios da colonização, em se transpor a Serra do Mar, a *grande muralha* natural, antes então vencida apenas por trilhas de antiga origem, nem sempre transitáveis: os ramais do chamado Peabirú, a extensa rede de caminhos (inclusive fluviais) constituída por povos Tupi, interligando suas aldeias entre o interior do continente sul-americano e o litoral atlântico meridional. Com ela, o transporte e a comunicação entre a cidade, o interior da região e o Porto de Santos tornara-se muito melhor, mais rápido e estável.

O historiador da cultura Nicolau Sevcenko bem resumira o teor das mudanças na paisagem paulistana, desde a inauguração da San Paulo Railway; em suas palavras...

“A partir daí, como reflexo da prosperidade inaudita trazida pela expansão da lavoura cafeeira para o oeste paulista, a metamorfose da cidade é total, rápida e espetacular. Até os anos 20 do século XX, a região de São Paulo seria responsável pelo fornecimento de mais de 75% de todo o café que circulava no mercado internacional. Quem controlava esse negocio fabuloso, como se sabe, eram os investidores ingleses. Eles financiavam o plantio, comprando a produção no seu auge, quando os preços eram mínimos e revendendo aos poucos para garantir que os lucros fossem maximizados. Como eles também financiaram a rede ferroviária, cuidaram para que toda ela convergisse para a capital, onde eles pudessem estocar o café, controlando seu envio aos poucos para Santos, de modo a garantir a pressão altista no mercado internacional. Como resultado, a cidade se tornou pólo de uma das mais rendosas atividades especulativas do globo. A prosperidade repentina e imensa se desdobrou em investimentos comerciais, financeiros e industriais. A concentração pasmosa de riqueza começou a atrair uma legião interminável de imigrantes, de todas as partes do mundo e de todos os cantos do Brasil. A ponto de a atividade mais lucrativa, de longe, a partir desse momento, se tornar a especulação imobiliária.” (Sevcenko 2004:326-7).

Nas imagens de Militão em 1862, veremos, a volumetria e arquitetura são ainda típicas de uma pequena cidade colonial do Brasil.

Em 1887, São Paulo já ingressara nesse *novo tempo* na história, regido pela máquina¹⁹, do qual a ferrovia é um de seus símbolos.

Após estudos de algumas imagens que integram o conjunto de fotografias de Militão sobre a cidade em 1862, o Instituto Moreira Salles realizou duas montagens panorâmicas, ambas de aproximadamente 360°. Assim, identificada a relação entre as respectivas imagens, elas foram reunidas via edição digital. Acima, a **primeira montagem**, a partir de quatro fotografias tomadas na *baixa* da cidade, junto a Ponte do Lorena, no Anhangabaú. Nela, pelo giro da câmera em sentido horário, iniciando na extremidade esquerda, vemos: em primeiro plano, a mureta da ponte, que encaminha o olhar até o Largo da Memória, visto ao fundo em sua forma triangular, definido pelas ladeiras que levam à *Cidade Nova*; depois, a ladeira de Santo Antonio (atual rua Dr. Falcão), com o campanário da igreja homônima no ponto de fuga da perspectiva, templo de origem quinhentista, em taipa de pilão, ainda existente (na atual praça do Patriarca); a seguir, na bifurcação, a ladeira do Meio (à esquerda, atual rua José Bonifácio) e, à direita, a de São Francisco, ambas levam ao Triângulo (por chegar, na subida, ao Largo do Capim); e, por fim, concluindo o giro, volta-se à Ponte do Lorena, porém na vista oposta, a mostrar o Largo do Bexiga (atual praça da Bandeira).

¹⁹ No início do século XX, uma nova vanguarda artística na Europa inspirava-se na realidade das cidades industriais, das multidões a vagarem no ritmo do *novo tempo*, dilacerador do espaço. Lera-se no jornal parisiense Le Figaro, em 20 de fevereiro de 1909: "Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse [Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade]. (...) Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles! A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente [Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos! De que adianta olhar para trás, se queremos arrombar as portas misteriosas do impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente]". Excertos do célebre manifesto de Filippo Tommaso Marinetti que ilustram o tom da nova estética. Ao exaltar o instante em contraposição à permanência do passado, revela-se a atitude iconoclasta, renovadora, contudo, contraditória, posto que reacionária: "Nous voulons glorifier la guerre, seule hygiène du monde, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme [Nós queremos glorificar a guerra, única higiene do mundo, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas idéias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher]. Por fim, o poeta italiano — quem vivenciara o *peso* do passado em sua cultura — proclamara: "(...) C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutant et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le Futurisme, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires [É da Itália, que nós lançamos pelo mundo este nosso manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o Futurismo, pois queremos livrar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários]". O ideal do movimento coaduna-se com a paisagem que se realizava, na ruptura das antigas malhas históricas, como a que se operou em Paris, décadas atrás, durante a reforma urbana de Haussmann (1852 – 1870).

Acima, a **segunda montagem**, a partir de cinco fotografias. Vemos ao centro da panorâmica o Largo do Ouvidor (ou Largo do Capim), com o frontispício da Igreja de São Francisco entre a Igreja da Ordem Terceira (parcialmente vista à direita), e o convento franciscano (à esquerda) onde se instalara, em 1828, a Academia de Direito (criada por D. Pedro I em lei do ano anterior). Na extremidade esquerda, a rua de São Bento, com o mosteiro beneditino visto no ponto de fuga da perspectiva. Ao lado, o casarão do Brig. Luís Antonio. Depois, a rua do Ouvidor (atual José Bonifácio), com o campanário da Sé, visto ao fundo. Na extremidade direita da montagem, novamente a rua do Ouvidor, na vista oposta, que leva ao vale do Anhangabaú, ao descer pela ladeira do Meio. Ainda, no Largo do Capim: diante a Igreja de São Francisco, situa-se o habitual Cruzeiro; vê-se o casarão ocupado pelo Hotel Palm, onde funcionou por alguns anos a câmara; dois carros-de-boi parados no largo, um voltado para a rua do Ouvidor e o outro para a ladeira do Meio. A panorâmica também revela como que o observador, situado no eixo da rua de São Bento pode ver, até hoje, ambos frontispícios, que concluem as extremidades da via, que forma um dos lados do *Triângulo*: a igreja dos beneditinos e a dos franciscanos. Montadas com apoio da computação gráfica, seja para corrigir desvios de perspectiva (por exemplo, Militão moveu o tripé da câmera de lugar ao fotografar o primeiro panorama, enquanto que no segundo, a câmera praticamente permaneceu no mesmo ponto), seja para complementar partes da imagem, devido ao corte do papel fotográfico (quando então se utilizou referências destas partes registradas em outras fotografias de Militão), elas nos envolve pelo olhar, e nos leva para o interior de uma paisagem conhecida hoje exemplarmente pelo olhar do fotógrafo oitocentista. Imagens: Militão Augusto de Azevedo / Acervo Instituto Moreira Salles.

A San Paulo Railway contribuiu à nova realidade urbana em que se anima intercâmbios culturais²⁰. A ferrovia se instala como estrutura necessária para o ritmo das transações e atividades diversas que então se localizam no território, inscrevendo-se na paisagem da urbe sob novas formas, renovando-a. Compreendemos então as *Vistas da Estrada de Ferro* no conjunto de fotografias documentais de Militão sobre a transformação da paisagem urbana de São Paulo, no período histórico em que a industrialização se difunde pelo Mundo.

²⁰ Lembremos que mais da metade da população, em fins do *Oitocentos*, era de imigrantes (v. nota 4).

Portanto, o documentário visual da SPR em obras participa também desta impressionante narrativa: a paisagem a se transformar, num *curto espaço de tempo*. Trata-se de um conjunto significativo de imagens, artefatos visuais que contribuem para situar a paisagem de São Paulo numa narrativa mais abrangente, aquela que envolve a transformação de velhas cidades em metrópoles urbanas, quando a industrialização acelera o ritmo das mutações, primeiro pelo impacto nos tecidos urbanos de velha origem, e que se revela pelo próprio crescimento das cidades e uma nova expansão do modo de vida dito urbano na história.

Veremos, em tempo, imagens de outros fotógrafos, documentos visuais que mostram a cidade em fins do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Contudo, tal narrativa é ainda maior, e mais impressionante, se compreendermos este *novo tempo* numa perspectiva de longo alcance, aquela que potencialmente levará à urbanização total do planeta, tendência que se anunciara a partir do pulso transformador gerado pelas indústrias e ampliado pelas tecnologias da comunicação e do transporte, que se coadunam, por *rupturas* no tempo e no espaço — ao *diminuir* as distâncias por *aumentar* a velocidade — dimensões que assim se *comprimem* no processo que instaura a *Instantaneidade*. A nova era simbolizada pela máquina abriu caminhos à revolução posterior, pode-se dizer, eletrônica e, sobremodo, cibernética, a qual vivenciamos — pelo aprofundar da modernidade que então se difunde e penetra os mais remotos recantos do planeta, aliás, projetando a humanidade para fora, ao prospectar o espaço sideral. Tal processo, com graves ressonâncias, atingiu inclusive a genética dos seres, como veremos no instante oportuno. Feita a digressão, voltemos à São Paulo oitocentista, quando ela ingressava, em meados do século, nesse período da história, quando a ferrovia inglesa é um de seus símbolos. Outros, todavia mais evidentes, apareceram décadas depois, já no século XX, quando se levantaram altos edifícios, referências arquitetônicas da modernidade que este *novo tempo* promove, e se implantaram, não por acaso, no centro histórico da cidade; centro simbólico do poder que se expressa pela nova paisagem assim construída. E, claro, as indústrias, que se instalaram derredor, sobretudo nas décadas finais do *Oitocentos*.

Cópia do *Mappa da Capital da P^{cia} de São Paulo* (1877). Pela primeira vez, em um mapa da cidade, aparecem desenhos de fábricas e oficinas. Nos três detalhes, de cima abaixo vemos representadas, por exemplo, as *Officinas da C^a Inglesa*, a *Fábrica de Tecidos*, e a *Oficina S. Antonio*. Junto às imagens de edifícios considerados mais relevantes na cidade — públicos, sacros, privados — a incipiente industrialização inscreve-se na paisagem assim marcada pelas chaminés, que se multiplicam; símbolos do desenvolvimento da urbe, assim como as estações ferroviárias, mas também, pelo sutil detalhe acima, a *Linha Telegraphica da Corte*, outro dispositivo a conectar a cidade ao mundo antes do telefone, que chegaria ao Brasil no ano deste mapa; e à São Paulo, no ano seguinte. Imagem: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

No horizonte da paisagem urbana, avistava-se a incipiente industrialização de São Paulo, numa *skyline* pontuada por chaminés de fábricas e oficinas, que também assinalavam os chamados bairros operários, com suas vilas e o casario em que habitaram muitos imigrantes.

Ainda na paisagem contemporânea da cidade, remanescem algumas estruturas do casario de bairros operários e instalações fabris, localizadas em certas áreas, por exemplo, da Barra Funda, Bexiga, Brás, Mooca, Pari, Luz, Bom Retiro, Lapa, entre outros bairros. A arqueologia da paisagem urbana da São Paulo oitocentista e da primeira metade do século XX assim abrange o âmbito da arqueologia industrial.

A fotografia mostra o interior de uma típica vila operária (c.1913), recém construída: duas alas paralelas de pequenas casas geminadas e uma via central, sem saída. A planta de cada habitação é espelhada em relação à casa adjacente, como se vê pela fachada de porta e janela. A imagem documenta a obra de pavimentação do beco. Imagem: Edgar Egydio de Souza / Acervo Instituto Moreira Salles.

Contudo, parte significativa destes remanescentes na cidade encontra-se na mesma situação do trecho então distante da ferrovia, ao vermos tal patrimônio histórico degradado.

O Cotonífico Rodolfo Crespi, foi inaugurado em 1897 na Mooca pelo imigrante italiano. Em 1924, um bombardeio aéreo sobre os bairros operários da cidade atingiu as instalações, destruindo a fábrica, um dos trágicos eventos da Revolução.

A imagem é aqui duplamente oportuna e provoca-nos a memória de símbolos importantes: seja por remeter à Revolução Industrial (as máquinas de fiar e tecer o algodão, artefatos que estão na origem da formação do proletariado urbano industrial); seja por revelar o resultado do bombardeio em uma revolução que uma vez se quis esquecer. A imagem então aqui remete, pelo artefato visual, o entretecer de referências históricas. Por pouco, este patrimônio histórico e arqueológico dos tempos da industrialização de São Paulo não foi abaixo de vez, em tempos mais recentes... Imagem: A. de Barros Lobo / Acervo Instituto Moreira Salles.

O operariado que se formava com a industrialização em São Paulo, habitava as proximidades das fábricas, em bairros que cresceram em zonas então recentemente urbanizadas. Ou ainda, aquelas numa situação anterior, em lugares onde permaneceriam, por algum tempo, certos hábitos e práticas que conformavam uma paisagem mais identificada ao mundo rural que urbano. Isto mesmo junto ao próprio *Triângulo* e seu entorno próximo, a primeira zona totalmente urbanizada de São Paulo e a maior, até o início do século XX.

E não apenas lugares de morada popular, mas inclusive onde parte da elite mantinha suas propriedades, grandes glebas na cidade ocupadas por chácaras. Ao passo em que a cidade se desenvolvia, tais práticas se exerceram em convívio com novos hábitos, no entretanto de uma paisagem urbana, propriamente dita, em expansão, quando não amplamente edificada pelas diversas estruturas que atuam em sua dinâmica; no tempo em que as transformações não suprimiram o uso rural do território da cidade.

Na fotografia acima (c. 1932), a Usina de Gás (popularmente chamada por Gasômetro) na várzea do Tamanduateí, Brás. A chamada Casa das Retortas é vista no centro. No canto direito, dois tanques infláveis de gás. Antes da energia elétrica, que chegaria à cidade só na virada para o século XX, São Paulo era iluminada por lampiões: a princípio com óleos, depois a querosene e, a partir de 1872, com gás mineral, mais eficiente, quando as instalações montadas pela San Paulo Gas Company Ltd. (empresa aberta em Londres no ano de 1869) entraram em operação. O carvão mineral provinha das minas britânicas e chegava à usina pelos trilhos da SPR. Com o crescimento da demanda, uma nova usina foi aberta em 1889, ampliando-se o complexo do Gasômetro pela segunda Casa das Retortas.

Acima, à esquerda, o interior de um dos tanques de gás em construção (1927); à direita, canteiro de obras no pátio do Gasômetro (1928), com o tanque já construído ao fundo: a estrutura metálica sustenta o corpo cilíndrico inflável do tanque. Imagens: Hugo Zanella / Coleção Branscan, Cem anos no Brasil / Acervo Instituto Moreira Salles.

Ao lado, o interior do Gasômetro (c. 1932). Em 2006, o conjunto arquitetônico remanescente, parte dele em ruínas, foi tombado²¹ como patrimônio histórico. Projetos de restauro e reforma foram realizados a seguir, visando transforma-lo em museu²². Muitos viram que o projeto arquitetônico da reforma, ao incluir três novas construções, impõe-se ao velho conjunto. Em 2011, uma das paredes da Casa das Retortas desabou... E teve de ser reconstruída.

Imagens: Hugo Zanella / Coleção Branscan, Cem anos no Brasil / Acervo Instituto Moreira Salles. Danilo Verpa / Folhapress (2011).

Veremos por uma breve seleção de imagens adiante, certas referências desse entretempo da paisagem urbana: terrenos de fundo de vale e vertentes ainda vagas sendo cultivados, inclusive entre o casario já existente, por exemplo dos quintais e suas pequenas hortas; animais nas vias; e ainda a permanência de antigas práticas no uso das águas urbanas, desde a lavagem de roupa à própria mobilidade urbana, que certas imagens retiveram.

²¹ CONDEPHAAT.

²² Museu da História do Estado de São Paulo.

Vicenzo Pastore fotografou a paisagem paulistana e, sobretudo, a vida urbana. Ambas imagens mostram uma prática comum na cidade: a lavagem de roupa às margens de rios e riachos, quaradas sobre o gramado e estendidas em varais nos terrenos livres.

Muitas mulheres trabalhavam como lavadeiras enquanto os maridos, operários, nas fábricas. Acima, o vale do Saracura (c. 1900), afluente do Anhangabaú. Cinco décadas depois, a região encontrar-se-á totalmente urbanizada. Hoje, avista-se ali o elevado sobre a Praça 14 Bis. As vertentes ao fundo correspondem à chamada *Cidade Nova*, com seu casario. O Bexiga encontra-se no Saracura, onde habitaram escravos, depois morada de operários, muitos deles imigrantes italianos; e tradicional reduto de sambistas (a exemplo da Vai-Vai).

Ao lado, o Tamanduateí flui junto as vertentes sob a Igreja da Boa Morte (ao fundo, o seu campanário) com o casario popular (c. 1910). Ainda hoje remanescem casas deste tempo, todavia muito degradadas, ocupadas por cortiços ou abandonadas.

Vemos também na fotografia, a estrutura de arrimo em alvenaria de tijolos na margem esquerda do rio, com sucessivas escadas de acesso aos quintais dos respectivos lotes. A imagem assim registra o uso do rio como via na mobilidade urbana, quando pequenos barcos e canoas eram um meio de transporte comum para moradores que habitavam próximos aos cursos d'água, então navegáveis. Imagens: Vincenzo Pastore / Acervo Instituto Moreira Salles.

Os rios e alguns riachos no altiplano de São Paulo navegáveis eram vias naturais à mobilidade pelo território indígena, muito antes de servir à mobilidade urbana, desde os tempos da colônia. Povos indígenas ancestrais utilizaram-nas como caminhos principais ou complementares de antigas veredas, tais como as trilhas do Peabirú que comunicavam o litoral ao interior, como veremos propriamente adiante. Até meados do século XX, quando as águas não estavam super poluídas pela metrópole, havia pesca nos rios, num tempo em que se podia nadar e remar, por exemplo das regatas que haviam frequentemente no rio Tietê.

Na fotografia de Marc Ferrez (c.1890), vê-se um dos muitos atracadouros que existiram às margens do rio Tamanduateí. Nele, lavadeiras negras e mais pessoas. Vê-se ainda uma canoa talhada em tronco de árvore, técnica ainda praticada em muitas comunidades de pescadores no litoral.

Imagem: Marc Ferrez / Acervo Instituto Moreira Salles.

Ao tempo em que viveu em São Paulo, na década de 1930, Claude Lévi-Strauss fotografou esse coexistir de práticas rurais junto ao ritmo da cidade.

Duas imagens em sequência, na rua da Liberdade (c.1937). Imagens: Claude Lévi-Strauss / Acervo Instituto Moreira Salles.

De sua memória do tempo em que viveu em São Paulo, Lévi-Strauss escreveu estas palavras...

“O encanto da cidade, o interesse que ela suscitava vinham primeiro de sua diversidade. Ruas provincianas onde o gado retardava a marcha dos bondes; bairros deteriorados que sucediam sem transição às mais ricas residências; perspectivas imprevistas sobre vastas paisagens urbanas: o relevo acidentado da cidade e as defasagens no tempo, que tornavam perceptíveis os estilos arquitetônicos, cumulavam seus efeitos para criar dia após dia espetáculos novos.” (Lévi-Strauss 2001:23).

À esquerda, a rua da Assembléia (c. 1937), depois suprimida pela abertura da avenida 23 de Maio, no fundo do Vale do Itooró. Ao fundo, vê-se o campanário da Basílica de Nossa Senhora do Carmo na Bela Vista, inaugurada em 1934, depois da demolição da Igreja do Carmo no *Velho Centro*. O casario ao lado direito da via foi demolido na década de 1980, liberando a vista da estrutura do muro de arrimo, em arcada de alvenaria de tijolos, sob a vertente da rua Jandaia. À direita, fotografia da rua Santana do Paraíso (c. 1937). A via está pavimentada apenas na metade superior; enquanto que a inferior termina em pequeno muro de arrimo, com uma escadaria que leva ao fundo do Vale do Itooró. O terreno dos varais de roupa e do casario deu lugar à avenida 23 de Maio. Ao fundo, vemos a arcada estrutural em pedra do muro de arrimo na rua Vergueiro (atualmente encoberta por terra); parte da fachada do edifício em esquina, mais ao fundo, ainda remanesce hoje.

Vista do Vale do Riacho Itooró (c. 1937), afluente do Anhangabaú, ambos já poluídos nesta época: ao fundo, à esquerda, vemos o edifício Martinelli no *Velho Centro* da cidade; no horizonte distante, a linha imaginária do divisor de águas da Serra da Cantareira; no fundo do vale, nota-se as várias hortas cultivadas.

Poucos anos depois destas imagens, o Plano de Avenidas seria executado, quando então ali seria aberta a avenida 23 de Maio, interligando a zona sul ao centro. Imagens: Claude Lévi-Strauss / Acervo Instituto Moreira Salles.

Vista do Viaduto do Chá (c. 1902) durante obras de adaptação de seu leito para receber bondes elétricos. A câmera de Marc Ferrez, situada na vertente do *Triângulo*, olha para a *Cidade Nova*; e a fotografia então revela a função do viaduto inaugurado 10 anos antes.

Vemos como havia no fundo do Vale do Anhangabaú o cultivo intenso da terra, como nos quintais das casas em ambas vertentes do vale. Poucos anos depois desta imagem, o lugar seria transformado em parque público, entre dos projetos urbanísticos no período da República Velha. Imagem: Marc Ferrez / Acervo Instituto Moreira Salles.

Vistas do Parque do Anhangabaú e o Viaduto do Chá interligando o *Centro Velho* à *Cidade Nova*. Na imagem à esquerda (c. 1927), o viaduto deixa o *Triângulo* pela Praça do Patriarca (antigo Largo de Santo Antonio); na lateral esquerda da fotografia, o edifício Sampaio Moreira²³. Na imagem à direita (c. 1923), a chegada do viaduto na atual Praça Ramos de Azevedo, com o Teatro Municipal. Imagens: Autor desconhecido 2 / Coleção Branscan, Cem anos no Brasil / Acervo Instituto Moreira Salles.

Se existem ainda estruturas significativas dessa primeira industrialização na cidade, ela deve ser compreendida no âmbito maior dos remanescentes deste período, que incluem os vestígios da própria SPR, como foi dito.

²³ Projetado por Samuel das Neves e seu filho Christiano Stockler Neves, o Sampaio Moreira, em seus 12 andares, foi o primeiro *arranha-céu* da cidade. Inaugurado em 1924, permaneceu como o mais alto edifício de São Paulo até a construção do Martinelli, iniciada em 1929.

Não só a Estação da Luz, que ainda opera na cidade como tal (além de abrigar o Museu da Língua Portuguesa), mas também as estruturas mais distantes, desde Santos, como os planos inclinados no vale do rio Mogi e a Vila de Paranapiacaba, e demais estações que integram assim um conjunto mais amplo de estruturas que tiveram na cidade de São Paulo, o principal centro motor das iniciativas.

A câmera fotográfica foi situada na Torre do Relógio da Estação da Luz da SPR. Avista-se a zona leste da cidade de São Paulo (c. 1927 – 1930). Vemos na paisagem as chaminés que indicam as fábricas e oficinas instaladas na zona leste, em meio aos chamados bairros operários — a exemplo do Brás e da Mooca, vistos ao fundo na paisagem — que então se formaram próximos ao vetor constituído pela ferrovia ao tempo da industrialização da cidade, que assim se dirigiu à esta zona urbana, como a própria perspectiva dos trilhos nesta imagem aponta. À esquerda, a Igreja de São Cristóvão erigida em taipa de pilão (1856) e parte remanescente do seminário episcopal. Imagem: Autor desconhecido 4 / Acervo Instituto Moreira Salles.

Da vila quinhentista à cidade republicana em fins do *Oitocentos*, São Paulo, como entidade estruturada, propriamente urbana, habitara principalmente o promontório onde se fundou o Colégio dos Jesuítas, núcleo da antiga vila que a partir dali se desenvolveu.

Ainda que uma incipiente expansão da cidade há tempos já abrange alguns sítios à oeste do *Triângulo* — isto é, desde as vertentes do Vale do Anhangabaú opostas ao promontório — a *Cidade Nova* se desenvolveria somente após o loteamento das antigas glebas ali situadas.

Assim, as antigas chácaras ocupadas por gente da elite paulistana, então proprietária de grandes áreas do sítio urbano de São Paulo, deram lugar à novos bairros e, no final do século XIX, às vésperas da República, a paisagem urbana do centro assumirá outra fisionomia.

O primeiro lugar onde se construiu uma nova imagem *institucional*, a representar o poder então constituído, fora, não por acaso, onde se localizou a obra missionária do Jesuítas: o conjunto arquitetônico no chamado Pátio do Colégio, núcleo histórico de fundação de São Paulo. Nos últimos anos da monarquia, mais uma reforma alterava este conjunto, exceto a igreja: desta vez, *atualizava-se* inclusive a arquitetura, então redesenhada sob o Ecletismo na arquitetura *fin de siècle* que em São Paulo tornara-se predominante. Sob a República, a transformação da paisagem se amplia, por novos projetos urbanísticos, como veremos mais adiante.

Na iconografia da paisagem urbana oitocentista de São Paulo, as primeiras imagens conhecidas vieram pelas mãos de viajantes e artistas europeus que visitaram a cidade no início do século. E, entre elas, certos desenhos aquarelados nos ajudam a compreender o ambiente urbano que, essencialmente, mesmo décadas depois, permanecera nas fotografias de Militão em 1862: as imagens evocam o passado colonial, que persistira, nas formas e nos modos expressos pelos que habitaram a velha paisagem.

Descritivos e documentais, tais desenhos quando confrontados ao *Álbum Comparativo* nos ajudam a revelar um pouco mais da cidade que, pouco depois, deixara de existir.

Vamos então abrir o *Álbum* de Militão para vermos, inicialmente, junto a duas aquarelas, o lugar em torno do qual se formou a chamada São Paulo de Piratininga, a vila quinhentista assim elevada poucos anos depois de um grupo de jesuítas fundarem uma pequena aldeia serra acima, para catequese dos índios.

Hoje, o logradouro novamente denominado por Pátio do Colégio se constituiu como a principal referência dos tempos em que a paisagem anterior, indígena, seria profundamente transformada pelo domínio dos colonos sobre o território. O lugar rememora assim o núcleo da aldeia jesuítica fundada em 1553, que antecederia ao Colégio, então inaugurado em 25 de janeiro de 1554. Com foros de vila em 1560, São Paulo permaneceria por muito tempo uma diminuta povoação euroindígena, assentada sobre o promontório elevado no interflúvio do riacho do Anhangabaú e do rio Tamanduateí.

Nas primeiras décadas do *Oitocentos*, a cidade desenhada por Thomas Ender²⁴, em 1818 e pelas mãos de Jean Baptiste Debret, em 1827, conservava em grande parte a fisionomia do século anterior: desde os tempos em que São Paulo ganhou os foros de cidade, em 1711, a sua volumetria e arquitetura pouco mudaram, tal como se vê na fotografia de 1862 do então Largo do Palácio da então Presidência da Província.

Quando Militão fotografou o lugar pela primeira vez, o conjunto remanescente estava, há mais de um século, sob o poder do governo²⁵, desde a expulsão dos Jesuítas do Brasil em 1759, pelo Marquês de Pombal. Anos depois, o convento fora adaptado para servir de residência aos capitães-generais e governadores nomeados por Portugal.

²⁴ O jovem artista austríaco chegou à cidade na véspera do ano novo, acompanhando a célebre missão dos naturalistas Johann Baptist Ritter von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, zoólogo e botânico respectivamente, autores de *Reise in Brasilien (Viagem do Brasil)*.

²⁵ Na respectiva fotografia do Álbum Comparativo, lê-se na legenda: "Igreja e Convento do Collegio / Servindo de Palácio do Governo, Thesourarias Geral e Provincial, Assembléia Provincial, Collectorias e Correio / (Edificação dos Jesuítas em 1673)."

Acima, no promontório entre o Anhangabaú e o Tamanduateí, a antiga esplanada fora apropriada pelos Jesuítas como um *terreiro* de aldeia indígena. Desde 1553, inscreveram-se na paisagem para *conversão* do gentio ao cristianismo, em lugar estrategicamente situado no altiplano, como ponto avançado da colonização dos territórios ancestrais indígenas. Nas duas fotografias do *Álbum Comparativo da Cidade de S. Paulo*, Militão registrara, em 1862 (à esquerda), o uso cívico do local, então sede da presidência da Província. Em 1887, vemos que a ala perpendicular ao antigo convento jesuítico, evidente na fotografia de 1862, já fora demolida e o terreiro transformado em praça pública resguardada por gradil e portões, incluindo uma fonte, vista em primeiro plano. A igreja de Bom Jesus, permanecera.

Compara-se as respectivas fotografias de Militão com dois desenhos aquarelados do lugar, como visto por Ender e Debre no início do *Oitocentos*. À direita, Ender (janeiro de 1818) mostra o estado degradado do frontispício da igreja jesuítica, num enquadramento próximo ao da imagem de 1887. À esquerda, o enquadramento de Debre (1827) próximo ao de Militão em 1862, também a mostrar pessoas no largo (ausentes na imagem de Ender) e, na torre do campanário, um relógio instalado: a medida do *tempo* na cidade, à vista do público. Em ambos desenhos, nota-se o anexo adjacente ao convento e colégio jesuítico (em Debre, no centro da imagem; por Ender, no lado esquerdo), visto ainda em 1862 e já demolido em 1887. Imagens: Acervo BMA (Militão); Coleção Aluísio Rebelo de Araújo e Ana Helena Americano de Araújo (Debre); Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste (Ender).

O primeiro deles a residir ali, em 1765, fora D. Luiz Antonio de Souza Botelho Mourão, o terceiro Morgado de Mateus²⁶, quem governou a Capitania de São Paulo, então restituída naquele ano. A partir daí, o poder constituído *laicizaria* o logradouro, ao ter perdido a referência original que predominara sob os Jesuítas, sendo assim chamado por Largo do Palácio. Na fotografia de 1862, vemos ali um cerimonial durante evento público com a presença da cavalaria e oficiais da polícia. A imagem simboliza a identidade do lugar, não mais sob tutela dos Jesuítas; e o templo apenas remete, pela arquitetura, à substância anterior, isto é, como memória do conjunto arquitetônico erigido por aqueles que construíram, historicamente, o sentido físico e simbólico daquele sítio na paisagem dos primórdios da colônia.

No detalhe da aquarela de Ender: o frontispício da igreja encontra-se degradado, tanto no tímpano quanto no campanário. O título da imagem *Koenigl. Residenz zu St. Paul* — em tradução literal, *Real (Königlich) Residência em São Paulo* — evidencia a identidade do lugar à época, isto é, o *Palácio do Governo*; e a sua fachada, bem caiada e limpa.

Imagem: Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste.

Por entre as imagens do Pátio do Colégio, penetraremos um universo fragmentário de referências que inclui, além da iconografia oitocentista de São Paulo, as fontes manuscritas, fundamentais, e ainda, a própria arqueologia, nos raros artefatos encontrados *in situ*. O lugar, contudo, insere-se na *biografia* de uma paisagem maior, aquela que compreende a presença humana ancestral, indígena, a dominar um vasto território muito antes da chegada dos Jesuítas e colonizadores na região de Piratininga, serra acima.

²⁶ O Morgado é um título e regime pelo qual uma determinada linhagem familiar deveria observar princípios e condutas, sobretudo, quanto ao vínculo de transferência de bens e domínios senhoriais, sempre ao primogênito varão, quem não poderia aliená-los. Portanto, o patrimônio constituído entre as gerações desta linhagem permaneceria no seio da família assim chefiada pelo potentado, titular do morgadio.

Portanto, ao regressarmos à aldeia euroindígena do século XVI, caminhando primeiro entre as fontes textuais — na medida em que os poucos artefatos arqueológicos encontrados esperam ser datados e melhor compreendidos — redescobrimos, de modo surpreendente, a própria paisagem contemporânea do lugar. Mesmo sob impacto das construções e estruturas urbanas ao longo do tempo, a exemplo das intervenções mais evidentes que a modificaram de certo modo, remanesceria na paisagem do lugar a topografia original do sítio e seu entorno próximo, tal como a encontraram os primeiros europeus que ali chegaram? Em linhas gerais, e por um exercício de abstrair certas estruturas que a paisagem contemporânea apresenta, sim.

Por isso, visualizar a antiga topografia exige ânimo do observador! Nela, algumas, vias essenciais permaneceram gravadas, vestígios de remota origem, caminhos importantíssimos para compreendermos o sucesso do assentamento colonial que ali cresceu, engendrando uma cultura mestiça. Ainda que por suas imagens, caminharemos por estas vias em breve.

Assim, passados os séculos, a paisagem ainda conserva, basicamente, a topografia pela qual podemos perceber, não sem algum esforço, os principais atributos que influíram na decisão de se implantar ali o núcleo de catequese sobre o território indígena comandado por Tibiriçá, o cacique tupiniquim, que habitava com seu povo o lugar, em meados do XVI.

Ainda que o potencial registro arqueológico do sítio continue pouco levantado e estudado; mesmo que as evidências do habitat pretérito, que por ventura ali ainda remanesceriam, terem sido apagadas sob impacto destrutivo das várias intervenções no tempo; e, portanto, diante a profunda transformação do local e seu entorno, intensamente urbanizado, a arqueologia do lugar conta, sobremodo, com a paisagem contemporânea, examinada todavia em conjunto com as fontes disponíveis, entre elas, as imagens oitocentistas.

E assim podemos construir uma narrativa de domínios, perdas e resignificações sobre este patrimônio histórico essencial da cidade.

Antigos caminhos, velhos muros

Importa antes relevar que a escolha do sítio onde se fundara a pequena aldeia jesuítica, em breve elevada à condição de vila, rememora experiências humanas do habitat antiqüíssimas, compartilhadas pela humanidade, em diversas culturas no mundo. Pois este lugar elevado no interflúvio, a *cavaleiro*²⁷ na paisagem aberta, fora bem reconhecido quando ali habitaram famílias indígenas sob o cacicado de Tibiriçá. E, possivelmente, por povos anteriores, ainda que nos faltem (talvez para sempre) as evidências físicas de artefatos e outras feições que poderiam atestar moradas muito mais antigas, mesmo que provisórias, de épocas remotas.

A verdade é que qualquer assentamento humano, seja ele efêmero ou sazonal, seja ele permanente, constrói-se em íntima relação com diversos fatores de uma equação complexa, que a arqueologia e a história revelam ser milenar. Os motivos que levam à constituição de um novo assentamento humano, que influem na construção do habitat, podem ser muitos, por exemplo, socioculturais e políticos, econômicos e ambientais, entre tantos outros no contexto e condições de seu tempo, inclusive tecnológicas. Ainda que algum fator predomine, pode-se reconhecer que muitas vezes estava conjugado com outros.

Se o motivo de propagar a cristandade ao gentio influiu para se penetrar o território serra acima, este movimento, todavia, só foi possível pelas relações políticas que, num primeiro momento, eram favoráveis tanto ao colonizador (os jesuítas inclusive, como agente civilizador) quanto ao povo de Tibiriçá, por exemplo.

²⁷ A *cavaleiro*. O termo abriga a memória do proceder de estratégias militares muito antigas, desde o *ponto de vista* do guerreiro, altivo em seu cavalo, que amplia seu potencial de domínio (seja visual, seja de mobilidade e velocidade de ataque, etc.) no contexto da guerra; e, por extensão, o termo revela a importância dos sítios de topografia elevada no domínio de um território maior. Como símbolo de poder, a imagem de monumentos *eqüestres* erigidos na paisagem urbana — o senhor montado em seu cavalo, seja ele um imperador romano, um cavaleiro medieval, um general oitocentista — e demais representações que perpassam a história da arte, sobretudo no Ocidente, remetem às origens do poderio das velhas elites urbanas, todavia constituído no intercurso ambivalente entre aquelas guerreiras e sacerdotais, de antigas civilizações.

Porém, o fato é que sejam quais forem os motivos, a realização de uma nova morada para o corpo social depende de fatores próprios do território a conformar-se em habitat humano; que são sempre indagados, buscando-se identificar suas qualidades e recursos, até se decidir em povoá-lo.

Este saber é tão antigo que muitos mitos retiveram, em narrativas próprias, a sua memória; muitas delas, aliás, sugerem uma estrutura comum, a partir da cosmogonia. Tal saber assim compreende mais que o reconhecimento prático dos atributos precisos à vida humana — inclusive à sua defesa — pois envolve a esfera simbólica e o universo do sagrado, que a paisagem muitas vezes revela em formas da Natureza, reiteradas por aqueles que nela passam a habitar, a exemplo da arquitetura e da prática urbanística que constrói então uma nova paisagem, humanizada, por isto cultural.

Ao tempo em que os europeus colonizaram os territórios indígenas para erigir seu *Novo Mundo*, ultramar, as novas aldeias, vilas e cidades foram fundadas muito mais por se observar regras a tempos exercitadas no *Velho Mundo*, desenvolvidas por antigas civilizações, como aquelas que se registraram em forma de uma memória técnica, a exemplo dos dez livros do arquiteto romano Marco Vitrúvio Polião.²⁸

Assim, dos antigos métodos revisitados na Idade Média — período que também cresceu novos saberes, no contexto histórico em que se edificara — esta memória aqui desembarca com os primeiros colonos, construtores de um novo habitat, conforme regimentos expressos. Contudo, as novas fundações coloniais se apoiaram em grande medida no milenar conhecimento indígena do ambiente, ainda incógnito ao olhar europeu. Mas o estrangeiro logo aprendeu, ao tempo em que um *povo novo* nascia do processo que se desenvolve a partir de sua chegada, quando tantos e diversos saberes culturais das gentes que aqui se mestiçaram confluíram nessa nova gênese social e cultural.

²⁸ Especialmente nos livros Primeiro (capítulo IV, das qualidades do lugar a serem observadas antes de se fundar uma cidade); Sexto (capítulo I, da insolação nas habitações) e Oitavo (capítulo I, da procura das fontes de água potável; capítulo III, dos mananciais de águas quentes). (Polião 2002).

Porém, muitos destes saberes não eram estranhos entre si, porque vindos da ancestral vivência humana no planeta. Dito isto, voltemos aquele sítio histórico quinhentista, a cavaleiro na paisagem: no início, um amplo *terreiro* (hoje, parcialmente ainda livre, isto é, o próprio Pátio do Colégio) muito bem situado, próximo às vertentes para o riacho do Anhangabaú (canalizado), no quadrante oeste; e junto àquelas que levam à extensa várzea do rio Tamanduateí (retificado), no quadrante leste. A elevação propiciava amplas visuais (em grande parte, interditas pelos edifícios e estruturas urbanas) ao sertão do altiplano, apenas interrompidas ao norte pela Serra da Cantareira.

As elevações serranas e colinas existentes sobre o vastíssimo anfiteatro a frente do observador, desenharam a vista do horizonte daquela paisagem maior, naturalmente conformada. Nela, a presença notável de um acento vertical, visível ainda hoje por algumas perspectivas entre a volumetria contemporânea vertical da cidade, que não as obstruiu: o chamado Pico do Jaraguá. As novas construções que substituíram a paisagem da cidade antes construída em taipa — sobretudo pela verticalidade e a quantidade de edifícios, junto a profusão de diversas infra-estruturas urbanas — obstruíram praticamente todas aquelas visuais que pudessem representar a paisagem histórica anterior, isto é, do contexto geográfico *original* do sítio elevado, quando da fundação da aldeia jesuítica em 1553. Todavia, o exercício do olhar redescobre algumas poucas e breves perspectivas que revelam ao observador, hoje situado à borda do promontório voltada ao leste, algo do horizonte por onde os Jesuítas chegaram à aldeia de Tibiriçá: vindos do litoral, após subirem a ancestral trilha indígena da Serra do Mar, alcançaram o altiplano quando então, pela vereda no Vale do Tamanduateí, tomava-se o chamado Caminho da Tabatinguera, que integrava o Peabirú, a extensa rede de trilhas ancestrais indígenas que articulava as diversas aldeias tupi dispersas sobre um vastíssimo território²⁹.

²⁹ Do arquiteto e urbanista Daniel Issa Gonçalves ver: *O Peabirú: uma Trilha Indígena Cruzando São Paulo*. Em suas palavras: “As trilhas indígenas são um dos raros testemunhos da vida no período pré-colombiano brasileiro. Vestígios delas ainda existem e podem ser identificados ainda hoje. A mais importante destas trilhas, denominada Peabirú, possuía enorme extensão ligando o litoral brasileiro com a mesopotâmia paraguaia, atingindo a rede de caminhos do Império Inca nos Andes. Em seu trajeto a trilha cortava o planalto de Piratininga, terreno onde hoje se estende a cidade de São Paulo.” Disponível em: <<http://www.fau.usp.br/dephistoria/lap/cad2130.html#cadern24>>. Acesso: 15 fev.2009.

Naquele tempo, o caminho interligava o altiplano à Serra do Mar e daí, descendo por trilha até o litoral. Para o colono que demandava o Porto de Santos e de lá a Europa, deixava São Paulo por esta via, descendo pela atual rua da Tabatinguera, e cruzava a seguir o rio Tamanduateí para depois, pelo seu vale, encontrar a trilha para a descida da serra, na borda do campo. E vice-versa.

Desde muito antes da aldeia jesuítica formada em 1553 por Manuel da Nóbrega, o caminho era via comum para os povos indígenas aldeados serra acima e que freqüentavam o litoral. Assim, ao chegar ao promontório, o Caminho da Tabatinguera cruzava a esplanada acima — pelo trecho da atual rua Riachuelo — até descer as vertentes do outro lado, isto é, voltadas ao Anhangabaú. Após atravessar este riacho, podia-se subir, na altura do Largo da Memória, pela atual rua Consolação (também parte do Peabirú) por quem demandasse os sertões a oeste.

Capitania de S. Vicente (c. 1608 – 1616). O mapa assim representa a capitania. Mas sobretudo indica o caminho mais curto do litoral até a Vila de São Paulo, serra acima.

Iniciava no rio Cubatão para subir a Serra do Mar, depois atravessar os rios Pequeno e Grande, e depois, o rio Tamanduateí, quando então, por terra, pelo caminho da Tabatinguera se chegava à vila de São Paulo, representada no canto superior esquerdo da imagem. Pelo desenho, a partir dos detalhes abaixo, vemos que não havia mais os muros a envolverem a vila; enquanto que as fazendas nos campos — quatro foram desenhadas — todas estão cercadas por muros de taipa de pilão, três delas inclusive com o acesso, que seria por escada e por cima dos muros (!), e, no caso, seriam escadas removíveis (?)... Um estudo ainda por ser feito nos sítios mais antigos remanescentes das chamadas *casas bandeiristas*. Os principais edifícios da vila, numa paisagem que ingressava no XVII, estariam representados na imagem, isto é, as igrejas: a dos Jesuítas (1556), dos Beneditinos (1600), dos Carmelitas (1594), a Ermida de Santo Antonio (c. 1592), a Matriz (1616).

Ao lado, caminho chega à vila, após vencer a Serra de Paranapiacaba.

Acima, o conjunto jesuítico com sua horta cercada por muros, até o Tamanduateí. Abaixo, quatro fazendas cercadas por muros de taipa de pilão, conforme escrito na representação da fazenda vista ao centro no detalhe (*Serquas de taipa de Pilão*). Bovinos indicam a criação de gado na várzea. Vemos também uma cena de caça (*Cassa de Perdis nos campos*). Imagem: Real Academia de la Historia.

Passado o tempo, o antigo curso permanece gravado na paisagem contemporânea; e a rua atual, de fato, é a memória física daquela ancestral mobilidade pelo território indígena de outrora.

Outras vias se gravaram pelo uso no tempo e permanecem *impressas* no sítio urbano histórico central da metrópole, como aquelas que remeteriam aos alinhamentos da estrutura defensiva que abrigou o núcleo da vila quinhentista. Não é improvável que ainda existam vestígios de alicerces dos antigos muros levantados em taipa de pilão que envolveram a São Paulo de Piratininga. Um estudo futuro dedicado à reconhecer o potencial registro arqueológico do *Centro Velho* poderia revelar isso. Ainda assim, mesmo sem prospecções arqueológicas que pudessem indicar o percurso dos muros que existiram, podemos nos basear, em parte, na malha viária em torno ao Pátio do Colégio.

Militão fotografara (c. 1862) a vista que se tinha ao se aproximar da cidade pelo chamado Caminho da Tabatinguera. Esta via atravessou os séculos e permanece inscrita na paisagem urbana contemporânea de São Paulo. Na imagem, vemos a cidade de São Paulo elevada no promontório a cavaleiro da várzea do Tamanduateí: ao seguir em frente pelo caminho, vira-se à direita; após passar pela ponte de madeira, chega-se à rua Tabatinguera, vista no centro da imagem, com o casario de taipa em ambos os lados. Subindo por ela, atinge-se a Igreja da Boa Morte, na esquina com a antiga rua homônima (atual do Carmo) à direita e então, por ela, até a rua de Santa Tereza (atual Roberto Simonsen) para chegar ao antigo conjunto jesuítico do Pátio do Colégio que, na época desta fotografia, era chamado Largo do Palácio. Na imagem vemos também, a partir da esquerda, a Igreja da Boa Morte (ainda sem a torre do campanário); o campanário da Igreja do Carmo; e depois, o campanário da Igreja dos Jesuítas. Imagem: Militão Augusto de Azevedo / Acervo Instituto Moreira Salles.

Reconhecer a trama das vias mais antigas no entorno do terreiro quinhentista, ajuda-nos a imaginar o perímetro amurado que, num primeiro momento, envolvera apenas o núcleo jesuítico, inclusive seu terreiro, isto é, o próprio pátio, que teria sido um pouco maior no tempo da fundação em 1553.

Tempos depois, ainda no século XVI, consolidada a povoação, novos muros seriam levantados para abranger áreas já ocupadas, como a Igreja Matriz da vila.

Contudo, para então se propor uma imagem desta primeira estrutura defensiva, com apoio de estudos preliminares (Reis 2004; Rocha 1992; Toledo 2004), a referência das vias mais antigas do *Centro Velho* apenas não bastariam. Daí ser preciso pressupor os limites iniciais da vila que se desenvolveu em torno do núcleo primitivo, isto é, a aldeia jesuítica de 1553; e, para tanto, importa considerar um conjunto de fatores relacionados, desde a própria geografia do sítio — como o relevo e sua drenagem — à antiga mobilidade na esplanada do promontório que se povoava naquele tempo.

Rua Tabatinguera em quatro tempos. Acima, da esquerda à direita, duas fotografias do *Álbum Comparativo* de Militão, 1862 e 1887, respectivamente.

A terceira, de 1914 pelo fotógrafo Aurélio Becherini. O traçado remete à antiga trilha Tupi.

Ao lado, a rua Tabatinguera em 2013.

No lado direito de cada imagem, a lateral da Igreja da Boa Morte permanece como tal, enquanto o entorno se verticaliza. Imagens: Acervo BMA. Silvio Luiz Cordeiro.

No seu *Álbum Comparativo*, Militão fotografou duas vias inscritas nas vertentes do promontório voltadas ao Tamanduateí: uma ao sul, atual avenida Rangel Pestana; outra ao norte, atual rua Gen. Carneiro, cavada na vertente junto ao Pátio do Colégio. Ao tempo de fundação da aldeia jesuítica, ambas passagens pelas quais se podia subir o promontório eram, de fato, duas grotas cavadas então por cursos d'água formados pela drenagem natural da esplanada acima.

Ao sul, na antiga ladeira do Carmo. Ao norte, na antiga ladeira do Colégio, depois do Palácio. À oeste, o limite da vila, a princípio, não chegava até as vertentes voltadas ao Anhangabaú, mas se restringia ao avanço do terreiro naquele sentido.

Acima, do *Álbum Comparativo*, a Ladeira do Palácio (atual Gen. Carneiro) em 1862 e 1887. Via contígua a vertente do Pátio do Colégio, na lateral direita. Ao lado, de Aurélio Becherini, a ladeira em 1914. Ela situa-se sobre antiga grotta, limite norte da aldeia jesuítica de 1553. Vemos a gradual mudança do casario ainda no séc. XIX. No séc. XX, o entorno se verticaliza, novas infra-estruturas urbanas surgem,

como as linhas de eletricidade na iluminação pública e nos bondes sobre trilhos, além do telefone. Nas fotografias de Militão, vemos o horizonte ainda *livre*. Imagens: Acervo BMA.

A malha urbana do *Velho Centro* de São Paulo, a partir da análise do conjunto de plantas da cidade até fins do XIX, é o resultado provável de tantas adaptações na dinâmica própria do assentamento lusoindígena, muito mais que da imposição de posturas mais rígidas que definissem a forma da vila quinhentista.

Acima, duas imagens da ladeira do Carmo no *Álbum Comparativo*, atual avenida Rangel Pestana. Em 25 anos, a transformação é evidente. Em 1862 (à esquerda), não havia construções à frente do muro de arrimo do Carmo (canto direito da fotografia); a ladeira e a calçada são pavimentadas com pedras irregulares; vê-se ainda, ao fundo, que a várzea do Tamanduateí encontra-se alagada (esta zona da cidade só seria ocupada após a urbanização pela qual se criou o Parque D. Pedro II. O estilo neoclássico na arquitetura — com a típica platibanda — difundiu-se na paisagem; e os tijolos cozidos substituem a taipa: em 1887 (à direita) vê-se a prumada de tijolos aparentes na espessura da fachada do casarão, como alvenaria de *espera*³⁰. Imagens: Acervo BMA.

Não que elas inexistissem naqueles tempos iniciais, mas só muito mais tarde tais posturas seriam mais efetivas, no regradar da forma urbana pelo poder público, inclusive pelo alinhamentos das antigas vias e, sobretudo, pelos projetos urbanísticos propriamente ditos.

Daí podermos dizer que o tecido urbano central de São Paulo foi se definindo muito mais pelo uso e ajustes no seio de uma sociedade que vivera ali, por bem dizer, *aldeada*, parte intra-muros na vila que se iniciava, mas que em breve ocuparia a esplanada do que viria a ser o *Triângulo*.

³⁰ O termo *espera* designa parte aparente da estrutura, à *espera* de se entrosar, isto é, engastar-se com outra à ela adjacente, quando então depois construída.

Pela fotografia de Militão (c. 1862), temos um exemplo sobre o desalinhamento do eixo de uma via.

Aqui, no centro da cidade, a chamada rua das Casinhas (depois do Palácio, atual rua do Tesouro) quebrava o seu eixo longitudinal ao cruzar a rua do Rosário (depois rua da Imperatriz e, após a proclamação da República, renomeada rua XV de Novembro). A rua das Casinhas desce da rua do Comércio (atual Álvares Penteado) até o Largo do Palácio (isto é, o Pátio do Colégio); hoje, vemos a antiga via retificada. Ela remontaria ao início da aldeia jesuítica: provavelmente continuava uma antiga trilha que, subindo da várzea do Tamandateí pela grota que limitava a aldeia ao norte (transformada em ladeira, atual Gen. Carneiro) chegava ao terreiro (Pátio do Colégio) e seguia rumo oeste. A quebra do eixo ao cruzar a antiga rua do Rosário poderia ser explicada pela existência de uma estrutura, no caso, aquela defensiva, representada pelos primeiros muros levantados em taipa de pilão nos primórdios da vila quinhentista: imaginamos que ali, precisamente, a linha dos muros inflectia à esquerda, rumo ao sul, constituindo, portanto, um dos vértices da poligonal envolvente. O nome da via poderia remeter à existência, junto aos muros, de algum casario anterior: uma ata da Câmara, por exemplo, revela que moradores construíram suas casas apoiadas nos muros, inclusive abrindo acessos, motivo de repreensão por parte do procurador da vila³¹. Vemos um carro-de-boi parado na subida da via e, logo acima, descendo por ela, o que parece ser outro carro-de-boi, transporte comum na cidade. Em primeiro plano, há um lampião à óleo, aceso manualmente para iluminar a via. O casarão na esquina da rua do Rosário, com calhas instaladas, seria o primeiro sobrado em taipa com quatro pisos na cidade; e o largo beiral do sobrado na esquina oposta revela que ele fora construído em taipa de pilão. Imagem: Militão Augusto de Azevedo / Acervo Instituto Moreira Sales.

³¹ Em 04 de fevereiro de 1575, o Procurador do Conselho da Câmara da Vila requereu aos oficiais que mandassem alguns moradores que tinham "(...) nos muros desta villa abertos buraquos e prtas nos ditos muros q̃ hera gran prejuizo e podiam cair os ditos muros q̃ suas merces lhes mandasẽ notefiquar cõ sertã pena q̃ hos tapasem dentro ã serto tempo ao q̃ hos snẽs oficiaes responderão e mandarão a mi escrivão q̃ lhe notifiquase aos sobreditos q̃ dentro em (...) hũ mes elles tapacẽ as ditas taipas de taipa de pilão cõ pena de quinhentos rs p^a o cõselho (...)" (Actas v.1:63).

Assim, pelo tempo de sua formação como cidade, São Paulo permanecera principalmente concentrada no interflúvio daquele setor da paisagem de Piratininga.

No centro da imagem, o Pátio do Colégio. A hipótese do perímetro retangular amurado da vila (c. 1563), o vértice assinalado pelo círculo corresponde a esquina vista na fotografia anterior de Militão, atual rua do Tesouro (antiga das Casinhas) com a XV de Novembro (antiga do Rosário). Em tal hipótese, os muros levantados abrigam apenas o núcleo primitivo da vila; e teriam cinco portas. Aquela aberta no lado oeste, é o Beco do Colégio (atual Beco do Pinto). Este caminho, como veremos adiante, é o que melhor se preservou desde a fundação da aldeia jesuítica, testemunho histórico da mobilidade do povoado, gravado nesta vertente que leva ao Tamanduateí. Imagem: Silvio Luiz Cordeiro / Google Earth.

No contexto histórico dos primórdios da colonização em marcha sobre o território, quando a própria sobrevivência daquela diminuta vila lusoindígena estabelecida serra acima ainda era temerária, a situação do povoado fora, portanto, muito estratégica. Não só quanto aos atributos daquele promontório em termos defensivos, com amplas visuais sobre o entorno e vertentes abruptas. Pois o ambiente do lugar favorecia o assentamento humano, seja pela proximidade de mananciais e recursos alimentares abundantes, seja pelos caminhos ancestrais, os rios inclusive, que fluem ao *entroterra* vastíssimo, explorado depois pelas bandeiras dos paulistas no XVII.

Importa ainda reiterar que esta aldeia foi, de fato, fundada não por conquista e sim por aliança política, a partir de relações anteriores que remontam à presença tanto de portugueses quanto de espanhóis naquelas paragens meridionais do litoral, provavelmente degredados e náufragos, que conviviam entre o gentio, a exemplo de João Ramalho. Este personagem, que teve filhos com Bartira, uma das filhas de Tibiriçá, foi personagem importante na aliança que se firmou entre o cacique tupiniquim e os colonizadores portugueses, quando a armada capitaneada por Martim Afonso de Sousa navegou pelo litoral até o limite incerto entre as possessões territoriais dos reinos ibéricos³² e fundou, na volta, duas vilas em sua Capitania de São Vicente, como relatara seu irmão, Pero Lopes, no seu diário de navegação. De uma parte deste diário redigida em janeiro de 1532, confrontada junto à uma carta escrita ao rei de Portugal D. João III por Manuel da Nóbrega em outubro de 1553, compreendemos como estavam já estabelecidas as relações de mútuo interesse: se tal aliança dava vantagens à Tibiriçá frente aos inimigos indígenas, ela facilitava a penetração dos colonos pelo território.

Vamos à elas. Do diário de Pero Lopes...

“Terça-feira [22 de janeiro de 1532] pela manhã fui num batel para o lado oeste da baía e achei um rio estreito, em que as naus podiam se correger, por ser muito abrigado de todos os ventos. À tarde, metemos as naus adentro [do rio] com o vento sul. Como fomos adentro mandou o capitão já fazer uma casa em terra para meter as velas e enxárcia. Aqui neste porto de São Vicente varamos uma nau em terra. A todos nos pareceu tão bem esta terra, que o capitão já determinou povoa-la, e deu a todos os homens terras para fazerem fazendas; e fez uma vila na ilha de São Vicente; e outra nove léguas adentro pelo sertão, à margem de um rio que se chama Piratininga³³:

³² No tempo em que a navegação astronômica ainda aprimorava seus métodos, o cálculo da longitude era ainda problemático, daí a linha imaginária do meridiano pelo Tratado de Tordesilhas (1494), a dividir o mundo entre os reinos ibéricos, variar a leste ou oeste na cartografia da época. Não por acaso, a armada de Martim navegou até a foz do Prata e também encontrou castelhanos em terras que seriam de Portugal. Um fato significativo, ainda pouco reconhecido, é o estudo da historiadora da arte Aracy Amaral intitulado *A Hispanidade em São Paulo*: nesta obra, ela identifica nas fontes e na própria arquitetura (as grandes casas rurais de taipa de pilão; então chamadas *casas bandeiristas*) e hábitos dos paulistas (como na vestimenta: o poncho, o chapéu de abas largas) certas influências culturais hispânicas. Como a historiografia reconhece, é notória a fama de certa *independência* dos paulistas frente ao reino, a exemplo do termo *república*, encontrado nas atas da câmara: desde muito cedo, naqueles primórdios da colonização, existiu o intercâmbio entre São Paulo e a hispanidade estabelecida ao sul, como a frequente comunicação com o Paraguai (Amaral 1981).

³³ Ou rio Tamanduateí.

e repartiu a gente nestas duas vilas e fez nelas oficiais: e pôs tudo em boa obra de justiça, de que a gente toda tomou muita consolação, ao verem povoar vilas e ter leis e sacrifícios, e celebrar matrimônios, e viverem em comunicação das artes; e ser cada um senhor do seu; e vestir as injúrias particulares; e ter todos os outros bens da vida segura e conversável.³⁴”

Da carta de Manuel da Nóbrega, provavelmente redigida na aldeia de Piratininga, recém fundada por ele com apoio de Tibiriçá, em suas palavras...

“E do mar, dez léguas pouco mais ou menos [da vila de São Vicente], e duas léguas de uma povoação de João Ramalho, que se chama Piratininga, onde Martim Afonso de Sousa primeiro povooou [em 1532], ajuntamos todos os que Nosso Senhor quer trazer à sua Igreja e aqueles que sua palavra e evangelho engendra pô-la em pregação. E estes de todo deixam seus costumes e se vão estremendo dos outros, e muita esperança temos de serem verdadeiros filhos da Igreja; e vai se fazendo uma formosa povoação (...).³⁵”

Como resumira o historiador John Manuel Monteiro, na sua obra essencial *Negros da Terra*, em suas palavras...

“Na década de 1530, Tibiriçá consentira na formação de uma aliança com os estranhos, certamente tendo em vista a vantagem que esta lhe proporcionaria sobre seus inimigos tradicionais. Com a chegada dos primeiros jesuítas, no meio do século, autorizava a edificação de uma capela rústica dentro de sua aldeia e permitira que os padres convertessem seu povo, ele próprio sendo o primeiro catequizado. Os jesuítas, por sua vez, expressaram sua reverência por este índio considerado exemplar sepultando-o no interior da modesta igreja de São Paulo de Piratininga.” (Monteiro 1995:17).

³⁴ Reescrito a partir da transcrição original publicada por Varnhagen em 1839: “Terçafeira pela manhã fui n'hum batel da banda d'aloeste da bahia e achei hum rio estreito, em que as naos se podiam correger, por ser mui abrigado de todo los ventos: e á tarde metemos as naos dentro com o vento sul. Como fomos dentro mandou o capitam J. fazer hũa casa em terra para meter as velas e emxarcia. Aqui neste porto de Sam Vicente varámos hũa nao em terra. A todos nos pareceu tam bem esta terra, que o capitam J. determinou de a povoar, e deu a todos los homês terras para fazerem fazendas; e fez hũa villa na ilha de Sam Vicente; e outra nove leguas dentro pelo sartam, á borda d'hum rio, que se chama Piratinimga: e repartiu a gente nestas duas villas e fez nellas oficiaes: e poz tudo em boa obra de justiça, de que a gente toda tomou muita consolaçam, com verem povoar villas e ter leis e sacrefícios, e celebrar matrimónios, e viverem em comunicaçam das artes; e ser cada hum senhor do seu; e vestir as enjurias particulares; e ter todos los outros bens da vida sigura e conversável”. (Souza 1839:58).

³⁵ Re-escrito a partir da transcrição original publicada por Leite em 1956: “E do mar dez legoas pouquo mais ou menos, duas legoas de huma povoação de João Ramalho, que se chama Piratinim, onde Martim Afonso de Sousa primeiro povooou, ajuntamos todos os que Nosso Senhor quer trazer à sua Igreja e aquellos que sua palavra e evangelho engendra polla pregação. E estes de todo deixão seus costumes e se vão estremendo dos outros, e muita esperança temos de serem verdadeiros filhos da Igreja; e vai se fazendo huma fermosa povoação (...).” (Leite 1956a:16).

O conjunto arquitetônico jesuítico do Pátio do Colégio passou por diversas reformas e ampliações no curso do tempo. Em fins do XIX, o sítio histórico de fundação da cidade seria reescrito por grandes intervenções, inclusive aquela que demoliu a própria Igreja do Bom Jesus, como veremos agora.

Em 1881, anos antes da República, a ala perpendicular àquela do antigo Colégio — vista ao centro na fotografia de Militão em 1862 — foi demolida, assim como a respectiva ala anexa à Igreja do Bom Jesus, mais antiga. Contudo, esta ala fora reconstruída, desta vez por desenho de risco neoclássico.

Desde esta reforma até 1896, via-se no lugar duas temporalidades contrastadas: de um lado, a arquitetura representativa do poder ainda imperial; do outro, a arquitetura da igreja jesuítica, que permanecera com as linhas severas típicas das igrejas quinhentistas da Companhia, ainda que fosse uma construção do XVII, talvez no lugar da anterior, isto é, aquela em taipa de pilão inaugurada em 1556, obra dirigida pelo padre Afonso Brás, como voltaremos a falar no momento oportuno.

No jornal O Estado de S. Paulo do dia 26 de março de 1896, um resumo desta grande intervenção pelas palavras de Clementino de Castro...

“Em 1881, tendo o Dr. Florêncio de Abreu, presidente da então província, resolvido demolir o antigo palácio do governo para construir o actual, pelos mezes de julho ou agosto deu começo a essa demolição com tanto açodamento que tornou-se impossível qualquer investigação por parte dos curiosos. O edifício do palácio constava de duas partes distintas na forma e construcção, uma a externa e antiga, feita pelos padres, e outra, a de traz, construída pelos cofres da província (...). Só a parte construída pelos Jesuítas foi demolida. A esse tempo, à excepção do Thesouro Provincial, todas as outras repartições publicas alli funcionavam e tinham os seus archivos. A mudança dos archivos foi feita por meio de galés que forma trazidos da cadeia para esse mister; sem a menor fiscalização ou ordem, os galés enchiam balaies de papel, collocava-nos em um montão no Largo [do Palácio] e dahi eram conduzidos em carroças de aterro para o seu destino. Si os archivos foram assim tratados, o que não se deu quanto ao mais? Desembaraçado o edifício do seu conteúdo, começou a demolição e venda dos materiaes, e logo após a derrubada daquellas grossas e duras paredes.” (O Estado de S. Paulo 26/03/1896).

Assim, o resultado de tal reforma é evidente na respectiva imagem do lugar em 1887, no *Álbum Comparativo*.

Com a República instaurada, o então Palácio do Governo seria mais uma vez reformado, desta vez com pronunciadas intervenções, quando nem a igreja, único remanescente com sua fisionomia mantida no curso de tantas e diversas reformas, resistiu ao *novo tempo*. Pouco depois de proclamada, o palácio passou ao Estado recém constituído e, em 1891, um despacho ministerial mandava converter a igreja em *Palácio do Congresso Constituinte do Estado de São Paulo*³⁶.

A partir daí, instaura-se um litígio: de um lado, o poder público quer demolir o velho templo jesuítico para ali levantar um edifício significativo ao novo regime, inclusive simbolicamente; de outro, a Cúria, quer preservá-lo como memória histórica ligada à Igreja na fundação da própria cidade.

Enquanto nada se resolvia, o templo permaneceu fechado, sem qualquer manutenção. Até que, cinco anos depois, numa noite de temporal na cidade, a estrutura do telhado desabou sobre a nave, destruindo parte de seu interior e parte da parede, quando inclusive se redescobriu que não era de taipa de pilão, e sim de alvenaria de pedras.

As autoridades de ambos os lados assim decidiram por demolir o templo, quando então esvaíra-se do conjunto, já muito alterado, a derradeira referência arquitetônica dos Jesuítas, suprimindo-a do sítio histórico.

³⁶ Vejamos este excerto de *Vida e Morte da Igreja do Colégio*, de Alexandre Mello e Nilva R. Mello, que citam trecho da obra *São Paulo Antigo*, de Antonio Egídio Martins: “O começo do fim veio em 1891. Por dispositivo Constitucional, o edifício que servia de palácio dos presidentes [da Província de São Paulo, então uma província imperial] passou ao domínio do Estado, ‘sendo que a Igreja do Senhor Bom Jesus do Colégio, que lhe era contígua, foi mandada, por despacho do ministro da Fazenda do governo da República de 9 de fevereiro de 1891, converter a mesma igreja em palácio do Congresso Constituinte do Estado de São Paulo, cujas obras foram encetadas na administração do Dr. Jorge Tibiriçá, então governador do Estado’ [itálico nosso].” (Mello e Mello 1975:33).

Recorte do jornal *O Estado de S. Paulo*, edição publicada no dia 14 de março de 1896: como se lê, o teto da igreja desabara na noite anterior, sexta-feira, dia 13. O abandono do templo nos anos em que se decidira pelo seu destino, influuiu no evento destrutivo, quando a estrutura do telhado, por fim, não resistiu ao temporal daquela noite na cidade, e veio abaixo. Imagens: Acervo OESP. Pedro Hoenem.

Contudo, a estrutura da torre fora mantida, ainda que redesenhada para então, finalmente, coadunar-se às linhas neoclássicas da reforma anterior. Entretanto, quatrocentos anos depois de fundada a aldeia jesuítica, aquela imagem estabelecida pela República sobre o antigo sítio quinhentista seria, de vez, destruída.

A chegada ao Largo do Palácio pela antiga rua das Casinhas (c. 1892). Na ala contígua à Igreja do Bom Jesus (vê-se na imagem, parte da torre do campanário, encoberta pelo edifício do antigo Correio Geral, à direita), vê-se no tímpano da portada o símbolo maior da República, substituindo o anterior relativo ao Império. Imagem: Marc Ferrez / Acervo Instituto Moreira Salles.

Às vésperas do grande evento comemorativo do IV Centenário da Cidade de São Paulo — o qual imprimiu na paisagem novas formas urbanas, de risco modernista — uma polêmica surgia em torno de antigos vestígios encontrados durante a demolição do que fora o Palácio do Governo do Estado de São Paulo.

O Pátio do Colégio, então como Largo do Palácio (c. 1900). No frontispício da sede do poder estadual que então ocupara o edifício reformado pelo poder anterior (1881), os símbolos do antigo regime foram extraídos para se inscrever aqueles da República. No frontão, o tímpano envolve o Brasão de Armas do Brasil. Na extremidade da sede, a velha torre do campanário, revestida pela modenatura neoclássica após a demolição da igreja jesuítica em 1896: nota-se uma portada de templo aderida a meia altura, *citação poética*, de gosto duvidoso, como a remeter que esta estrutura, um dia, era parte de um templo... A fotografia exemplifica como o novo regime reiterou imagens anteriores, reveladas na arquitetura do poder político constituído, principalmente expressas nos frontispícios de suas instituições, sobretudo na sede do poder. E assim, para sua identidade, toma para si a referência arquitetônica do mundo clássico greco-romano por excelência: o templo. Imagem: Acervo BMA.

Assim, décadas depois das reformas em fins do XIX, outra intervenção no sítio histórico, já em meados do século XX, pôs de vez abaixo todo o conjunto arquitetônico. Porém, duas estruturas foram mantidas, como veremos agora.

Em 1953, entre os preparativos para o IV Centenário, comemorado no ano seguinte³⁷, uma campanha foi organizada para se reconstruir o conjunto jesuítico. Para tanto, o Palácio do Governo precisava ser demolido. A estrutura da velha torre do campanário, mais uma vez, fora poupada para então recompor o simulacro da igreja. Contudo, durante as obras, o demolidor contratado viu que uma das paredes internas do palácio, devia ser muito antiga.

Imagens da obra de demolição do conjunto arquitetônico do Pátio do Colégio, em 1953. À esquerda, vemos que a obra foi iniciada na parte interna do conjunto: a parede em taipa de pilão redescoberta fora mantida; e a ala frontal ainda está de pé, assim como a torre. À direita, entre os escombros da parte interna já demolida, o pano de parede de taipa.

Em ambas imagens acima, vemos a parede de taipa e a torre, únicas estruturas mantidas em pé; a torre, ainda com sua vestimenta eclética, inclusive com um frontão anexado na reforma do conjunto após a demolição da igreja jesuítica. Imagens: Acervo Casa da Imagem.

³⁷ Como se sabe, a data oficial de fundação da cidade é 25 de janeiro. Em 1554, fora celebrada a primeira missa na aldeia jesuítica em Piratininga, no dia de São Paulo.

Um único pano de parede, em taipa apiloada, foi então preservado e que hoje se vê ao visitar o Pátio do Colégio. Todavia, por pouco não fora destruído, seja pelo demolidor, seja por aqueles que, a princípio, eram considerados *especialistas do passado...*

In situ, o artefato arqueológico-arquitetônico. Todavia, aparenta ser um objeto desconexo, ao compreender a reconstrução como simulacro, visto hoje exposto como numa *vitrine* de museu, que assim, estranhamente, o encerra. Imagem: Silvio Luiz Cordeiro.

Esta parede foi obra realizada quando as primeiras construções em taipa de mão, construídas pelos índios para uso dos jesuítas, foram substituídas por outras novas, levantadas em tectônica mais resistente: a terra apiloada. Portanto, assim que possível, a Companhia executava suas construções visando a *perpetuidade*, como observara Lúcio Costa³⁸.

³⁸ Vejamos o excerto de seu estudo exemplar intitulado *A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil*, em suas palavras: “As instruções de Roma com referência a construções eram, porém, no sentido de se atender à ‘perpetuidade – porque ainda que custe mais, sai mais barato’. Aquelas estruturas provisórias foram, pois, substituídas, logo que as circunstâncias o permitiram e muitas vezes ainda no primeiro século, por construções já de caráter definitivo, de taipa de pilão ou de pedra e cal, dependendo a preferência dos recursos e das conveniências locais. As duas técnicas eram empregadas contemporaneamente. Onde houvesse bom barro e pedra e cal fossem difíceis de obter, recorria-se à taipa de pilão. Em São Paulo, por exemplo, fora do litoral.” (Costa 1978:21).

Isso em parte explicaria porque a igreja demolida em 1896, tinha sua estrutura erigida em alvenaria de pedra e barro³⁹, tanto ou mais perene que aquela anterior, isto é, a segunda igreja dos jesuítas em sua aldeia em Piratininga, levantada em taipa de pilão. Esta, por sua vez, substituiu a primeira cabana, construída em taipa de mão pelos índios de Tibiriçá no ano de 1553 a pedido de Manuel da Nóbrega. Em 1554, escrevera José de Anchieta⁴⁰...

“Desde Janeiro [de 1554] até ao presente [setembro do mesmo ano], estivemos às vezes mais de vinte [entre os da Companhia, alguns índios também] numa casa pobrezinha, feita de barro e paus [isto é, em taipa de mão], e coberta de palha, de 14 passos de comprimento e 10 de largura, que é ao mesmo tempo escola [de gramática], enfermaria, dormitório, refeitório, cozinha e despensa (...). Esta casa construíram-na os próprios Índios para nosso uso, mas agora preparamo-nos para fazer outra um pouco maior, de que nós seremos operários com o suor do nosso rosto e o auxilio dos Índios.” (Leite 1956a:15-6).

Já estabelecida a aldeia e com a chegada de mais irmãos, entre eles o próprio Anchieta, o tempo era propício para melhorias, sobretudo ampliar em arquitetura mais duradoura as estruturas precisas à missão jesuítica. Assim, a nova casa certamente fora levantada em taipa de pilão, como também a nova igreja, inaugurada em 1556, obra dirigida pelo padre Afonso Brás⁴¹.

³⁹ Nas palavras de Theodoro Sampaio: “Para o alto do campo, nas vizinhanças do moderno largo do Theatro [de São José], onde os desbarrancados oppostos, ou sorocas dos gentios, mais se approximavam, um montículo de pedras vermelhas, dessas pedras de limonito de que se encontram ainda hoje fragmentos nos nossos vetustos calçamentos, se estendia para o sul como uma crista escavada attingindo sua maior altura no sitio que depois se chamou Campo da Forca [atual Praça da Liberdade]. Desse morro procedia boa parte da pedra usada nas primeiras construcções. As paredes mestras da egreja do Collegio, ha pouco demolida, eram feitas com esse material.” (Sampaio 1900:127-8).

⁴⁰ Da carta de Anchieta redigida em São Paulo de Piratininga em 1554 (provavelmente em 1º de setembro), só resta uma copia em latim, aqui transcrita no trecho relativo ao citado: “A Ianuario usque in presens tempus, nonnunquam plusquam viginti in paupercola domo, luto et lignis contexta, paleis cooperta, 14 pasuum longitudinem, decem vero latitudinem continente, mansimus, ubi schola, infirmatorium, dormitorium, refectorium, coquina, penus simul sunt (...). Hanc domum ipsimet Indi in nostrum usum construxerunt, nunc aliam aliquanto maiorem facere paramus, cuius opfices nos erimus cum sudore vultus nostri et Indorum auxilio.” (Leite 1956a:94).

⁴¹ Redigida em Piratininga, em fins de 1556: “O primeiro de Novembro [de 1556] nos passamos e entramos com procissão em nossa igreja [sic] nova, feita com os trabalhos dos Irmãos, mayormente [sic] com o suor do P^e. Afonso Braz (...).” (Leite 1956a:315-6). Em outra carta de Anchieta, redigida em S. Vicente, 1º de junho de 1560, lemos: “(...) y en lugar de los catechúminos que de Piratininga se fueron, vienen otros de diversos lugares queriendo vivir según la vida christiana; hizieron casas de tapia para ay siempre morar, para lo qual lês dió grande ayuda el P. Alfonso Blas con incansable trabajo.” (Leite 1958:256).

Quando a aldeia recebera os foros de vila, o conjunto jesuítico já teria assumido a forma de uma *Quadra*. Em tempo, é importante notar que o projeto ideológico dos Jesuítas se traduziria, nos termos dos aldeamentos, na implantação de um risco que, em si, consistia o embrião de um núcleo urbano — *em esquadro, à moda espanhola* (Costa 1978:93) — tal como se pode ver regulada nas *Leyes de Indias*.

Como a catequese implicava em transmutar, converter os povos indígenas ao modo de vida cristão do colonizador, os jesuítas converteriam inclusive o sentido da estrutura física aldeã, contrapondo-se à ela o de uma estrutura urbana, cuja malha ortogonal incorporava o lugar mais importante da aldeia indígena: o terreiro, espaço nuclear que, por exemplo da cidade colonial hispânica, abre-se enquanto praça — a Plaza Mayor — em torno da qual se instalariam as representações do poder na colônia, inclusive a Igreja.

Na aldeia indígena, o terreiro é um espaço essencial na esfera da cultura e sociabilidade do grupo, local de cerimoniais e de vivência comum dos que habitam o seu entorno. A implantação dos aldeamentos respeitou o poder simbólico desse lugar indígena, porém, convertendo-o ao poder da igreja no contexto maior da dominação cultural que se empreendeu.

Vejam que ao redesenha-lo, provoca-se a ruptura da forma original que havia, provavelmente circular ou elíptica, tão comum aos terreiros indígenas de tantos povos no Brasil, por delimita-lo sob o contorno de uma praça de quatro lados — forma que depois a estrutura defensiva dos muros reitera — dos quais um seria o principal, marcado pela presença do volume arquitetônico do templo cristão⁴².

⁴² Esse modelo em Quadra da Companhia de Jesus pode ser encontrado ainda hoje, por exemplo, na Aldeia em Carapicuíba (município homônimo da região metropolitana de São Paulo), na antiga Reritiba (atual Anchieta, no Espírito Santo), no chamado Quadrado de Trancoso (na Bahia), entre outros lugares no Brasil. Esta Quadra, imprimir-se-ia em todos os aldeamentos jesuíticos do Brasil, porém fora apenas nas missões implantadas ao sul, que os jesuítas da Província do Paraguai levantariam verdadeiras cidades do povo Guaraní, a partir do início do século XVII, na velha região antes chamada Guairá. Os remanescentes de S. Miguel de las Misiones, hoje em território brasileiro, impressionam pela dimensão que o projeto urbano jesuítico atingira.

Dito isto, vejamos como se deu a nova apropriação deste lugar, reconsiderado então como patrimônio histórico da cidade, que se procurou preservar, ainda que para isto fosse preciso destruir... Em outubro de 1953, jornais da cidade de São Paulo noticiavam a polêmica demolição do ex-Palácio do Governo. Este caso ilustra a percepção da época sobre o sentido do lugar e as opiniões revelam modos distintos de apropriação destes vestígios.

Vamos aos fatos relatados, por exemplo de duas edições da Folha da Noite, respectivamente nos dias 23 e 24 de novembro de 1953, aqui transcritas. Primeiro, a edição do dia 24 que imprimiu esta chamada: *As Relíquias do Pátio do Colégio / O Instituto Histórico e Geográfico Espera Autorização Para Poder Agir*. Seguiu-se então uma entrevista com o presidente do IHGSP, Ernesto de Souza Campos, quem dissera ao repórter:

— “Não é de hoje que o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo cuida das coisas do pátio do Colégio. Já em 3 de outubro deste ano [1953], resolvemos (...) organizar uma comissão com o propósito de examinar o valor histórico do edifício do pátio do Colégio.”

E, mais adiante, afirmara:

— “Só retiraremos material do pátio do Colégio no caso de sermos autorizados oficialmente.”

Entretanto...

— “(...) dentre as coisas de que precisamos, convia um metro quadrado da parede de taipa que deverá ser encerrada numa moldura metálica recoberta de vidro, para ser colocado no salão-nobre da sede própria do Instituto, ora em construção.”

E conclui:

— “(...) de resto nada mais tenho a dizer como presidente do IHGS, tomei as providências cabíveis no caso. Não invadimos o local, nada tiramos de lá (...), porquanto esperamos consentimento oficial como o aguardamos também agora, para tirar o metro quadrado do muro de taipa.” (Folha da Noite 24/11/1953).

Esta postura é ridicularizada por um historiador local, José Nunes Vilhena, quem denunciou a omissão do IHGSP frente a demolição em marcha, acompanhada por ele *in loco*. Vilhena decidiu agir por conta própria, ao constatar o risco de “perda da história” frente a omissão do IHGSP, ao qual, a princípio, caberia acompanhar a obra; e assim recolheu alguns artefatos, inclusive papéis. No dia anterior, o mesmo jornal já havia publicado uma reportagem com Vilhena. Na chamada: *Documentos antigos foram encontrados entre os escombros do Pátio do Colégio*. Vamos a ela:

“Interpelado sobre se não seria mais certo o encaminhamento de tais papeis ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o prof. Vilhena sorriu dizendo com simplicidade: ‘Como?! Essa seria talvez a única coisa que eu não faria. O Instituto Histórico de São Paulo não merece fé. Se os papeis que tenho em meu poder tiverem valor, eu os enviarei diretamente ao Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. Por que? Simples. Até o momento, a única pessoa que tem percorrido diariamente a demolição, que tem procurado preservar peças que possam servir de subsidio para nossa historia regional, sou eu. Que fez o Instituto? Nada. Nem mesmo combateu esse crime que se fez contra a historia paulista!’”.

O repórter então retoma o contexto da obra de demolição, e entrevista o responsável por ela...

“O demolidor do Pátio do Colégio, sr. Rafael Barone, conta que somente no inicio dos trabalhos apareciam, de quando em vez, membros do IHGSP. Depois as visitas foram escasseando. Vilhena volta e meia, ia revolver os escombros, perguntar, pedir tijolos, tabuas, pregos e cravos. Barone, ante a insistência do professor e compreendendo que os objetos solicitados poderiam, de fato, ter valor histórico, doou um caminhão do material solicitado.

E disse mais:

— (...) ‘Poderei doar o que precisarem’. Interpelado sobre como havia sido preservada a parede de taipa original do colégio que fora revestida por tijolos, Barone riu a larga e segredou: — ‘Alguem disse, por aí, que se não fosse um historiador a parede teria ruído, abatida pelas minhas picaretas. No entanto, isso não é real. Sabe quem mandou parar o serviço, quando a parede foi descoberta? Eu. Logo vi que não era coisa recente. (...) Eu não demoliria essa parede. Se quisesse o teria feito, pois não havia sequer um fiscal aqui, quando a descobrimos. Que posso fazer? Tenho boa vontade. Se Vilhena levou os papeis foi porque eu não estava presente. Agora...’. Barone abana as mãos”.

Um homem em pé sobre a parede de taipa de pilão, durante a demolição no Pátio do Colégio. Ele avista o vão aberto na taipa quinhentista remanescente. Seria algum membro do IHGSP? Talvez para avaliar como seria retirado 1m² da taipa para então ser exposta numa vitrine do próprio instituto?

O personagem, ironicamente na fotografia (1953), representa uma *escala humana* em relação a estrutura mantida no canteiro de obras da demolição. O artefato que se vê hoje protegido dentro de uma vitrine no Pátio do Colégio, vestígio do antigo conjunto arquitetônico jesuítico, passou por diversas reformas ao longo dos séculos, inclusive impressas nele. Permaneceu de pé, inusitadamente, pela sensibilidade de um demolidor. Imagem: Acervo Casa da Imagem.

E conclui o repórter...

“Sua responsabilidade, de fato, termina aí. Sua missão é demolir. Preservar o patrimônio histórico cabe aos historiadores...”. (Folha da Noite 23/11/1953).

Na edição do dia 6 de outubro de 1953, no caderno de *Assuntos Especializados*, precisamente na coluna de *Engenharia e Arquitetura*, a Folha da Manhã publicara esta chamada: *Considera-se oportuna e necessária a reconstrução da igreja edificada por Anchieta no patio do Colégio*. A reportagem abre informando sobre o andamento das obras...

“Vem-se processando em ritmo acelerado a demolição do antigo prédio da Secretaria da Educação, no pátio do Colégio, local onde, segundo a historia, o padre Jose de Anchieta edificou a primeira igreja em terras de São Paulo. O templo, alias, deverá ser reconstruído, em comemoração ao IV Centenário, embora haja divergências quanto à oportunidade do empreendimento.”

À esquerda, o Pátio do Colégio em agosto de 2013, a partir do ângulo de visão mais próximo possível ao enquadramento da fotografia atribuída à Militão (c. 1862). Ao visitar o local hoje, vemos a *reconstrução* do conjunto jesuítico inaugurado em 1979. O projeto arquitetônico do *simulacro*, pelo engenheiro arquiteto Carlos A. Gomes Cardim Filho, consultou a iconografia do XIX, a exemplo da primeira imagem oitocentista conhecida do Pátio do Colégio — pelas mãos de Ender — como as próprias fotografias do lugar produzidas por Militão. A fotografia à direita, além de mostrar o corpo da Igreja do Bom Jesus com o frontispício caído, abrange, ainda que parcialmente, a vista lateral do velho Teatro de Ópera da cidade, na lateral direita da imagem, onde D. Pedro I recebera da elite paulistana as boas vindas na cidade, num cerimonial para saúda-lo e celebrar a proclamação da Independência do Brasil, naquele mesmo dia. Ali, neste lado do Pátio do Colégio, localizam-se dois edifícios da Secretaria da Justiça (defronte ao Pátio), ambos projetados por Ramos de Azevedo e construídos entre 1881 e 1891. Imagens: Silvío Luiz Cordeiro. Acervo BMA.

A seguir, o repórter entrevista três vereadores da Câmara Municipal, quando opinam sobre a reconstrução da do conjunto jesuítico do Pátio do Colégio...

— Farabulini Jr.: “Pertencemos à corrente que entende fazer reviver no pátio do Colégio o antigo Liceu dos Jesuítas, tanto quanto pode ser apreciado no mapa de 1890. De fato, reveste-se a reconstrução de todas as características históricas. Não somos dos que, conservadores, pretendem o continuísmo. No entanto, entendemos que os fatos históricos deverão estar sempre presentes em nossa mente. O fenômeno histórico do pátio do Colégio é daqueles que deverão estar sempre no pensamento do povo paulistano. Por isso uma reforma de base no edifício, para que o mesmo possa retomar as linhas antigas, constituiria, a nosso ver, salvo melhor juízo, a melhor maneira de fazer com que pudéssemos sentir épocas que já foram marcos indelévels da história de São Paulo, na hora em que se comemora o seu IV Centenário.”

— Homero Silva: “Somos favoráveis à recuperação da igreja do pátio do Colégio porque se deve preservar a tradição e não pode haver tradição mais cara e expressiva para os paulistanos. A cidade não vive apenas de seu progresso tentacular, com base no concreto armado, mas deve e pode embelezar-se com a conservação da sua história. Deve, portanto, o poder publico, atender aos sentimentos cristãos do povo paulistano, que em grande maioria prefere ver no pátio do Colégio o berço da sua cidade, assinalando ao futuro a gloria e o sacrifício do nosso passado.”

— William Salem: “São Paulo deve ter seu patrimonio cultural e histórico preservado. Não podemos admitir a onda de destruição que vai levando abaixo até mesmo a nossa tradição. Dentro desse conceito, entendo que, no pátio do Colégio, deve ser reconstruída, em todos os seus pormenores, a igreja que ali existia e cuja construção assinala a fundação da nossa cidade.” (Folha da Manhã 06/10/1953).

Do dia 25 de janeiro de 1954, a Folha da Manhã informara sobre a missa campal no Pátio do Colégio durante as festividades do IV Centenário da Cidade, com a presença de *grande multidão* — e alguns índios nela⁴³ — que não viu a reconstrução pretendida, mas apenas os remanescentes não demolidos.

Na década de 1970, o conjunto foi então reconstruído.

Na abertura do canteiro de obras no terreno, arqueólogos escavaram *novamente* o sítio histórico; pois quando decidiu-se por demolir a Igreja do Bom Jesus, uma comissão foi constituída para recolher o que se considerasse importante entre os escombros e sob o chão.

Em 1896, Toledo Piza escavou a nave e encontrou, como era previsto, sepulturas, as quais descreveu e inferiu sobre a situação dos vestígios e a suposta origem dos achados.

⁴³ Desta reportagem, vejamos este excerto: “Nota curiosa constituiu a presença de índios das tribus [sic] Trumai, Iualapiti, Cajabi, Camaiurá e Chucaramar, trazidos da região do Xingu pelo sertanista Orlando Vilas-Boas, os quais em seus trajes típicos, assistiram a todo o ofício religioso.” Folha da Manhã, 26 de janeiro de 1954.

O fotograma à esquerda mostra reconstrução da nave da Igreja do Bom Jesus em 1976: o piso já fora concretado, enquanto as fôrmas da estrutura estão sendo construídas. À direita, a fotografia mostra a estrutura da nave: vigas e pilares já concretados em 1977. Dois anos depois, seria aberto à população o simulacro finalmente construído: a Igreja do Bom Jesus, mais resistente ainda, e o Museu Anchieta. Imagens: Waldemir Gomes de Lima / Acervo Casa da Imagem.

Ao relatar as pesquisas arqueológicas no sítio em 1973, José Anthero Pereira Júnior, quem as conduziu, afirmara que ao tempo de Piza, *muito pouco tinha sido feito, quanto a exumações* (Pereira Jr. 1975:99). Assim, depois de analisar o contexto do sítio junto ao relato deixado pelo antecessor, sobre as escavações ali procedidas em fins do XIX, o arqueólogo concluirá...

“Verdadeiramente, a nossa finalidade principal em aludir, e às vezes transcrever, textualmente, algumas dessas informações e considerações [dadas por Piza], é pôr em evidência o quanto de suposição e de incerteza já se apresentavam ao pesquisador naqueles idos de 1896. E seja lembrado, que naquela época ainda existiam coisas hoje desaparecidas. Indiscutivelmente, ontem mais que hoje, tudo seria menos complicado, uma vez que o sítio da Igreja permanecia virgem de quaisquer escavações e posteriores aterragens com entulhos, quando não sobreposições de toneladas de paralelepípedos de granito e de asfalto.” (Pereira Jr. 1975:105).

O fato é que as tantas intervenções havidas no tempo impactaram sobremodo o registro arqueológico do lugar, em muitas áreas, profundamente perturbado.

Contudo, o que vale aqui reter da arqueologia ali conduzida por José Anthero em 1973, relaciona-se à um artefato, como descreve o próprio arqueólogo, em suas palavras...

“Um encontro, porém, particularmente interessante por se correlacionar com o indígena, que foi o da ponta de flecha serrilhada de quartzo, no interior de um dos cantos da Vala nº 2 e entre resquícios de ossadas, local que não tinha sido escavado quando dos assentamentos de manilha e dos encanamentos de ferro.” (Pereira Jr. 1975:110).

Seria esta ponta de flecha evidência de presença humana anterior à própria aldeia tupiniquim de Tibiriçá? Ou seria contemporânea ao seu cacicado?

Ao morrer, como vimos antes, Tibiriçá, batizado com o significativo nome Martim Afonso⁴⁴, fora sepultado no interior da igreja dos Jesuítas, em 1562. Anchieta é novamente quem nos informa o fato, na mesma carta em que relatara quando a vila foi cercada pelos índios contrários, evento já esperado, como alguns documentos quinhentistas revelam. A tensão da guerra resultara do contexto da conquista sobre territórios dos povos indígenas, então, cada vez mais submetidos na colonização em marcha da Capitania de São Vicente. Tal contexto se desenvolveu no período reconhecido pela historiografia como a *Confederação dos Tamoios*⁴⁵.

⁴⁴ Pelo contexto histórico, do que se pode deduzir das fontes primárias, é muito provável que Tibiriçá conheceria Martim Afonso no tempo em que o capitão fundara as duas vilas relatadas no diário de navegação de sua armada — São Vicente e Piratininga — quando então se firmara a aliança entre tupiniquins e portugueses. Seu nome português de batismo, seria mais um indício.

⁴⁵ Sob a marcha da colonização dos territórios devassados, no contexto de alianças e recontros entre povos distintos, as relações euroindígenas acabaram por transformar o papel da guerra entre os índios. Assim, como nos explica Monteiro, em suas palavras: “A conseqüente transformação da guerra, agravada pelos freqüentes surtos de doenças contagiosas, trazia serias rupturas na organização interna das sociedades indígenas. Mais importante ainda, o apetite insaciável dos novos aliados [europeus] por cativos — porém não no sentido tradicional — ameaçava subverter a principal finalidade da guerra indígena: o sacrifício ritual no terreiro” (Monteiro 1995:29). A chamada *Confederação dos Tamoios*, motivada pela aliança com franceses então estabelecidos na Baía de Guanabara, fora o exemplo mais contundente da *manipulação* da guerra indígena no âmbito da colonização em marcha. Nas palavras de Darcy Ribeiro, a *Confederação dos Tamoios* “reuniu, de 1563 a 1567, os Tupinambá do Rio de Janeiro e os Carijó do planalto paulista — ajudados pelos Goitacá e pelos Aimoré da Serra do Mar, que eram de língua jê — para fazerem guerra aos portugueses e aos outros grupos indígenas que os apoiavam. Nessa guerra inverossímil da Reforma versus Contra-Reforma, dos calvinistas contra os jesuítas, em que tanto os franceses como os portugueses combatiam exércitos indígenas de milhares de guerreiros (...) jogava-se o destino da colonização. E eles [os índios] nem sabiam por que lutavam, simplesmente eram atizados pelos europeus, explorando sua agressividade recíproca.” (Ribeiro 1995:33).

Daí a relevância dos muros, cuja precisão indicava a temeridade quanto ao destino da própria vila de São Paulo, recém constituída a partir da aldeia lusindígena consentida por Tibiriçá em suas terras de Piratininga.

Vila sitiada

Os poucos vestígios físicos de outros tempos na paisagem do *Velho Centro* da cidade, contam-nos uma história de profundas transformações daquele sítio.

Estes remanescentes constituem, junto às imagens do que ali existira e do que lá ainda permanece, uma experiência narrativa em potencial pouco exercitada. Tal experiência, contudo, amplifica-se na medida em que relevamos as fontes primárias manuscritas, contemporâneas destes vestígios. Elas abrem a perspectiva em torno ao patrimônio histórico urbano reconhecido no presente, sobretudo quanto aos sítios citados, como via para se chegar a realidade daqueles que ali habitaram, a revelar o vivido no lugar.

Na medida em que a arqueologia da paisagem de São Paulo lida com tantas perdas — cidade que suprime, dia a dia, evidências das temporalidades anteriores — estas fontes antigas são essenciais. Por elas, penetramos no tempo, pelo olhar, nunca isento, de quem escreveu, impregnado pelo pensamento e pelos modos de ver e viver de *seu tempo*.

No tempo em que estamos imersos em imagens, o simulacro muitas vezes é tomado pelo real, sobremodo pela experiência contemporânea de *navegar* pelo universo paralelo das redes telemáticas. A reconstrução do que fora demolido, contudo, não restitui a *essência* que há naquilo que existiu no lugar, pois ela só *emana* do objeto real. Daí a distinção de valor — sobremodo caro nas artes, por exemplo — que atribuímos entre o que de fato é (o chamado *original*) e aquilo que procura ser (imitação).

Por isso, o simulacro edificado não atua melhor que a imagem dita histórica, seja ela fotográfica, o desenho ou qualquer representação visual do *objeto-tema*, principalmente aquela vinda da observação, portanto presencial, pois tal imagem documentara o que existiu, e por isso, ao contrário do simulacro, ela abriga consigo o tempo passado, fator que a reconstrução não restitui ao observador, ou sim, quando muito, apenas o tempo próprio do simulacro.

Assim, o objeto ou paisagem reconstruída testemunha antes tão somente a chegada, um ponto, aparentemente final, de um histórico de transformações e perdas.

Muito se diz sobre a tensão dos freqüentes assédios indígenas para se destruir os primeiros povoados coloniais, quando a conquista daquela paisagem ancestral ainda não se consolidara. Entretanto, poucos leram narrativas contemporâneas daquele período de um domínio relativo e temerário. Elas iluminam aquilo que as imagens posteriores já mostram como fato consumado, isto é, a própria paisagem civilizada, urbana. Ainda que sob a perspectiva do jesuíta — não temos o contra-plano! — o olhar de quem vivenciou o drama se releva como imagem pela qual compreendemos mais da paisagem perdida.

Posto isso, vejamos alguns excertos da crônica quinhentista jesuítica e de atas da Câmara da Vila de São Paulo de Piratininga. No dia 05 de novembro de 1562, o escrivão da Câmara da vila escrevera que...

“(...) na dita câmara requereu o procurador do concelho para que se acabassem os muros e baluartes, e logo, pelos ditos oficiais [da câmara] os moradores foram repartidos para acabarem [o trabalho] (...).⁴⁶”

É a primeira referência que encontramos nas atas da Câmara da Vila sobre a estrutura defensiva que se levantava em torno ao diminuto núcleo quinhentista de São Paulo.

⁴⁶ No manuscrito original: “(...) na dita quamara requereo o precurador do cõselho q se acabasẽ os muros e baluartes e logo pelos ditos hoficiais forão repartidos os moradores pª as acabarẽ (...)” (Actas v.1:16-7).

Nos muros, além de baluartes, havia uma vala e algumas portas. Daí que um dos cargos oficiais da Câmara era o de Porteiro da Vila, que zelava pelo dispositivo e o controlava, inclusive com cadeados de ferro! Pois ao atribuir o status de vila à aldeia, o poder colonial instaura no lugar não só o *corpo* jurídico e institucional, mas aquelas estruturas defensivas na paisagem e assim translada em terras indígenas a experiência urbana do município, de raízes romanas, e, muito mais antigas, a militar. Importa relevar que este aparato aqui fora exercido pelo colonizador, baseado ainda na vivência medieval, rememorada no início da Idade Moderna. No dia 1º de fevereiro de 1563, o Procurador do Concelho, junto aos Oficiais da Câmara, proferiu em ata:

“(…) que mandassem suas mercês cobrirem a guarita que estava atrás do muro e também acabar e cobrir as cercas e o que mais for necessário. E requereu também o dito procurador aos ditos oficiais [da Câmara], por ter notícias destes índios que vieram a entrar [na Vila] conversos [isto é, como cristãos] que vinham os índios [contrários] e que alguns já haviam partido de suas terras para cá [a Vila] e, para tanto, requeria [o Procurador] às suas mercês [Oficiais] que mandassem pôr pena à alguns homens que estão de caminho para o mar [isto é, para o litoral], e que não vão [para lá], porquanto estávamos esperando[-os] para a guerra e [por isso] olhassem o que pertencia à esta vila, conforme o seu regimento, que [nos] deixou o Sr. Mem de Sá⁴⁷. E, pelos ditos oficiais, foi acordado que lhes parecia bem que nenhum homem morador [da vila] se vá dela sem licença deles, os ditos oficiais, por ser tempo em que [se] esperava pelos nossos contrários e [também pelos] cadeados, por termos nova porta. E com isto [aplicar-se-á] pena de cinco cruzados e seis meses de degredo para darem [aos infratores, pelos] ditos oficiais [o que] melhor [lhes] parecer (...).⁴⁸”

⁴⁷ Vejamos o contexto do referido, nas palavras Monteiro: “(...) ao longo da década de 1550, os Tamoio mantiveram o litoral em estado de sítio: lançavam até mesmo ataques ao planalto, ameaçando continuamente a jovem e instável vila de Santo André. Esta situação chegou a agravar-se na medida em que a ocupação permanente do planalto pelos portugueses provocava também cisões entre os próprios aliados tupiniquim. (...) Foi neste contexto de insegurança que o governador Mem de Sá determinou a extinção da vila de Santo André em 1558, mandando os moradores se deslocarem para as imediações do Colégio, local mais seguro, onde se estabeleceu a vila de São Paulo em 1560.” (Monteiro 1995:38-9).

⁴⁸ Transcrito a partir do manuscrito original: “(...) q̃ mandasẽ suas merces cubrir a guarita q̃ estava p̃a tras do muro e mais acabar e cobrir as serquas e o q̃ for nesessario/ e requereu mais o dito precrador aos ditos hoficiaes por ter noticia q̃ estos indios q̃ vierão a êtrar cõverso dizião q̃ vinhão os indios [contrários] mas q̃ erão ja partidos de suas teras allgũs p̃a qua q̃ pr tãto requeria a suas merces q̃ mãodasẽ por pena allgus homes q̃ estão de quaminho p̃a o mar q̃ não vão pr quãto estavamos esperado pr gera e hollasẽ o q̃ pertencia a esta vila coforme ceho regimto q̃ deixou ho sõr mẽ de sa pelos ditos hoficiaes foi acordado q̃ lhes paresia bẽ q̃ nehũ homẽ morador (...) nesta dita vila se va dela sẽ licença delles ditos hofisiais pr ser tempo ẽ que esperava os quadeados e polos nosos cõtrarios e termos nova porta e isto, cõ pena de cino cruzados e seis meses de degredo p̃a darem lhe eles ditos hofisiais milhor pareser (...).” (Actas v.1:22).

Deste manuscrito, percebe-se pelo excerto a tensão da guerra já como resultado evidente do impacto da colonização sobre as sociedades indígenas, quando os territórios ancestrais passavam, cada vez mais, ao domínio dos colonos. Tanto a vila de São Paulo quanto outros núcleos coloniais, eram freqüentemente ameaçados por *gentios contrários*.

Compreende-se o controle sobre os caminhos para regular a mobilidade dos colonos por um território ainda em conquista, seja pelas trilhas entre vilas, seja por aqueles caminhos que, sobretudo, levavam aos sertões. Quando ameaças de assédio indígena da vila eram consideradas como fato iminente, os habitantes deveriam, a princípio, permanecer todos ali e *olhassem* o que pertencia à vila, para defendê-la conforme ditava o regimento, inclusive com aplicação de uma pena, estimada tanto em valor monetário⁴⁹ quanto em tempo de degredo. Em 16 de abril de 1563, Anchieta relatava os eventos que, por fim, resultaram em combate físico na vila sitiada....

“Nisto [isto é, nos afazeres da catequese e demais ministérios da Companhia] nos ocupamos, estando sempre esperando pelos embates dos inimigos que, de uma parte, são os contrários [como os Tamoios] destes com quem vivemos [principalmente os Tupiniquins] que estão dispersos pelo interior, como muitas vezes tenho escrito; e destes nossos, temíamos mais por serem eles ladrões de casa e por haver muitos anos que nos têm ameaçado com guerra máxima aos que aqui estão, como nós, em Piratininga, que é fronteira deles [Tamoios] e é como chave dos povoados dos cristãos que estão situados nos portos do mar. (...) Muitas particularidades havia para se contar do que se passou neste caso [da ameaça de guerra], mas apenas direi as grandes misericórdias de que Deus usou com nós. A principal delas foi mover o coração de muitos índios dos nossos catecúmenos e cristãos a nos ajudar e tomar armas contra os seus [parentes], os quais sabendo da notícia e verdade da guerra, vieram de sete ou oito Aldeias nas quais estavam dispersos, para assim se juntarem à nós, não todos, mas somente aqueles a quem a mão de Deus quis escolher, para nos defender da fúria dos inimigos carniceiros. E foi de maneira que de noite, com candeias, vinham tremendo de frio (que então aqui é muito grande), a nos chamar à porta da Vila, não por medo que tivessem dos seus [parentes índios], mas sim forçados, ao que parece, pelo poder de Deus, sem eles quase saberem que assim o faziam. Outros se misturaram com eles [os inimigos], pensando que à sua multidão não poderiam resistir os poucos que estavam em Piratininga.

⁴⁹ À falta de moedas, o valor monetário era convertido em bens e produtos disponíveis naquele tempo, tais como instrumentos de ferro, arrobas de açúcar, farinha, etc.

Outros haviam que, não podendo nos enfrentar, por serem surpreendidos por nós, esconderam-se pelas matas, não aqueles que queriam nos ajudar, e assim, depois do sucedido, [estes] voltando com as cabeças quebradas para suas terras, vieram depois [como amigos] para nós (...).⁵⁰”

E prossegue com a narrativa, não antes de reconhecer o papel de Tibiriçá...

“Aquele que maiores mostras deu de cristão e amigo de Deus foi Martim Afonso [Tibiriçá], Principal de Piratininga (...), quem recolheu logo toda sua gente que estava repartida em três aldeiazinhas, desfazendo suas casas e deixando todas suas lembranças para serem destruídas pelos inimigos. E era tanto o cuidado que tinha de todos os portugueses que não fez outra coisa nos cinco dias em que estivemos esperando o combate, senão dar-lhes avisos e esforços porque eram muito poucos e deles alguns doentes e enfermos: predicando continuamente de noite e de dia aos seus [Tupiniquins] pelas vias (como é seu costume) que defendessem a Igreja, que os Padres haviam feito para os ensinar y também aos seus filhos, que Deus lhes daria vitória contra seus inimigos que tão sem razão lhes queriam dar guerra. E ainda que alguns de seus irmãos e sobrinhos permaneceram em uma Aldeia, por não quiserem segui-lo. Um deles vinha juntamente com os inimigos para amedronta-lo [dizendo] que eram muitos e haviam de destruir a Vila, todavia teve ele mais o amor de nós e dos cristãos que de seus próprios sobrinhos, que [os índios] têm em conta como filhos, levantando logo bandeira contra todos eles, e uma espada de pau, muito pintada e ornada de penas de diversas cores, que [assim] é um sinal de guerra.⁵¹”

⁵⁰ Do original aqui transcrito: “En esto nos ocupamos estando siempre esperando los embates de los enemigos, de una parte de los contrarios destos con quien bivimos y de otra de los nuestros mismos que están dispartidos por el mediterraneo, como muchas vezes tengo escrito; y destos nuestros nos temíamos más por ser ladrones de casa y aver muchos años que nos tienen amenazado con guerra, maxime a los que estamos en Piratininga, que es frontera dellos y como llave de las poblaciones de los cristianos que están situadas en los puertos de mar. (...) Muchas particularidades avía que contar que passaron en este caso mas solamente diré las grandes misericordias de que Dios usó con nosotros. La principal de las quales fue mover el corazón de muchos indios de los nuestros catechúminos y cristianos a nos ayudar y tomar armas contra los suyos, los quales sabida la nueva y verdad de la guerra se vinieron, de siete u ocho Aldeas en que estavan dispartidos, a meter con nosotros, no todos mas aquellos solamente a quien quiso escoger la mano de Dios, para nos defender de la furia de los enemigos carniceros. Y era de manera que de noche con candelas se venían, temblando de frio (que entonces es acá muy grande), a llamar a la puerta de la Villa no por miedo que tuviesen de los suyos mas forçados, como paresce, del poder de Dios sin ellos quasi saber que hazían. Otros se mesclaron con ellos pensando que a su gran multitud no pudiesen resistir los pocos que estavan en Piratininga. Otros uvo que no pudiendo meterse con nosotros, por los tomar de súbito, se escondieron por las selvas no los queriendo ayudar, y después de passados con las cabeças quebradas para sus tierras se vinieron para nosotros.” (Leite 1958:548-50).

⁵¹ “El que maiores muestras dió de christiano y amigo de Dios fué Martim Afonso, Principal de Piratininga (...), el qual recogió luego toda su gente que estava repartida en tres aldehuelas deshaziendo sus casas y dexando todas sus lembranças para ser destruídas de los enemigos. Y era tanto el cuidado que tenía de todos los portugueses que nunca otra cosa hizo en cinco días que estuvimos esperando el combate, sino darles avisos y esfuerzos porque eran muy pocos, y dellos tollidos y enfermos: predicando continuamente de noche y de día a los suyos [Tupiniquins] por las calles (como es su costumbre) que defendiesen la Iglesia, que los Padres avían hecho para los enseñar a ellos y

A bandeira do estrangeiro junto a Ivirapema indígena, dois artefatos simbólicos da guerra: Tibiriçá, convertido pelos jesuítas ao cristianismo, revela no seu gesto, a aliança lusoindígena.

Chega a hora do confronto...

“Veio pois o dia (...), quando pela manhã chegara em Piratininga uma grande hoste de inimigos pintados e emplumados, com grandes alaridos, e os nossos discípulos, que eram muito poucos, saíram logo para os receber, com grande esforço. E os trataram muito mal; e foi coisa maravilhosa [de se ver], pois se achavam e encontravam, às flechadas, irmãos com irmãos, primos com primos, sobrinhos com tios, e o que era demais, dois filhos que eram cristãos e estavam conosco contra seu pai, que estava contra nós. De maneira que parece que a mão de Deus assim os apartou e os forçou, sem eles entenderem por que faziam isso. As mulheres dos Portugueses e crianças, e ainda aquelas dos mesmos Índios, recolheram-se a maior parte delas à nossa casa e igreja, por ser um pouco mais segura e forte, onde algumas das mestiças estavam toda a noite em oração com candeias acesas perante o altar e ainda deixaram as paredes e bancos da igreja bem manchados com seu sangue que expelia com as penitências, que sem dúvida lutavam mais bravamente contra os inimigos do que as flechas e arcabuzes.”⁵²

No segundo dia do combate, os inimigos retiraram-se, não sem antes matar muito gado dos colonos, e destruir os cultivos pelos campos; e assim fugiram *já de tarde, e com tanta pressa, que não esperava o pai pelo filho, nem o irmão pelo irmão*⁵³...

a sus hijos, que Dios les daría victoria contra sus enemigos [Tamoios] que tan sin razón les querían dar guerra. Y aunque algunos de sus hermanos y sobrinos se quedaron en una Aldea, que no quisieron seguirlo, y uno dellos venía juntamente con los enemigos, y les mandó poner grandes miedos que eran muchos y avían de destruir la Villa, todavía tuvo en más el amor de nosotros y de los cristianos que el de sus propios sobrinos que tienen en cuenta de hijos, alewantando luego bandera contra todos ellos, y una espada de palo muy pintada y ornada de plumas de diversos colores [a Ivirapema?] que es señal de guerra.” (Leite 1958:550-1).

⁵² “Venido pues el día (...), dieron de mañana sobre Piratininga grande hueste de enemigos pintados y emplumados con grandes alaridos, a los quales salieron luego a recibir nuestros discipulos, que eran muy pocos, con grande esfuerzo. Y los trataron muy mal: y fue cosa maravillosa, que se hallavan y encontravan a las flechadas hermanos con hermanos, primos con primos, sobrinos con tios, y lo que más es, dos hijos que eran cristianos y estaban con nosotros, contra su padre que era contra nos. De manera que parece que la mano de Dios los apartó así y forço, sin ellos entenderlo, a que hiziessen esto. Las mugeres de los Portugueses y niños, y aún de los mesmos Índios, recogiéronse los más dellos a nuestra casa y iglesia, por ser un poco más segura y fuerte, onde algunas de las mestizas estaban toda la noche en oración cón candelas encendidas ante el altar, y aún dexaron las paredes y bancos de la iglesia bien teñidos de su sangre que sacavan con las disciplinas, lo qual no dudo que peleava más reziamente contra los enemigos que no las flechas ni arcabuces.” (Leite 1958:551).

⁵³ “(...) ya sobre la tarde con tanta priessa, que no esperaba padre por hijo, ni hermano por hermano.” (Leite 1958:552).

“Estivemos cercados por dois dias somente, sempre combatendo, e muitos dos nossos indios se feriram [mas] ainda que eram muitas as flechadas perigosas, ninguém morreu, pela bondade do Senhor (...).⁵⁴”

Por fim, concluía Anchieta...

“Esta guerra fez bem aos nossos antigos discípulos, os quais são agora forçados pela necessidade de deixar todas as suas habitações em que haviam se dispersado e recolherem-se todos a Piratininga, à qual eles mesmos cercaram agora novamente com os Portugueses, e está segura de todo embate, e desta maneira podem ser ensinados nas coisas da fé, como agora se faz, havendo continua doutrina (...). Parece-nos agora que estão abertas as portas nesta Capitania à conversão dos gentios, se Deus N. Senhor quiser prover a maneira com que sejam sujeitados e postos sob jugo, porque, para este gênero de gente, não há melhor predicado que espada e vara de ferro, na qual [Capitania] mais que em nenhuma outra, é necessário que se cumpra o ‘compelle eos intrare’. Vivemos agora nesta esperança, ainda que postos em perigo por estar toda a terra levantada, e como são ladrões de casa, cada dia vêm assaltar as fazendas e pelos caminhos.⁵⁵”

No mesmo ano, dia de natal, Tibiriçá fora sepultado na igreja dos Jesuítas⁵⁶...

⁵⁴ “Tuviéronnos cercados dos días solamente, dándonos siempre combate, hiriendo muchos de los nuestros indios, y aunque eran muchas de las flechadas peligrosas, ninguno murió por la bondad del Señor (...).” (Leite 1958:552).

⁵⁵ “Esta guerra fué causa de mucho bien para nuestros antiguos discípulos, los quales son agora forçados por la necesidad de dexar todas sus habitaciones en que se avían dispargido y recogerse todos a Piratininga. La qual ellos mismos cercaron agora de nuevo con los Potogueses, y está segura de todo embate, y desta manera pueden ser enseñados en las cosas de la fe, como agora se haze, aviendo continua doctrina (...). Paréscenos agora que están las puertas abiertas en esta Capitanía para la conversión de los gentiles, si Dios N. Señor quisiere dar manera con que sean subiectados y puestos debaxo de jugo, porque, para este género de gente, no ay mejor predicatón que espada y vara de hierro, en la qual más que en ninguna otra, es necesario que se cumpla el ‘compelle eos intrare’. Bivimos agora en esta esperanza, aunque puestos en peligro por estar toda la tierra levantada, y como son ladrones de casa cada día vienen a saltar por las haziendas y caminos.” (Leite 1958:554). A expressão latina *compelle eos intrare*, isto é, *obriga-os a entrar*, encontra-se em Lucas (XIV, 23); Anchieta a utiliza no sentido de impelir o gentio à que aceite o jugo.

⁵⁶ “Murió también nuestro Principal y grande amigo y protector Martim Afonso [Tibiriçá], el qual después de se aver hecho enemigo de sus propios hermanos y parientes por amor de Dios y de su Iglesia, y después de le aver dado N. Señor victoria de sus enemigos, estando él con grandes propósitos y muy determinado de defender la causa de los cristianos, y nuestra casa de S. Pablo, que él bien conocía aver sido edificada em su tierra por amor dél y de sus hijos, le quiso Dios dar el galardón de sus obras, dándole una dolencia de cámaras de sangre (...). Hizo su testamento y dexó encomendado a su muger e hijos que seguiessen nuestras palabras y doctrina, y día de la Natividad de N. Señor Jesú Christo [25 de dezembro de 1562] murió para nacer en nueva vida de gloria como esperamos. Fue enterrado en nuestra iglesia con mucha honra, acompañándole todos los cristianos Portugueses con la cera de su confradía.” (Leite 1958:555-6).

Em 1896, ao escavar a nave, Toledo Piza não pudera identificar muitas das sepulturas encontradas, porque na maior parte delas não havia lápides ou qualquer outra referência. Sobre as escavações no terreno da igreja, dissera ainda o arqueólogo José Anthero...

“(...) tanto pelo que esse pesquisador [Piza] pode observar em 1896, e nós mesmos pudemos verificar no ano de [1973]⁵⁷, no chão da Igreja do Colégio existem restos de sepultamentos em várias épocas, alguns decerto dos primeiros anos da fundação. De nossa parte também pudemos verificar que em sepultamentos sobrepostos, se apresentavam restos se entrecruzando, e nas mais variadas direções, e isso, devemos frizar, em locais que não tinham sido feitas escavações para assentamento de qualquer tubulação.” (Pereira Jr. 1975:104).

A partir desta situação, nada poderia ser afirmado sobre as ossadas de Tibiriçá, transferidas supostamente como tais para a cripta da atual Catedral da Sé, aliás, inaugurada no IV Centenário da Cidade. O próprio Piza expôs os motivos...

“Nada se encontrou nos túmulos que esclareça a matéria [isto é, identificar de quem seriam as ossadas] e forneça uma solução para a questão (...). Desde já excluo a hypothese de algum d’estes ossos terem pertencido a Tebiriçá (...) e, comquanto tenha sido sepultado na egreja do Collegio, com todo o respeito e veneração, como afirma Anchieta, comtudo a igreja dos últimos tempos não era a primitiva, não occupava precisamente o mesmo espaço, nem tinha a mesma capella-mór onde estavam os cinco jazigos, a cuja escavação se procedeu ultimamente.” (Piza 1896:117).

Este relato ilustra uma questão ainda aberta à arqueologia, isto é, seria ainda possível identificar as etapas da transformação física deste núcleo jesuítico dentro do sítio histórico central da paisagem urbana contemporânea? Pela cartografia histórica, sobretudo a partir do XVIII, quando as plantas se representam São Paulo já como cidade, podemos acompanhar as mudanças no *Velho Centro*.

⁵⁷ No artigo publicado, há um erro, pois o ano que foi impresso é 1953.

Entretanto, ainda que possa existir, ainda não encontramos qualquer planta ou risco do conjunto jesuítico antes da reforma, ou dela própria, realizada pelo Morgado de Mateus, quando ali habitara⁵⁸. E mesmo depois, por exemplo, ao tempo da grande reforma de 1881.

Em 1640, os jesuítas foram expulsos da Capitania pela primeira vez, retornando 13 anos depois. Neste tempo, o conjunto no Pátio do Colégio ficou abandonado, quando então, a partir de 1653, novas reformas aconteceram.

“(…) o templo em geral foi embellezado e augmentado e fizeram-se a torre e a fachada, que ainda existem e vão agora ser arrazadas. A porta principal é obra grosseira de entalho e traz a data de 1673; a soleira é de pedra, porém a lumieira era de madeira⁵⁹, e porque apodrecesse ou porque não comportou o peso da parede acima della, foi substituída por outra de pedra, que traz a data de 1681.” (Piza 1896:80).

Contudo, alguns vestígios subsistiram no tempo, surpreendentemente, nesta paisagem tão impactada, como parte das fundações e a parede de taipa de pilão na vitrine atual. Vimos também que a topografia ainda se mostra, em linhas gerais — não sem um exercício de abstração — próxima daqueles primórdios. Vimos ainda que algumas vias permaneceram inscritas neste sítio urbano do *Velho Centro*. Entre elas, uma pequena ladeira, praticamente desconhecida da população, ainda utilizada hoje como passagem no desnível acentuado das vertentes que descaem para a rua 25 de Março, via sobreposta ao Tamanduateí, que por ela fluía ao tempo da chegada dos primeiros habitantes do lugar.

⁵⁸ “E porque Sua Magestade que Deos guarde foi servido por ordem de 21 de Julho de 1766 mandar que estes Collegios se conservassem e fizessem nelles os concertos necessário para nos mesmos se estabelecer a residência dos generaes, mandei fazer quasi todo de novo a torre d’este Collegio, todo alpendre da portaria, todas as prisões e corpo de guarda deste governo, e hospital dos soldados, e dos negros, retelhar por diversas vezes, e a cada passo (pelo perigo que correm as paredes por serem de terra) grande quantidade de concertos particulares, e precisos, uma varanda que era muito necessária para desafogo dos corredores, que são abafadiços; cumpri com todos os legados atrazados que se deviam, fiz conservar acesas as lâmpadas da obrigação e celebrar as festas que se costumavam.” (Piza 1896:63-4).

⁵⁹ Piza não revela a fonte desta informação arquitetônica. Mas a referência de que havia na porta principal do templo uma lumieira (isto é, uma bandeira acima da verga, para entrada de luz) é estranha ao risco comum das igrejas jesuíticas.

Cidade Alta e a Baixa

Desde os primórdios da vila quinhentista, com a chegada de novos colonos — aqueles vindos de Santo André, após a vila ser extinta por Mem de Sá — os moradores⁶⁰ que habitavam aquele diminuto núcleo intra-muros, serviram-se de uma pequena via aberta na vertente leste do promontório. Hoje, poucos a conhecem, como aqueles que transitam pelo lugar, e por ela *cortam caminho*. Assim, entre as vias mais antigas da cidade, o chamado Beco do Colégio, ou do Pinto⁶¹, permanecera praticamente inalterado, isto é, manteve-se em sua forma básica original: uma linha reta que comunica o Pátio do Colégio à várzea do Tamanduateí. Ainda que íngreme, era o caminho mais curto ao rio para aqueles que viviam no pequeno povoado, principalmente pela gente que habitava o núcleo.

Desciam então pelo beco, seja para buscar água, seja para lavar roupa, banhar-se, pescar e caçar, por exemplo. Como observa Nestor Goulart Reis, em suas palavras...

“É o último vestígio, íntegro, do urbanismo dos tempos da fundação de São Paulo.” (Reis 2004:19).

Todavia, fora repavimentado algumas vezes. Quando se abriu o beco, nos primórdios da vila, era de chão batido, mas com provável escalonamento, ainda que muito rústico, a exemplo de paus transversais definindo degraus, pois com a chuva, certamente era muito escorregadio. Entretanto, em breve se construiu uma calçada lateral, com pedregulho. Muito depois, já no XIX, uma calçada lateral (norte), com degraus arrematados por tijolos, fora executada.

⁶⁰ Nestor Goulart Reis estimara o número de moradores na década de 1560 entre 200 e 300 pessoas (Reis 2004:17,253), somando-se, além dos jesuítas (que iam e vinham, mas eram ali muito poucos neste período), os colonos portugueses e suas famílias mestiças, com seus filhos mamelucos e alguns índios agregados, além dos índios sob a tutela dos jesuítas.

⁶¹ Em referência ao nome morador que habitara a casa nº 1, ao lado do Beco, casa depois comprada pela Marquesa de Santos.

Então, tempos depois, no XX ou fins do XIX, foi pavimentado com paralelepípedos até que, por fim, revestido ao modo de *calçada portuguesa*, após a escavação arqueológica no inverno de 1980, dirigida por Margarida Davina Andreatta, arqueóloga do Museu Paulista.

O trabalho no beco iniciara-se durante as escavações já em curso no quintal da chamada Casa Nº 1, com uma pequena equipe⁶². De junho a agosto daquele ano o trabalho procedeu, *grosso modo*, então nos setores delimitados da via, a retirada dos pavimentos sobrepostos na abertura de trincheiras, até se chegar ao nível do solo original, identificando assim, na estratigrafia do sítio, desde as intervenções modernas às feições e estruturas mais antigas, recolhendo das escavações os artefatos de interesse arqueológico, depois inventariados em laboratório, dia a dia.

Hoje estão abrigados no Centro de Arqueologia de São Paulo.

Em 28 de maio de 1981, quase um ano depois de iniciada a arqueologia no Beco do Colégio, Andreatta voltava ao lugar. Uma nova pavimentação será executada pela EMURB na via, que será reaberta para uso do público e, para tanto, a arqueóloga fora chamada para orientar os arquitetos responsáveis pela obra: a idéia é deixar visíveis algumas das estruturas redescobertas durante a arqueologia no sítio.

Em seu diário, ela escrevera neste dia, em suas palavras...

“Primeiramente limpamos a superfície da calçada 1 — de arenito limonitizado — provavelmente a mais antiga de São Paulo, que assenta sobre a argila branca (Tabatinga). Recolhemos amostras da argila e do arenito limonitizado. Estava protegida desde agosto de 1980, quando da conclusão da pesquisa arqueológica (...).” (Andreatta 1981:1-2).

⁶² No início dos trabalhos (12 de junho de 1980) estavam na equipe coordenada por Andreatta: Elizabeth Palim (licenciada em História pela USP) e três auxiliares, todos operários da EMURB, Raimundo Ferreira do Nascimento, Sebastião Estevão, Edi Martins Coutinho.

Na imagem maior, a câmera situa-se numa das janelas do Solar de origem setecentista, adquirido pela Marquesa de Santos da herdeira do proprietário anterior, o Brigadeiro José Joaquim Pinto de Moraes Leme, daí o nome do beco lateral ao casarão; vemos o portão de entrada, pela atual rua Roberto Simonsen; à direita, a chamada Casa Nº 1, que hoje abriga a Casa da Imagem; nota-se que partes do pavimento mais recente, de paralelepípedos de granito, foram retiradas, revelando duas calçadas, como a que acompanha a lateral da Casa Nº 1, elaborada com tijolos. Na coluna à direita, no alto, parte dos vestígios da antiga calçada de pedregulho (setor H do sítio); no meio, três operários da EMURB durante as escavações; e, acima, na calçada junto a Casa Nº 1, nota-se o desgaste nos tijolos dos degraus por pisoteamento constante. Imagens: Centro de Arqueologia de São Paulo.

São fragmentos que compõem um acervo valioso à história urbana, contudo, ainda pouco estudado. Ainda assim, além do potencial à arqueologia da cidade, tais fragmentos testemunham, de fato, a amplitude das intervenções ao longo do tempo, no transformar desta paisagem que abriga o sítio de fundação de São Paulo.

Nas três linhas, artefatos recolhidos durante as escavações do Beco do Colégio no inverno de 1980. No sentido da leitura, temos então, na primeira linha do alto: um fragmento de louça com o selo do fabricante que indica a procedência francesa (Paris); faiança grossa decorada com linhas circulares coloridas; louça decorada. Na linha do meio: gargalo de garrafa em vidro grosso verde; uma ferradura; um pino de ferro. Na linha acima, fragmento de borda decorada com incisões duplas; e, no mesmo fragmento, o perfil mostra a queima irregular da peça; cerâmica com decoração escovada. Tal descrição técnica dos objetos — como habitualmente se vê numa vitrine de museu — nada diz sobre a essência de cada um, isto é, como existências físicas no tempo e no espaço. Contudo, vemo-los como parte de uma narrativa em potencial, ainda por realizar, da paisagem transformada do *Velho Centro*. A breve passagem aberta, sobre a qual transitaram no passado animais e pessoas, portando seus objetos, permanecera inscrita no lugar. De aldeia à metrópole, o Beco do Colégio ainda interliga a *Cidade Alta* e a *Baixa*. Imagens: Silvio Luiz Cordeiro.

Contudo, parte essencial da narrativa que se pode construir a partir deste acervo, não se resume aos vestígios arqueológicos; daí a importância dos artefatos visuais, nas fontes imagéticas que remanescem. O Beco do Colégio, suas estruturas e artefatos, constitui-se como um conjunto simbólico expressivo da paisagem do *Velho Centro*.

Lugar de trânsito, portanto, de movimento, esta via articula não apenas uma relação topográfica, fundamental na origem daquele habitat humano; ela comunica pelas evidências ali encontradas, o intercâmbio entre culturas e as tantas vivências engendradas desde que aquela paisagem tornava-se, então, cultural: desde os primeiros que a povoaram e, depois, por outros que depois a dominam, a experiência da paisagem contemporânea revela esse contínuo transformar, que a re-escreve no curso do tempo.

A metáfora agora torna-se evidente: a arqueologia é essa passagem pela qual penetramos o universo dos vestígios, a elaborar imagens e narrativas do que havia e era, a partir do que há e hoje é. A arqueologia urbana em São Paulo, quanto à exigência legal de se *antecipar* e acompanhar as diversas intervenções na cidade, é fato recente. Exceto pelas poucas iniciativas pontuais, inclusive aquelas que remontam ao XIX, muito se perdera em sua ausência, desde o tempo em que a cidade se transformava em metrópole; e o registro arqueológico de muitas áreas urbanas foram, simplesmente, destruídos. Entretanto, pode-se ainda recuperar algo das paisagens que se conformaram no tempo passado da cidade. Por isso, a imagética documental constitui no presente a possibilidade de acompanhar, na perspectiva da arqueologia sobre a paisagem urbana, o ritmo da mutação em curso: uma arqueologia que *veja* o potencial narrativo do estudo de imagens representativas daquilo que um dia existiu no espaço intra-urbano; e assim, compreender esta transformação. Retomando as palavras de Benevolo...

“A história de uma cidade não é somente uma contribuição ao conhecimento do passado, que vai aumentar o patrimônio de lembranças históricas, mas permite também considerar o presente numa perspectiva correta, e ajuda a projetar melhor — com maior consciência e responsabilidade — o futuro do ambiente urbano.” (Benevolo 2007:7).

No caso da cidade de São Paulo, concordar com esta postura significa reconhecer a importância política das instituições culturais dedicadas justamente à identificação, registro e preservação do patrimônio histórico urbano.

Instituições tantas vezes reféns de pressões que frequentemente corrompem a qualidade da urbe e seu ambiente, na ruptura de possibilidades de vivenciar uma paisagem com respeito à sua história, aos atributos de tempos passados, sobretudo caros a memória social. Ao escavar a memória fragmentária da paisagem do *Velho Centro*, redescobrimos, no fundo, estratégias antiqüíssimas, como vimos.

Aquelas que a humanidade reconheceu como atributos essenciais ao fundar um novo habitat. Em fins do XIX, Teodoro Sampaio, engenheiro e historiador local, responsável pelos levantamentos da igreja jesuítica demolida, assim descrevera a paisagem do sítio histórico...

“A importância e a capacidade do lugar escolhido ahi estão a attestar-nos pela benignidade do clima, pelo relevo topographico, pela abundância das águas, pela belleza do horizonte, o summo tacto, a discreta prudência, a elevação de vistas dos discípulos de Santo Ignácio. Aqui, nesse pequeno espaço de não mais de quatro alqueires de terra a que aquelles dois ribeiros convergentes davam a figura de um triângulo, com a base apoiada em dois desbarrancados que, de um e de outro lado do espigão, fecham o recinto na parte mais elevada e bem próxima deste velho edificio em que estamos, aqui se lançaram os fundamentos da cidade que, nestes accidentes naturaes do terreno, encontrava a mais efficaz defesa.” (Sampaio 1900:126).

Na imagem de 1975, em primeiro plano, vemos a vertente do Pátio do Colégio que desce para a ladeira Gen. Carneiro, zona de refugio do canteiro de obras instalado para reconstruir do conjunto jesuítico. A torre do campanário e a ala adjacente já foram completados. Ao fundo, a verticalidade interdita as visuais antes abertas ao sul da paisagem histórica do *Velho Centro*.

O lugar da antiga aldeia aparece, no *imaginário* da paisagem contemporânea, sitiado pelas modernas torres que assim o cercam. Imagem: Waldemir Gomes de Lima / Acervo Casa da Imagem.

“(…) A posição escolhida para a igreja era, entretanto, a mais propícia. A face do terreno, voltada para o Tamanduatehy, outr’ora Piratininga, onde se espraiava extensa várzea, era talhada em encosta abrupta, e exhibia nesse tempo os desbarrancados vermelhos de grès e schistos occultos pela moderna casaria. A escarpa tinha resaltos, curvas e recortes, e nella formava profunda depressão a actual rua João Alfredo [antes ladeira do Palácio, então actual Gen. Carneiro]. Esta elevação, que lembrava as acropoles gregas, dominava de vinte cinco a trinta metros de alto toda a extensa várzea alagadiça até o Tietê ou Anhemby, distante meia légua ao Norte. Mais íngreme do que hoje e banhada no sopé pela água remansada e funda do ribeiro, essa escarpa era como um baluarte inacessível pelo lado da campina humida que se estendia ainda para as regiões das cabeceiras, na mesma direcção onde, por detraz de uma lomba de campo se erguia, três léguas distante, a villa de Santo André. Da pequena igreja, collocada á beira dessa escarpa e no angulo da mais funda das suas reentrancias, não só se dominava o horizonte donde era possível uma surpresa ou ataque como se podia fazer a policia da povoação que lhe crescia na vizinhança.” (Sampaio 1900:126-7).

Embora o fato da relação topográfica do Pátio do Colégio ainda ser visível, o mesmo não acontece quanto aos cursos d’água próximos: o riacho Anhangabaú, occulto sob o vale, canalizado; o rio Tamanduateí, afastado das vertentes à leste do *Triângulo*, curso retificado e pouco distinguível como rio, à certa distância, isto é, visto desde o promontório, quando então se percebe mais a avenida do Estado, que assim ocupa suas novas margens.

Nem a arqueologia — então limitada, senão ausente — pôde assim contribuir para a memória do que havia e existiu, frente as tantas intervenções no tecido urbano histórico da cidade. Embora existam vestígios, são poucos os objetos devidamente *documentados* quanto ao contexto dos achados... Desde a recente organização do acervo relativo à arqueologia urbana na cidade de São Paulo, verificara-se a perda irreparável, pois há muitos artefatos sem qualquer indicação ou registro preciso a relaciona-los aos sítios de onde provieram...

Se considerarmos a relação topográfica do *Triângulo* com a várzea do Tamanduateí e o vale do Anhangabaú, assim como as principais atividades espacialmente localizadas nesta topografia, veremos que em São Paulo também se apresenta uma divisão relativa da cidade, típica das cidades portuguesas: a *Cidade Alta* e a *Baixa*.

Tal relação é evidente na história urbana de São Paulo ao compreendermos que a região da várzea do Tamanduateí junto ao promontório, até hoje, é um lugar de intensa atividade comercial, lugar de mercados, enquanto que na *Cidade Alta* se concentra, sobretudo, as instituições e demais serviços.

No XIX, pela ladeira do Palácio mas também pelo atalho do Beco do Colégio, moradores no entorno próximo do então Largo do Palácio desciam até o mercado na *Baixa*. A Prefeitura formalizara-o em estrutura arquitetônica fotografada por Marc Ferrez, construída entre estas duas antigas vias.

Porém, no largo formado pela descida da ladeira do Palácio ao encontrar com a rua 25 de Março, manteve-se muito ativo aquele mercado anterior, por assim dizer, popular, informal, há tempos constituído. Pois o lugar fora, desde os primórdios da cidade, muito promissor: nos portos às margens do Tamanduateí, diante as *subidas* ao Triângulo — seja a ladeira do Palácio, também o atalho do Beco do Colégio, seja mais adiante pelo rio, a ladeira Porto Geral — pessoas encontravam ali uma zona propícia para mercadejar.

À esquerda, fotografia do primeiro Mercado Municipal, por Marc Ferrez (c. 1880) que posicionou a câmera na vertente atrás do então Largo do Palácio, e próximo ao Beco (então mais à sua direita). Vincenzo Pastore fotografou (c. 1910) o comércio informal de gêneros no largo formado pelo encontro da rua 25 de Março e a ladeira Gen. Carneiro, prática antiga naquele lugar: ao fundo, a entrada do Mercado (à esquerda, já reformado) e a ladeira. Chamado *mercado dos caipiras*, como o nome sugere, pequenos sitiantes e chacareiros, talvez até mesmo imigrantes pobres, vendiam e trocavam ali frutas, legumes, verduras...
Imagens: Marc Ferrez e Vincenzo Pastore / Acervo Instituto Moreira Salles.

Nas quatro imagens, sempre no centro, a ladeira que liga a zona comercial da rua 25 de Março ao *Triângulo* acima. Esta via, assim como a ladeira Porto Geral, comunica a *Cidade Alta* com a várzea do Tamanduateí, na *Baixa*. Esta forma aprofunda-se no tempo, quando revisitamos a antiga paisagem urbana, em seus primórdios: a *Cidadela*, em acrópole, a *cavaleiro* na paisagem. A relação funcional e topográfica está assim presente na origem de antigas cidades, como muitas das próprias cidades portuguesas. Na primeira fotografia (c. 1871), no alto à esquerda, vemos os trilhos de bonde puxados por cavalos; no canto superior esquerdo, o telhado piramidal do campanário da Igreja do Bom Jesus; logo abaixo, a entrada do Mercado Municipal. A fotografia seguinte (c. 1900), no alto à direita, é ainda anterior à instalação da linha aérea para os novos bondes movidos à eletricidade; na esquina oposta à entrada do Mercado, vemos a loja reformada, assim como as lojas contíguas, ladeira acima, em estilo neoclássico, com a platibanda; o movimento de gente é grande, e o comércio informal continua ativo. Na próxima fotografia (c. 1916), abaixo à esquerda, vemos a rede elétrica já instalada, assim como a telefônica; o Mercado foi reformado e sua fachada de tijolos — aparentes na fotografia de Vincenzo Pastore — aqui parece estar revestida e pintada; carroças estão estacionadas onde antes havia o mercado informal, provavelmente proibido pela Prefeitura; a loja na esquina oposta aparece outra vez reformada, com mais um piso e nova fachada neoclássica. Na quarta imagem, onde havia o Mercado, então demolido, existe hoje, atrás das árvores, um *camelódromo*; assim, o uso deste lugar permanece como mercado popular! Ainda nesta imagem, a fachada da referida loja manteve-se como antes. A rua 25 de Março, antigo caminho na margem esquerda do Tamanduateí, continua como importante via desta zona de mercados na *Baixa*, e permanecera como tal no curso do tempo, reiterando, dia a dia, a dinâmica econômica que ali se localizou, desde os tempos da colônia. Imagens: Acervo BMA. Silvio Luiz Cordeiro.

Outra antiga via, ainda existente, é hoje, assim como o fora no passado, caminho essencial na dinâmica da cidade no *Velho Centro*, a comunicar também a *Cidade Alta* à *Baixa*. O próprio nome do logradouro se manteve, como memória do local onde antes havia o maior porto fluvial na cidade, na margem esquerda do Tamanduateí: ladeira Porto Geral.

Como nos conta Nestor Goulart Reis...

“Em 1976, quando a EMURB [Empresa Metropolitana de Urbanização] desapropriou terrenos no sopé da Ladeira General Carneiro, para um alargamento, teve que regularizar a situação junto ao Ministério da Marinha, porque no passado aquela área havia sido registrada como *parte* do porto da cidade de São Paulo.” (Reis 2004:19, *itálico* nosso).

O rio, vimos antes, junto aos caminhos por terra, era via comum para viajantes e utilizado na própria mobilidade urbana, mas, principalmente, no transporte de produtos diversos — de tijolos das olarias aos gêneros cultivados nas tantas roças ribeirinhas — que assim por ele chegavam aos portos da cidade, entre os quais, o Porto Geral. Pelo exposto no excerto acima, sua extensão chegara próximo ao local em que fora instalado, em 1867, o Mercado Municipal, muito bem situado, portanto.

A relação entre *Cidade Alta* e *Baixa*, verifica-se também na chamada *Cidade Nova*, isto é, a zona elevada oposta ao *Triângulo* pelo vale do Anhangabaú, acima de suas vertentes a oeste. Relação, todavia, mais topográfica que funcional, pois a *Baixa* do Anhangabaú era menos uma zona de mercados tal como a da rua 25 de Março, ainda que lá existira o Mercado São João (1890), todo em estrutura metálica.⁶³

⁶³ Vejamos o excerto, nas palavras de Beatriz Mugayar Kühl: “O Mercado São João, inaugurado em 30 de junho de 1890, foi fabricado provavelmente pelo sistema Danly, das Forges d’Aiseau, sendo sua origem, dessa forma, possivelmente belga. Era conhecido como ‘Mercadinho’, localizando-se na baixada do Acu, na Praça Federal, próximo à Rua de São João, e destinado à venda de verduras. Com a abertura da Avenida São João, teve de ser desmontado, sendo deslocado para baixo do Viaduto Santa Efigênia, por volta de 1914. Permaneceu no local por cerca de dez anos, sendo demolido quando efetuadas as obras de transformação do Vale do Anhangabaú.” (Kühl 1998:104).

Ladeira Porto Geral em três tempos. Imagens de 1911 e 1916 acima: a casa de esquina com a rua 25 de Março permanecera como tal, assim como o pavimento de pedra da ladeira, mais antigo; a rede elétrica instalada desde 1900. Em 1916, a 25 de Março já pavimentada com paralelepípedos e trilhos de bonde instalados na via; a carroça na esquina indica a permanência do transporte por tração animal, ainda comum no meio urbano.

Ao lado, o tráfego intenso da esquina em 2013: o maior pólo de comércio popular do Brasil. A toponímia remete ao maior porto da cidade. Descendo a ladeira a partir do promontório, chegava-se à margem esquerda do rio Tamanduateí. Imagens: Acervo BMA. Silvio Luiz Cordeiro.

Na chamada Planta da Restauração (c. 1765-74, Reis 2004), o entorno onde seria erigida a Igreja de Santa Efigênia (1809), no lugar de uma capela anterior (1720), já era representado com algumas vias e quadras, indicando que um dos vetores na primeira expansão urbana, isto é, além do *Triângulo*, para lá se dirigiu. Outro voltara-se ao norte, pelo caminho da Luz.

Vimos que o desenvolvimento urbano se expressa na paisagem sobretudo pelas estruturas que ampliam a mobilidade intra-urbana, a exemplo do primeiro Viaduto do Chá (1892) e, pouco depois, já no século XX, pela construção de novo viaduto, interligando o Largo de São Bento (vértice norte do *Triângulo*) ao Largo de Santa Efigênia, vencendo o Vale do Anhangabaú.

As quatro imagens mostram o Largo de Santa Efigênia. No alto, à esquerda, a Igreja reconstruída em estilo *neoromânico* (1913) no lugar da anterior (1795) vista na fotografia ao lado (c. 1900), com seu frontispício de linhas setecentistas. Acima à esquerda, em primeiro plano, a sombra do frontispício da nova igreja no largo; os trilhos de bonde seguem ao viaduto, recém construído; nota-se ao fundo o Mosteiro de São Bento; à direita, o largo com seu velho casario (c. 1908). Imagens: Acervo BMA.

Novamente, sob a República, a paisagem urbana se transforma, no quadro de melhorias da mobilidade entre os bairros no centro da cidade. Assim, no Vale do Anhangabaú, no início do XX, um grande canteiro de obras foi aberto para ali se construir nova estrutura viária que assim como o primeiro a cruzar o vale, era de estrutura metálica apoiada em pilares de concreto: iniciado em 1910, poucos anos depois era inaugurado o Viaduto Santa Efigênia, em 1913.

Toda a estrutura metálica foi fabricada e importada da Bélgica⁶⁴, desembarcada no Porto de Santos, daí por trem, até a cidade.

⁶⁴ A partir de projeto do Escritório Micheli e Chiappori, a estrutura foi fabricada pela Société Anonyme des Aciéries d'Angleur, em Tilleur (Kühl 1998:107), Liège, Bélgica.

Obras da construção do Viaduto Santa Efigênia (c. 1910 – 1911). Acima, à esquerda, trilhos conduzem caçambas com o concreto a ser despejado nas fundações. Na fotografia ao lado, o engenheiro com seu teodolito sobre o andaime, posa para o fotógrafo durante a inspeção das obras. Vemos, na imagem maior, a nova Igreja de Santa Efigênia e, em primeiro plano, fôrmas de madeira para concretagem de pilares que apoiarão a grande estrutura metálica importada da Bélgica. O viaduto foi inaugurado em 1913, melhorando a mobilidade urbana entre o vértice norte do *Triângulo* e a *Cidade Nova*, tal como o primeiro viaduto no lado sul. Ambos instalaram-se na paisagem como novos marcos urbanos. Décadas depois, o Viaduto do Chá foi desmontado para ali ser levantado novo viaduto, em concreto armado.

O Viaduto de Santa Efigênia permanece bem conservado como importante referência da arquitetura de ferro do início do século XX na paisagem do Velho Centro. Imagens: Acervo BMA.

As novas técnicas construtivas em concreto, assim como as estruturas de ferro e vidro que, na Europa, difundiram-se em paisagens de antigas cidades capitais, articulavam em São Paulo novos percursos elevados, urbanizando áreas onde antes havia casarios de taipa, com seus quintais e hortas.

Tais técnicas corresponderam assim às estruturas que reafirmam uma nova paisagem.

Na cidade de hoje, dois relevantes exemplares da arquitetura de ferro que aqui se erigiu, são marcos referenciais daquele *novo tempo*: a Estação da Luz e o Viaduto Santa Efigênia, remanescem com grande importância no patrimônio histórico urbano.

O concreto também e o ferro também foram utilizados nesse tempo em estruturas menos visíveis, posto que afastadas, mas igualmente relevantes, a exemplo das obras nos mananciais da Serra da Cantareira. Melhorias urbanas então disponíveis à população e às fábricas!

A chamada Represa do Toucinho, na Serra da Cantareira, norte da cidade (c. 1893): um dos vários pontos de captação de água dos mananciais serranos para o abastecimento da cidade. Na fotografia, vemos associada a cantaria junto ao concreto, no canal em primeiro plano, além do próprio mecanismo de ferro das comportas, e estruturas complementares de apoio (gradil, por exemplo). Imagem: P. Doumet / Acervo Instituto Moreira Salles.

Na fotografia à esquerda, a câmera situa-se em terreno do Mosteiro de São Bento: um homem (à direita) observa o grande canteiro de obras no Vale do Anhangabaú na construção do Viaduto Santa Efigênia; ao fundo, a igreja homônima que substituiu, no mesmo lugar, a anterior, em taipa de pilão; no canto esquerdo, o campanário da Igreja Luterana. Na fotografia à direita, o viaduto concluído sobre o vale. Imagem: Acervo BMA. Guilherme Gaensly / Acervo Instituto Moreira Salles.

No início do século XX, um dos resultados expressos pela paisagem renovada na zona central da cidade é de ordem cinética, a qual, aliás, será a tônica de novos planos urbanísticos. Assim, com dois viadutos, a integração entre as principais áreas urbanizadas centrais da cidade era total, na medida em que, a partir dos antigos limites (sul e norte) do *Triângulo*, dois viadutos — respectivamente, do Chá e Santa Efigênia — projetaram-se para o outro lado, isto é, a *Cidade Nova*: ampliara-se a mobilidade urbana, diminuía-se o *tempo*, dimensão essencial numa paisagem que expressa, cada vez mais, os símbolos do poder econômico, a desenvolver — e de modo desigual — a cidade que se transformará, em breve, numa das maiores metrópoles do mundo contemporâneo.

Imagem: Guilherme Gaensly / Acervo Instituto Moreira Salles.

Na imagem, vemos o Viaduto Santa Efigênia a interligar pelo sul, o *Velho Centro* a *Cidade Nova* (c. 1920). Em primeiro plano, o Largo de São Bento, ao fundo, no ponto de fuga da perspectiva do viaduto, o de Santa Efigênia, com sua igreja.

Obras admiradas como progresso, que então desembarcaram por tecnologias impressionantes, que agiram na percepção do tempo, *comprimindo-o*, desde a ação das máquinas, que propiciam a experiência da *velocidade*. Desde o acender instantâneo da luz elétrica e da conversa telefônica à rapidez de se chegar aos lugares, que antes exigiam muito tempo, é a velocidade assim um dos principais atributos desta época, industrial, velocidade que se verá, tempos depois, *abolir* a duração, ao instaurar a *instantaneidade* pelos dispositivos eletrônicos, sobretudo, pela tecnologia digital e profusão das redes, na era que aprofunda a modernidade.

No tempo em que a paisagem urbana de São Paulo deixava a tectônica em terra, o *Velho Centro* verá novas estruturas, que ampliam o potencial de uso de certas quadras do *Triângulo*, quando o casario ali existente seria demolido, incorporando-se os lotes para neles se erguer altos edifícios. O primeiro de vários pisos sobrepostos foi, como referimos atrás, o Sampaio Moreira (1929). Depois, um imigrante italiano, investira parte de sua fortuna para erigir o que seria um dos maiores edifícios da América do Sul.

Vejamos, a partir de uma vista de Debret junto às fotografias do mesmo lugar, a transformação de uma das áreas do *Velho Centro* mais significativas na paisagem histórica paulistana.

Debret, ao descer pela ladeira de São João desenhou esta vista (1827) postando-se próximo a cabeceira da Ponte do Acu, olhando para oeste, na Cidade Nova. A ponte atravessa o vale e mostra a paisagem nas vertentes do Anhangabaú. A perspectiva da via divide a paisagem: à esquerda, uma paisagem praticamente rural; à direita, o casario da cidade. De frente para o observador, uma dama, com seu véu, é acompanhada por suas escravas e atravessam a ponte. Dois grupos de homens, bem trajados, conversam nas muretas da ponte. 50 anos depois, Militão fotografara a vista, situando a câmera no início da ladeira (1887).

A Ponte do Acu é vista no centro da fotografia: em primeiro plano, o casarão do Hotel Itália Brazil, nome significativo do local onde seria construído o Edifício Martinelli, por um imigrante italiano! Imagens: Coleção João Moreira Garcez. Militão Augusto de Azevedo / Acervo Instituto Moreira Salles.

Ferrez posicionou sua câmera praticamente no mesmo lugar que Militão, anos antes. Vemos, ao fim da ladeira São João, um bonde de tração animal dobrar a esquina; outro bonde está logo a frente; adiante, um túburi já na Ponte do Acu, próximo do Mercadinho São João, que se vê montado em estrutura metálica (provavelmente belga), logo após a ponte; um andaime na calçada esquerda da ladeira, revela obra que verticaliza o local onde antes havia uma construção térrea (vista na imagem anterior de Militão); ao fundo, as obras para pavimentação do que será, em breve, a avenida São João. Imagem: Marc Ferrez / Acervo Instituto Moreira Salles.

O Martinelli em construção (c. 1925). No canteiro de obras, ao centro, um guindaste e vergalhões da estrutura dos pilares; ao fundo, à direita, o edifício dos Correios, concluído em 1922 no Anhangabaú. Imagem: Autor desconhecido 1 / Acervo Instituto Moreira Salles.

À esquerda, outra imagem do canteiro de obras do Martinelli (c. 1925), o maior no *Triângulo* por algum tempo; ao fundo, fachadas na rua São Bento. Ao lado, o edifício (c. 1928), mesmo inacabado, impunha-se na paisagem urbana; na lateral direita da fotografia, em primeiro plano, o edifício da Delegacia Fiscal, demolido em 1947. Imagens: Autor desconhecido 1 e Theodor Preising / Acervo Instituto Moreira Salles.

Com seu edifício concluído em 1934, Giuseppe Martinelli deixara na paisagem de São Paulo o símbolo da fortuna que ele, imigrante italiano, formara no Brasil, assim como faria, tempos depois, Francesco Matarazzo⁶⁵.

Estas imagens, não apenas articulam-se como narrativa da transformação de um lugar da cidade: elas inscrevem-se em outra maior, que nos revela o início da profusa verticalidade pela qual identificamos a paisagem contemporânea de São Paulo. Da memória de seus tempos na cidade, Lévi-Strauss assim escrevera sobre a *imagem* do Martinelli na paisagem que fotografou...

“(...) em 1935 ele [o edifício Martinelli] era ao mesmo tempo um referencial e um símbolo. Único arranha-céu de toda a cidade, aos olhos dos paulistanos simbolizava a ambição de que se tornasse a Chicago do hemisfério sul. Ambição que se realizou desde então, e foi além... O prédio Martinelli era também um referencial cuja silhueta dominava todos os outros prédios. Era visto de quase toda a parte, mesmo do fundo dos barrancos escarpados que desciam das elevações onde corria a avenida Paulista.

⁶⁵ Em 1917, Matarazzo recebeu do rei Vítor Emanuel III o título de Conde, como reconhecimento ao apoio do industrial à Itália durante a Primeira Guerra Mundial. A sede das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo (IRFM), atual sede da Prefeitura de São Paulo, foi projetada por Marcello Piacentini e seu colaborador, Vittorio Morpurgo, expoentes da arquitetura italiana sob Mussolini, ditador admirado por Matarazzo.

Ainda entregues à natureza, esses barrancos abrigavam as habitações mais pobres, com riachos, à guisa de esgotos, transformados em torrentes quando chovia. Mas o arranha-céu impunha sua presença majestosa sobretudo no início da avenida São João, artéria nova cuja abertura não estava ainda terminada. Descendo a pé a avenida em direção ao oeste, ficava-se obcecado por sua massa rosada que se percebia toda vez que se olhava para trás. Mesmo à distancia, ela obstruía o horizonte tanto de dia como ao anoitecer, quando as ornamentações feitas para o Carnaval se iluminavam.” (Lévi-Strauss 2001:23).

Novamente aqui, a importância dos *artefatos visuais* representativos de uma urbe que, dia-a-dia, subtrai da paisagem parte significativa de seus objetos, antes constituintes vivos — isto é, habitados e vivenciados socialmente — como testemunhos de sua memória.

Dos poucos desenhos remanescentes às fotografias da cidade, o conjunto disponível, ainda que disperso em várias coleções, representa uma documentação visual importantíssima para compreender a paisagem. Se na longa história de certas cidades de antiga origem, ainda remanescem muitas estruturas urbanas representativas de suas diversas *temporalidades*, podemos considerar que em tais cidades a paisagem contemporânea revela-se por acúmulo daqueles testemunhos edificadas.

De outro modo, pode-se dizer que as *temporalidades* de São Paulo revelam-se pouco na paisagem de hoje e por isso a vemos mais como uma paisagem de supressão do que antes havia. Vimos pelo conjunto de imagens, instantes de uma paisagem há muito subtraída. Revisita-las nos dá uma certa medida das transformações que a re-escreveram no tempo, e revelam sob a paisagem do tempo presente, o que um dia existiu no lugar que hoje se vê.

O olhar escava a memória da paisagem

Da recente produção artística do fotógrafo Marcelo Zocchio, sugestivamente intitulada *Repaisagem*, vejamos o contraste da mutação no entretempo da paisagens de São Paulo. Nela, o autor mixou fotografias suas de 2012 com a de antigos fotógrafos sobre os mesmos lugares.

A imagem resultante mostra-se como justaposição de *camadas de tempo*, porém, o efeito que alcança é de revelar, no presente daquele que a observa, um coexistir surreal, todavia possível no imaginário, de seres e objetos de realidades distantes, seja a que existiu no passado, seja aquela que anima e conforma a paisagem contemporânea: cada fotografia em *Repaisagem*, ao representar um mesmo lugar da cidade, opera uma *escavação da memória urbana*.

Avenida Dr. Arnaldo, a partir da imagem de Guilherme Gaensly (1902). Imagem: Marcelo Zocchio.

Nesta obra, a fotografia consubstancia-se pelo interesse narrativo, especialmente relacionado ao contexto social histórico e arqueológico da cidade. Certos artefatos, a exemplo de paralelepípedos e trilhos de bonde instalados desde meados do XIX na cidade, ressurgem na paisagem contemporânea. Certos volumes arquitetônicos, há muito suprimidos, tornam a recompor um referencial já desaparecido na topografia urbana.

Ela apresenta, como remanescentes, objetos de paisagens anteriores então reconhecidos, estranhamente, pelo olhar do observador que os vê entre outros objetos contemporâneos de seu tempo, isto é, que conformam a paisagem então vivenciada no presente.

Repaisagem parece sintetizar a brutal mutação da urbe, pelo ritmo e intensidade na qual se dera: os mais velhos, ao observarem tais fotografias, revisitam a paisagem do passado, lembram-se dos afetos por *locais* já *inexistentes*.

Assim, a irreabilidade da imagem atua como forte dispositivo mnemônico: formas anteriores, hoje irreconhecíveis ou suprimidas na mutação da paisagem urbana, revivem diante do observador.

Rua Dom José de Barros esquina com Rua Barão de Itapetininga. Imagem: Marcelo Zocchio.

Imagem que une, no ato da montagem, dois sentidos essencialmente contrapostos — permanência e finitude — num conflito que, aparentemente, resolve-se como nova existência, mesmo imaginária, propiciada pela experiência artística do *entretempo* visual, assim *revelado* no coexistir de dois instantes distintos de um mesmo lugar.

À esquerda, rua José Bonifácio e rua São Francisco a partir da Avenida 23 de Maio / Largo do Piques, a partir da imagem de Aurélio Becherini (1916). À direita, vista do Vale do Anhangabaú a partir da Praça Ramos de Azevedo, a partir de imagem de Guilherme Gaensly (1920). Imagem: Marcelo Zocchio.

Escavação da memória urbana que prospecta o espaço tempo, pela edição que restitui, *in situ*, seres e objetos do passado e do presente. O poder simbólico da montagem se amplifica, pois não se trata do interesse apenas pela paisagem física: a coexistência no tempo-espaço instaurado por esta *fotografia imaginária* funda-se em existências humanas reais, dispara o entretecer da memória e nos chama à refletir sobre o fluir de tudo no tempo.

Vista da Igreja do Carmo a partir da avenida Rangel Pestana / ladeira do Carmo, a partir da imagem de Aurélio Becherini (1927). Imagem: Marcelo Zocchio.

Daí, já no século XX, a paisagem daquela singela cidade desaparecera, e são poucos os remanescentes arquitetônicos daqueles tempos. O ritmo da mutação consubstancia-se na imagem da metrópole contemporânea, com todos os problemas deste meio profundamente alterado, aparentes na paisagem do presente.

A cada renovação urbana de São Paulo, sobremodo desde a industrialização da cidade, quando se amplia suas estruturas técnicas —viadutos e avenidas, por exemplo — ou quando se adensa, por sobreposição, o uso e ocupação de lotes urbanos, subtrai-se da paisagem contextos históricos anteriores.

Esta cidade, como vimos, devora-se continuamente no re-escrever de sua paisagem. O urbanista Candido Malta Campos, assim resumira esse proceder autofágico das renovações urbanas em São Paulo, que opera, em suas palavras...

“(...) destruindo esforços coletivos acumulados na configuração arquitetônica e urbanística dos espaços centrais. Incongruências espaciais e deficiências funcionais contribuem para desqualificar a região. Enquanto isso novos usos entram em choque, de um lado, com os remanescentes da centralidade dominante, e, de outro, com um quadro construído resultante de requisitos distintos, formado por diversas camadas não necessariamente coerentes, correspondentes às distintas etapas de formação, expansão e superação do centro histórico.” (Campos 2004:33).

Assim, é pelo exercício comparativo entre o que se vê no presente do lugar e as imagens do que ali existiu um dia, que a dinâmica da paisagem se esclarece — e nos surpreende — pelo impacto da supressão do velho — e com ele, a sua própria memória — para se instaurar o *novo tempo*!

Vista do centro da cidade desde a torre da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, a partir da imagem de Guilherme Gaensly (1911). Montagem: Marcelo Zocchio.

São imagens que registram instantes precisos, desde a fisionomia dos tempos da colônia aos impulsos transformadores provocados pela exportação do café e, pouco depois, por uma industrialização incipiente, fatores que atuaram no suprimir das temporalidades impressas em arquiteturas e infra-estruturas técnicas de sua paisagem anterior, quando então, no lugar delas, outras novas foram erigidas e, sobretudo, verticais.

Martinelli em construção (c. 1928). Imagem: Autor Desconhecido 6 / Coleção Branscan, Cem anos no Brasil / Acervo Instituto Moreira Salles.

III. A cidade como hipertexto

As paisagens urbanas contemporâneas, de muitos e profusos acentos verticais, expandidos por territórios super edificados, podem ser vistas como símbolo amplificado de um poder muito antigo, corporificado pela entidade que o abriga. Desde que a cidade surgira e se desenvolveu ao longo da história, por sociedades ditas urbanas, nela atua um poder que concentra gentes e suas instituições, poder que anima a vida edificada em um habitat complexo, paisagem em contínua mutação, paisagem de afirmação e contradição de domínios. O meio urbano configura-se na história como *lócus* dinâmico do exercício desse poder, meio propiciador de transformações.

A urbe é um legado histórico, artefato humano construído socialmente. Ela é o grande anfiteatro em que atuaram e atuam culturas diversas, suporte físico, continente da própria vida que a cidade, em sua dinâmica, anima no tempo. Ela é por nós construída, ela também em nós atua: cidade e sociedade em mútuo desenvolvimento. Ainda que grande parte das estruturas físicas permaneçam mais tempo, enquanto a sociedade já é outra, elas são sempre adaptadas à nova cultura, hábitos e demandas.

Nos anos que inauguraram o século XXI, a população mundial tornou-se predominantemente urbana. Entre distintos níveis de qualidade, grande parte das pessoas no mundo passou a habitar em cidades, sobretudo nas regiões metropolitanas. Das pequenas e grandes cidades que compõem o chamado Primeiro Mundo à formação de extensas favelas nos países pobres, vê-se um panorama de grande desigualdade, onde operam redes altamente técnicas ao lado de abismos sociais. Tal quadro que se processa junto ao desenvolvimento das diversas indústrias sob a hegemonia e reprodução do capitalismo que, por sua vez, adapta-se às transformações, influi na cultura, difunde e intensifica uma geografia de exclusão e violência expressa, entre outras formas, na chamada expansão urbana periférica, territórios do abandono, à margem da *cidade oficial*.

Desde sua remota origem, constituindo-se como forma representativa de uma sociedade mais dinâmica, em contraste com a vida aldeã, a urbe, no curso de sua transformação, desenvolvendo-se como habitat humano mais complexo, configura-se no presente sobre territórios amplamente construídos, estruturados por meio de diversos dispositivos técnicos. A forma urbana, antes uma concentração claramente circunscrita, definida geograficamente em um determinado sítio, com um núcleo preciso e seu entorno — como certos conjuntos urbanos, assim abrigados intra-muros nos tempos da cidade antiga, medieval e barroca, por exemplo — expande-se no território por um urbanismo em redes, a configurar uma paisagem isotrópica, um território reticulado, em formas tentaculares.

Frente a este panorama atual e imersos na urbe dita histórica, estão presentes volumes arquitetônicos, realidades fragmentárias, vestígios que nos remetem ao passado da vida em cidade, com suas distintas idades. Fragmentos de matrizes anciãs, outrora recipientes de remota vida urbana, representam e simbolizam tempos e espaços já distantes na memória, contudo significantes, a testemunharem outras sociedades e suas culturas. Em ruínas, remanescem hoje inscritos na paisagem de cidades que se mantiveram vivas na história. Ao produzirem e transformarem seus tecidos urbanos, as sociedades inscrevem no território a sua própria condição humana, revelada pela paisagem. Tal mutação se realiza por um processo de crescente complexidade, a exemplo de novas instituições que surgem, para para, em parte, regular a vida urbana.

Os volumes arquitetônicas e estruturas das engenharias, a conformarem o tecido urbano expresso pela paisagem, podem ser vistas como imagem complexa, consubstanciada nos processos animados pela sociedade em seu movimento — cuja dinâmica pressupõe a mudança — a gerar artefatos urbanos na construção do próprio habitat, palco de suas ações no tempo. Daí a importância do estudo transversal da arqueologia, pois para compreender o palimpsesto do ambiente urbano, não apenas a evidência física dos objetos, mas o referencial imagético é também essencial para compreender a mutação da paisagem enquanto transformação da sociedade.

Importa relevar que este estudo produz uma narrativa. Ela, por sua vez, gera novas imagens, por relacionar e confrontar as fontes e suas temporalidades, quando então, no escavar da memória daquilo que um dia existiu, tal narrativa nos dá uma certa medida da mutação, revelando-nos as origens do que hoje se vê inscrito na paisagem urbana.

O sentido das ruínas, dos vestígios incorporados em novas construções e da própria ausência do que antes havia, quando no lugar se localiza novas formas erigidas, de modo amplo e no âmbito das mutações que experimentamos na crise de nosso tempo (crise do próprio tempo!), assumem um valor mais íntimo e essencial: compreendem a nossa memória no mundo, são testemunhos únicos, peças fundamentais do mosaico narrativo da longa experiência humana de se viver em cidade. Por isso, parte integrante deste universo fragmentário são apenas imagens daquilo que o transformar da paisagem suprimiu no tempo. Desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, filmes... Em seus respectivos suportes — inclusive sob a forma eletrônica — tais imagens são artefatos visuais significativas desta memória.

Como compreender esse patrimônio histórico no ambiente urbano? Que experiências podemos ter frente a esse testemunho, o que nos diz, mostra e revela? Imputamos aos vestígios do passado certos valores pelos quais nos identificamos culturalmente no curso da história. Mas quais memórias e sentidos podemos (re)encontrar, (re)elaborar e (re)construir diante de tais fragmentos na atualidade da vida urbana?

No imaginário sobre a cidade, desde a remota Antiguidade, algumas estruturas construídas comparecem, especialmente, como muito representativas ou mesmo definidoras da paisagem urbana e, sobretudo, dos poderes que nela se expressam com tanta evidência; entre elas, relevam-se duas: a muralha e a torre.

Tanto a antiga estrutura altiva quanto o arranha-céu contemporâneo, projetam-se como formas não apenas arquitetônicas, mas sobretudo imagéticas.

Verticalidades implantadas no território, que atuam como forte dispositivo do poder na paisagem. A torre, ao se construir como acento vertical na cidade, impõem-se como imagem, objeto para ser visto em sua singularidade. Na iconografia da paisagem urbana, encontramos os acentos verticais e as muralhas como feições representativas de muitas cidades na história. Os muros que ainda existem na paisagem contemporânea, há muito não mais atuam como estrutura defensiva, desde quando novos dispositivos de guerra foram desenvolvidos. Contudo, seria leviano afirmar que aquela antiga estrutura desaparecera totalmente... Ela, na verdade se traduz em *novos muros* na cidade do presente, muitas vezes invisíveis... As torres, por outro lado, permanecem na forma urbana, ainda erguidas em alturas cada vez mais surpreendentes. Ela atuou na cidade antiga, ao seu tempo. E conforma, hoje, num outro contexto, parte significativa de paisagens, sobretudo nas grandes cidades.

A partir de fins do século XIX, então como fato urbano novo na história da cidade, o chamado *arranha-céu* — nome a indicar quão elevada poderia ser então a estrutura construída — é, em primeiro lugar, produto de tecnologias que possibilitaram multiplicar sobre um mesmo sítio — e por muitas vezes — a sua área útil, elevando-se na paisagem novas expressões arquitetônicas e da engenharia civil.

Ela, todavia, surgiu como meio propício para aqueles que demandavam exercer sua atividade, ou habitar, numa certa área do território urbanizado que, de outro modo, não seria possível. A torre, por isso, adensa a ocupação onde se situa. Das novas técnicas de construção em aço, estruturas monumentais puderam ser erigidas, como a *Tour* projetada pelo engenheiro francês Eiffel: inaugurada para a *Exposition Universelle* de Paris, em 1889, a grande *Dame de Fer*, nunca desmontada desde então, fora construída como imagem-símbolo do progresso industrial, do poderio da engenharia *fin de siècle*; de tal modo que a estrutura, por fim, incorpora-se no imaginário da cidade e da nação, sendo até hoje, um dos símbolos de Paris e da França.

Entretanto, para que o arranha-céu, bem como os prédios menores de vários andares, fossem funcionais e habitáveis, duas outras tecnologias foram essenciais: a máquina de transporte vertical de volumes, isto é, os elevadores, desenvolvidos para transportar seres e produtos entre andares, em velocidade e com segurança; e a telefonia, um avanço da tecnologia que instaura uma ruptura espaço-tempo, antes já provocada pelo telégrafo, que possibilitaria a comunicação a distância praticamente instantânea.

A torre, como artefato arquitetônico funcional, difundira-se como principal recurso frente as demandas de localização no território, que assim passa a ser construído em larga escala, com aval do poder público, ao definir áreas urbanas que podem ser verticalizadas.

A paisagem das cidades no presente se renovam assim antigas representações do imaginário, revelando-se pelo ritmo expresso na linha imaginária contrastada no horizonte, a *skyline*. Spiro Kostof bem resume o uso do termo, propagado desde fins dos oitocentos, quando a estrutura arquitetônica da torre, novamente ressignificada na história da cidade, difundir-se-á pelas paisagens urbanas no mundo.

Em suas palavras...

“Our word ‘skyline’, traditionally, meant ‘the line where earth and sky meet’. The use of ‘skyline’ to refer to buildings on the horizon is recent — not earlier than 1876, and common by the 1890s. Not at all accidentally, another word, ‘skyscraper’, had come into use during the intervening decade. It was this new building type, or rather an agglomeration of its specimens, that dramatically redefined the way city-form related to its natural setting and the civic messages it conveyed.” (Kostof 2006:279).

Ainda que sob contextos históricos diversos, a torre permanecera, pois, como imagem de poder. Por este estrito sentido, isto é, da estrutura arquitetônica singular, altiva, que tanto a história urbana quanto as representações da arte ilustram, a simbologia da torre como imagem de poder é reescrita no tempo presente, em arquiteturas as mais diversas.

Ela permanecera, sob novas vestes, sobretudo como símbolo do poderio econômico, e, por extensão, político e sociocultural, no mundo urbano sob o capitalismo.

Quando uma diminuta área do território de uma das principais cidades contemporâneas foi destruída, revolvera-se o antigo drama das cidades anteriores no tempo. Um drama que, de tempos em tempos, atualiza-se na paisagem urbana. O ataque assim qualificado por *terrorista*, rememora antigos mitos de domínio, no exercício de conquista da paisagem, por nela intervir, e com violência extrema, outro poder, à ela antagônico.

Como complexa obra produzida pela sociedade — e pelos poderes que nela atuam — a cidade abriga em si a profusão de sentidos que sua realidade provê e consiste no tempo. A grande cidade contemporânea, assim como as maiores cidades da Antiguidade, compreende um conjunto diverso de lugares — onde se mora, trabalha, cultua, diverte, consome — permeados por infra-estruturas que possibilitam sua existência e funcionamento. Podemos assim defini-la, mas apenas em parte, provisoriamente, por aquilo que toda cidade possui de comum, a par da diversidade de formas que assumiu na história: a concentração maior de gentes diversas num certo lugar de um território mais amplo que uma sociedade habita.

Mas isso não dá conta de sua verdadeira dimensão, por sua irredutibilidade a termo único. A imagem da cidade como grande lar coletivo não resume a experiência, e precisamos complementá-la: a palavra cujo referente abrange esta imagem, não permite contudo compreendê-la de uma vez, mas sim deve ser lida na amplitude de imagens e representações que a grande obra humana, a urbe, propicia. Entre elas, a cidade como lugar privilegiado da produção de conhecimento. Entretanto, ao ver a cidade como um ponto da máxima concentração para o poder e cultura de uma comunidade (Mumford 2008), continuamos a procurar por uma imagem utópica de sua síntese.

A Torre de Terra

Da paisagem de uma antiga cidade, uma de suas estruturas arquitetônicas que habita o imaginário relacionado ao universo mítico e religioso, desde a antiguidade, é a monumental torre sagrada *Etemenanki*, o célebre zigurate babilônico, a *torre-templo* de Marduk, o deus supremo da Babilônia¹ e de sua grande cidade. Seria desde o relato no *Liber Genesis* (XI:IX) que a construção da estrutura arquitetônica histórica, narrada no mito bíblico, fora imaginada de muitas formas e o tema atravessou o tempo, como fonte inspiradora para tantos artistas que, a partir da leitura do *Vetus Testamentum* — e também de relatos antigos, por exemplo de Heródoto² — produziram imagens *representativas* da torre.

Foram elas que apresentaram, muito antes dos estudos arqueológicos, uma forma idealizada da *Torre de Babel*.

Todavia, não são menos reais que o próprio fato arqueológico.

São imagens que influíram profundamente, com sua retórica visual, a reiterar o poder do mito, por apresentar e oferecer uma imagem dele, a construir representações no campo do imaginário da cultura e da religião, em várias épocas e lugares, a partir do pouco que se sabia e ouvia — por exemplo, nos círculos do antiquariato — sobre aquela torre distante; em parte, imagens baseadas em descrições imprecisas encontradas nos relatos antigos, a exemplo da descrição de Heródoto, quem, presume-se, a viu.

¹ Na Mesopotâmia, Marduk era o deus Criador. Dos cultos religiosos entorno à ele, havia, especialmente, o rito renovador do mundo. Conforme nos explica Eliade em suas palavras: “Essa renovação consistia num enredo cultural, cujo rito principal simbolizava a repetição da cosmogonia. (...) Lembremos, todavia, que a Criação do Mundo, na Mesopotâmia, era ritualmente repetida por ocasião das cerimônias do Ano Novo (*akîtu*). Uma série de ritos reatualizava o combate de Marduk contra Tiamat (o Dragão que simboliza o Oceano primordial), a vitória do Deus e sua obra cosmogônica. O ‘Poema da Criação’ (*Enuma elish*) era recitado no Templo.” (Eliade 2002:50).

² Heródoto 1.181.2.

Do pintor flamengo Pieter Bruegel, o Velho (c. 1525/30 – 1569), há duas imagens relativas ao mito bíblico da *Torre de Babel*. Nestas pinturas, a torre é erigida sobre uma paisagem contemporânea à ele, do mesmo modo, aliás, como inseriu outras representações de temas bíblicos em suas obras. A tela ao lado encontra-se exposta no Museum Boijmans Van Beuningen, em Rotterdam. Em suas torres, repleta de pormenores relacionados ao labor construtivo, Bruegel representa todas as funções técnicas do canteiro de obras de sua própria época. Imagem: Silvio Luiz Cordeiro.

Quando os estudos arqueológicos indagavam sobre a provável forma da torre, eles partiram dos vestígios de sua estrutura, por fim identificada entre as ruínas remanescentes no sítio da grande cidade da Babilônia; mas, ao estabelecer um referencial imagético vinculado aos vestígios, embasado em estudos das fontes históricas textuais e epigráficas, ainda assim, persiste no imaginário as diversas formas que a arte concebeu sobre esta torre no tempo. Estas formas, portanto, existiram como *verdade* para muitas gerações. O mito, propriamente, revela-se como um fato inspirador (o *mote*) e, no conjunto, todos estes objetos — a estrutura arqueológica, as imagens relacionadas ao mito (em seus distintos suportes físicos), os textos antigos e demais referências arqueológicas e epigráficas — participam da biografia da torre.

Nas paisagens das antigas cidades da Mesopotâmia, região considerada como o berço da civilização urbana, as torres sagradas erigidas — a exemplo de *Etemenanki*³ — foram dispositivos essenciais ao poder dominante no seio da cultura das sociedades que lá viveram.

A imagem mostra um trecho da estrutura já aproximando-se do topo do zigurate construído pelo rei Kurigalzu (XIV a.C.) na antiga cidade de Borsippa, atual Birs Nimrud (*Torre de Nimrud*), no Iraque: vê-se claramente na ruína o arranjo das fiadas na alvenaria de grandes adobes. Levantada no século XIV a.C., a estrutura desta torre monumental representa — junto aos demais remanescentes arquitetônicos das antigas cidades da Mesopotâmia — a técnica que, a partir da terra como matéria-prima, tornara-se uma das mais importantes e difundidas técnicas construtivas do habitat humano na história urbana. Imagem: *Iraq. Birs Nimrud. (Possibly the Tower of Babel). Detail view of the Tower.* American Colony (Jerusalem), Photo Dept. 1932. Matson (G. Eric and Edith) Photograph Collection / Library of Congress.

Assim, tais estruturas imponentes não apenas reiteravam aquele símbolo nas paisagens urbanas, seja pela forma em si de sua arquitetura — altiva em sua monumentalidade — mas, sobretudo, afirmavam-no pelo trabalho envolvido no edificar do próprio símbolo, quando se arregimentara a mão-de-obra em canteiros imensos.

³ Pelo sentido desta expressão suméria, o significado de *E-temen-anki* remete ao paraíso e à terra (ou submundo, ou ainda mundo sob o paraíso celeste), à arquitetura (casa, plataforma, templo) e ao ato fundador (sagrado, portanto), e que se traduziu, por exemplo da interpretação do assiriologista britânico Andrew R. George, como *house of the foundation platform of heaven and underworld*. In George, Andrew. *The Tower of Babel: Archaeology, history and cuneiform texts*. Disponível em: <<http://eprints.soas.ac.uk/id/eprint/3858>>. Acesso: 05 abr. 2012.

Se é verdade que o significante de muitas formas erigidas age ao elevar olhos fiéis aos céus é porque a sua arquitetura envolve um simbolismo cuja profundidade penetra em tempos abissais, por exemplo da representação da *montanha sagrada*⁴, inscrita na memória religiosa de várias culturas. Tal simbolismo se consubstanciou em imagens muito antigas, quando a existência humana no Mundo, assim como a própria existência do Mundo, explicavam-se nas vias do sagrado pela cosmogonia. Por isso, o antigo habitat urbano se construiu em referência, ou, propriamente dito, em reverência à sacralidade do Cosmos, a representar esse vínculo. E assim, muitas estruturas arquitetônicas traduziram a comunhão da antiga forma urbana com o sagrado, na fundação do lugar, morada daquela cultura e civilização.

No acervo fotográfico em que se encontra, o título que a identifica remete à possibilidade desta estrutura ser a *Torre de Babel*. Na verdade, trata-se do âmagô exposto do velho zigurate em ruínas da antiga Borsippa (atual Birs Nimrud) e a escala humana como referência. A imagem anterior, é um recorte extraído desta. Imagem: *Iraq. Birs Nimrud. (Possibly the Tower of Babel). Detail view of the Tower. American Colony (Jerusalem), Photo Dept. 1932. Matson (G. Eric and Edith) Photograph Collection / Library of Congress.*

⁴ Na paisagem natural, certas montanhas, como se sabe, foram — e ainda o são — presenças identificadas ao universo do sagrado, como espíritos divinos ou morada de divindades. Entre as mais conhecidas montanhas sagradas estão, por exemplo, o Olimpo, o Everest, o Fuji, o Kailash, o Ararat, Uluru, as Cinco Grandes Montanhas da China, entre outras.

Deste modo, a presença da torre atuava para conectar aquela humanidade ao eixo existencial *inferno – terra – céu*, ou, em outras palavras, a axialidade vertical dos planos ditos *inferior* (do além, subterrâneo e negativo) – *terrenal* (da existência contemporânea) – *superior* (do além, celeste e positivo)⁵, a que a verticalidade da torre atualizaria com a sua forma arquitetônica simbólica.

Podemos sugerir, a partir do simbolismo do dispositivo na paisagem, que ao remeter para o eixo de conjunção de planos, a forma desdobra-se ainda em significantes temporais: *passado – presente – futuro*. E daí, pode-se inferir da forma simbólica da torre, na experiência do objeto vivenciado no tempo presente, que o superior remete tanto ao passado (cosmogonia), quanto ao futuro, do porvir, do que se espera, do que a leitura do céu prediz. O passado ainda pode ser referido ao chão: sob ele, os mortos foram enterrados. Assim como o futuro, na medida em que sob a terra as forças da vida agem: ao ser cultivado, espera-se pelas colheitas que virão.

A percepção do tempo, como um suceder, um fluxo, origina-se dos ciclos temporais do movimento da Terra em torno do Sol, expressos pela mudança do clima, assim observados na Natureza — as Quatro Estações — ciclos cósmicos, portanto, assim como o levantar e poer do Sol, a definir o dia. As torres sagradas das cidades da Mesopotâmia pontuavam assim o horizonte daquela planície irrigada, elevando-se na paisagem de um vasto território estruturado para prover a subsistência e, sobretudo, possibilitar o excedente alimentar, controlado pela autoridade urbana e sacerdotal. Trata-se, então, de formas urbanas essencialmente marcadas com os símbolos de uma religião em que o poder político se identificava, ambos, portanto, construtores dessa paisagem, uma paisagem a expressar esse poder.

⁵ Pode-se relacionar o *inferior* ao valor negativo, na medida em que simboliza tanto a dissolução provocada pela morte, no enterrar o corpo, quanto o cenário sombrio das profundezas infernais e ao poder maligno dos entes que lá *habitam*. Porém, não absolutamente, na medida em que há um valor positivo identificado com as forças subterrâneas, a exemplo da fecundidade da terra, provedora da vida, e da própria mística do voltar ao útero da mãe terra, etc. Do *superior*, o valor positivo como a transcendência do espírito; soma-se à imagem do paraíso. Do plano *terrenal*, o meio, o ambiente que é palco de nossa existência no tempo presente, numa vivência plena de conflitos, buscas, realizações, etc.

Algumas destas torres poderiam, muito provavelmente, terem sido utilizadas como pontos observatórios privilegiados na paisagem, assim elevados, quando uma antiga astronomia se desenvolveu naquele território⁶.

Like the pointer on a gigantic sundial, como observou o arqueólogo Michael Muller-Karpe (Trümpler 2005:322) e melhor define a imagem aérea do fotógrafo Georg Gerstern realizada durante sobrevôo da ruína do zigurate em Aqar Quf no ano de 1973. Ainda *em pé*, o âmagô dessa potente estrutura resiste aos agentes do intemperismo, e, com frequência, à desintegração provocada pela ação humana, como as guerras. Imagem: Georg Gerstern.

As estruturas constituintes daquelas cidades impressionavam os viajantes e foram descritas em textos que influenciaram — e ainda influenciam — estudos sobre aquela realidade construída, há muito em ruínas.

O abandono destas cidades, com a decadência dos poderes que lá se exerceram, provocou a ruptura do fluxo vivo — isto é, as próprias sociedades que lá viveram — da memória assim alimentada sobre aqueles lugares, antes habitados, e seus objetos, então vivenciados. Todavia, parte deste fluxo se fixou em escrituras que sobreviveram até o mundo moderno e contemporâneo.

⁶ A astronomia moderna, já como ciência no campo da física, realizara o cálculo da velocidade da luz, quando as distâncias astronômicas antes estimadas puderam ser aferidas, medidas então em anos-luz. Se os antigos sacerdotes astrônomos viram os astros na dimensão da *eternidade* do universo, a morada de deuses ancestrais, a ciência moderna explica que ao olharmos as estrelas no céu, vemos o passado, em sua *profundidade*. No excerto do relato de Estrabão, ele informa que na Babilônia, em suas palavras "(...) a residence was set apart for the native philosophers called Chaldaeans, who are chiefly devoted to the study of astronomy." E prossegue: "Some, who are not approved of by the rest, profess to understand genethliology, or the casting of nativities. There is also a tribe of Chaldaeans, who inhabit a district of Babylonia, in the neighbourhood of the Arabians, and of the sea called the Persian Sea. There are several classes of the Chaldaean astronomers. Some have the name of Orcheni, some Borsippeni, and many others, as if divided into sects, who disseminate different tenets on the same subjects. The mathematicians make mention of some individuals among them, as Cidenas, Naburianus, and Sudinus. Seleucus also of Seleuceia is a Chaldaean, and many other remarkable men." (Estrabão 16.1.6).

Se alguns textos gregos abriam caminho a essa memória — pois esta linguagem não se perdera na história — contudo, havia ainda a profusão de artefatos originados por aquelas sociedades, suportes físicos de uma linguagem por sinais gravados, muito antiga, que se reconheceu depois ser a primeira das formas de escrita plenamente estabelecida numa cultura, ainda que de acesso restrito naquela sociedade.

Havia assim uma *memória original* fixada nestes suportes significativos: tomados primeiro pelo antiquariato, redescobertos depois pelos arqueólogos, aqueles sinais ainda *mudos*, gravados sobre suportes mais resistentes, puderam revelar seus conteúdos e narrativas quando, enfim, descobrira-se a chave desta antiga forma de linguagem, assim chamada *cuneiforme*. As tabuletas e pedras gravadas constituem um grande manancial, todavia não esgotado, de informações sobre aquelas primeiras civilizações urbanas da Mesopotâmia: as narrativas escritas e a arqueologia daquela paisagem compreendida pelas ruínas, conta-nos dos sucessivos recontros que aqueles sítios sofreram, das invasões de outros povos, das conquistas, destruições e saques havidos.

A paisagem assim transformada no passado, destruída e reconstruída, teria ainda um novo capítulo em sua biografia, já em tempos recentes. Antes, porém, vejamos alguns fatos registrados pelas escrituras confrontados com estudos arqueológicos, a revelar os motivos do estado em ruínas de *Etemenanki*⁷. A partir da decadência e abandono, por fim, da grande cidade da Babilônia, assim como outras antigas cidades mesopotâmica, instalara-se o continuo processo de ruína de suas estruturas arquitetônicas. Aos modernos habitantes locais, a redescoberta destas ruínas representavam antes uma economia de recursos e de tempo: aos aldeões, escavar aquele antigo território urbano, além da probabilidade de encontrar-se algum objeto mais precioso, antes compreendeu demandas mais urgentes, com a possibilidade de obter o elemento construtivo por excelência naquelas paragens: o tijolo.

⁷ Conforme o estudo de Andrew R. George, disponível em: <<http://eprints.soas.ac.uk/12831/>>. Acesso: 05 abr. 2012.

Assim, em fins dos *Oitocentos*, nos anos de 1880, ocorreria um importante achado: as estruturas em ruínas da antiga e mítica Torre de Babel. Mas foi somente a partir de 1913 que estudos arqueológicos sucederam-se *in situ*. Naquele ano, uma expedição alemã conduzida pelos arqueólogos Friedrich Wetzell e Robert Koldewey. Décadas depois, outra importante expedição, dirigida pelos arqueólogos Hansjörg Schmid, H. J. Lenzen e Jürgen Schmidt, já nos anos de 1960, que identificaram nas estruturas muito arruinadas, os alicerces de outras torres que antecederam a última, isto é, aquela encontrada por Alexandre quando de sua conquista da cidade da Babilônia.

Nas imagens acima, a fotografia e o desenho técnico da estela chamada *Torre de Babel*. Sobre a principal superfície da pedra, aliás, muito danificada, remanescem algumas figuras e inscrições cuneiformes. Vê-se na parte superior direita da estela, em baixo-relevo, a figura de um homem que mira a estrutura arquitetônica escalonada a sua frente. Há uma inscrição cuneiforme à ela associada; e, pela epigrafia, lê-se: *E-temen-anki*. Portanto, infere-se que a imagem seja uma representação do zigurate da cidade da Babilônia, a torre-templo do deus Marduk. Uma planta baixa da torre pode ser reconhecida logo acima da elevação delineada do templo. A estela foi identificada ao governo de Nabucodonossor II. Imagens: *Stele of Nebuchadnezzar II* / N° 76 MS 2063 / Schøyen Collection. Desenho de Andrew R. George.

Ainda não se sabe em que época, e a mando de quem, fora executada a construção da primeira estrutura, então situada no âmago da Torre de Babel.

Os primeiros registros históricos relacionados a torre, todavia, remontam ao primeiro milênio antes de Cristo. Conta-se que ela fora destruída por Senaqueribe, rei da Assíria, no contexto de sua luta para dominar o sul da Mesopotâmia, até a queda da cidade da Babilônia em 689 a.C., quando, sitiada por quinze meses, a urbe enfim fora invadida e saqueada. A torre seria depois reconstruída apenas parcialmente pelos reis sucessores, respectivamente Esarhaddon e Assurbanipal, o último grande rei assírio.

Após a conquista de sua independência por Nabopolassar⁸, retomara-se a reconstrução da torre, também continuada pelo filho, Nabucodonosor II, por volta de 590 a.C. (George 2007).

Dos resultados daquelas expedições alemãs, parece certo que há um suceder de três *mantos* de alvenaria justapostos, a contar da primeira estrutura levantada, a mais antiga no registro arqueológico da estrutura da torre e muito danificada. Todos estes mantos reiteram a forma inicial da base, isto é, quadrada. A primeira estrutura compreende, em planta-baixa, uma área cujos lados do quadrado possuem 65 metros cada; segue-se outra, posterior, de 73 metros. Por fim, o último *manto* de alvenaria, seria contemporâneo de Nabopolassar, com lados de 91 metros cada, identificados arqueologicamente.

Esta foi a torre que Alexandre encontrara, em 331 a.C.

⁸ Líder caldeu quem destruiu Nínive, a grande cidade da Assíria, em 612 a.C. Após a Guerra do Golfo, as esculturas dos palácios que estavam sendo escavados foram pilhadas. Todas as equipes de pesquisa européias deixaram o Iraque durante a invasão pelos Estados Unidos, suspendendo por tempo indeterminado as escavações ao longo dos rios Tigre e Eufrates, em lugares como Nínive, Uruk, Assur, Nimrud. Mossul, por exemplo, foi bombardeada intensamente para destruir plataformas de lançamento de mísseis iraquianos. Nesta cidade está a mesquita Nur ad-Din, construída em 1170 e, muito próximo dela, os restos de Nínive, que é o maior sítio arqueológico de todo o Oriente, com 750 hectares.

Da imagem aérea dos remanescentes da estrutura de *Etemenanki*, tomada em 1973 pelo fotógrafo suíço Georg Gerstern, observamos o estado das ruínas, não muito distinto da situação encontrada pela expedição arqueológica alemã, 60 anos antes desta imagem: um núcleo estrutural quadrado, isto é, as bases do âmagô da torre envoltas por água, a preencher assim a vala que se formou com a retirada dos tijolos e adobes. Imagem: Georg Gerstern.

No expandir os domínios territoriais para constituir o breve império, Alexandre incorporou as antigas cidades da extensa planície aluvial mesopotâmica, quando decidiu estabelecer, como capital de seu império helenístico, a cidade da Babilônia, então sob domínio persa. Fundada no terceiro milênio antes de Cristo por semitas que haviam se instalado na Mesopotâmia e sobre territórios das cidades sumérias anteriores, Babilônia era ainda uma grande urbe⁹ ao tempo da chegada de Alexandre. Ao instaurar ali a sede de seu poder imperial, ele ordenaria a reconstrução de *Etemenanki*.

⁹ Ao relatar como o exército persa invadira a Babilônia, Heródoto refere-se ao tamanho da cidade, nesta célebre passagem: "But as it was, the Persians took them unawares, and because of the great size of the city (those who dwell there say) those in the outer parts of it were overcome, but the inhabitants of the middle part knew nothing of it; all this time they were dancing and celebrating a holiday which happened to fall then, until they learned the truth only too well." (Heródoto 1.191.6). O contexto lembra-nos de outra invasão, quando Siracusa caiu em 212 a.C.: aproveitando-se das festividades, o exército romano ultrapassa a muralha da cidade.

Como tantos outros imperadores na história, esta atitude reitera o velho recurso de se apropriar da paisagem, isto é, a importância de transformar fatos urbanos singulares, representativos do poder anterior ao novo domínio, para assim imprimir na urbe uma nova obra à este identificada. Infere-se de certas fontes que, ao conquistar a cidade, Alexandre encontrara o zigurate num estado tal que justificava, assim como outros templos, uma intervenção sobre ela. Uma hábil atitude política, a um só tempo: de respeitar o culto religioso em torno da mais importante divindade da urbe¹⁰; e de identificar a provável reforma ao nome do conquistador. Contudo, conforme a evidência arqueológica traduz, as obras na torre apenas a nivelaram¹¹, e, com isso, suprimira-se o principal acesso ao templo, via escadarias. A nova estrutura a ser erigida sobre a antiga base assumiria, provavelmente, uma nova modénatura. Porém, nem sob Alexandre, quem veio a falecer na cidade em 323 a.C., e nem sob os seus sucessores, o zigurate seria novamente visto sob uma nova forma monumental na paisagem urbana da Babilônia: a estrutura fora abandonada e muitos de seus tijolos, disponíveis para reuso, foram tomados.

¹⁰ Para Heródoto, Marduk fora identificado a *Zeus Belos*, assim como provavelmente também para Alexandre, apropriadamente, quem considerava a si próprio como uma existência divina, filho de Zeus. Depois, em obras de autores latinos, referiu-se a *Júpiter Belus*. A habilidade de um conquistador, para além do exercício da guerra, verifica-se em atitudes no âmbito do universo simbólico e religioso da paisagem cultural a ser dominada. O recurso de incorporar ou traduzir formas e imagens de uma cultura para outra, encontra-se em diversos outros contextos históricos. No México, por exemplo da conquista hispânica, a propagação do cristianismo teve que lidar com o imaginário dos povos nativos: assim, a imagem do inferno em chamas fora substituída pelo escorpião: o fogo era sagrado; e o escorpião, o mal.

¹¹ Em Estrabão: "The tomb also of Belus is there. At present it is in ruins, having been demolished, as it is said, by Xerxes. It was a quadrangular pyramid of baked brick, a stadium in height, and each of the sides a stadium in length. Alexander intended to repair it. It was a great undertaking, and required a long time for its completion (for ten thousand men were occupied two months in clearing away the mound of earth), so that he was not able to execute what he had attempted, before disease hurried him rapidly to his end. None of the persons who succeeded him attended to this undertaking; other works also were neglected, and the city was dilapidated, partly by the Persians, partly by time, and, through the indifference of the Macedonians to things of this kind, particularly after Seleucus Nicator had fortified Seleucia on the Tigris near Babylon, at the distance of about 300 stadia. Both this prince and all his successors directed their care to that city, and transferred to it the seat of empire. At present it is larger than Babylon; the other is in great part deserted, so that no one would hesitate to apply to it what one of the comic writers said of Megalopolitae in Arcadia, **"The great city is a great desert."** (Estrabão 16.1.5). Em Arriano, da conquista da cidade da Babilônia por Alexandre: "The Babylonians came out to meet him in mass, with their priests and rulers, each of whom individually brought gifts, and offered to surrender their city, citadel, and money. Entering the city, he commanded the Babylonians to rebuild all the temples which Xerxes had destroyed, and especially that of Belus, whom the Babylonians venerate more than any other god". Disponível em:

<<https://sites.google.com/site/alexandersources/arrian/arrian3b>>. Acesso: 15 fev. 2010.

As ruínas de *Etemenanki*, como vimos pela fotografia aérea de Georg Gerstern, seria muito próxima do estado arrasado da estrutura encontrado pelos muitos viajantes que transitaram por aquelas terras: da antiga torre, nem o âmago elevado resistira ao tempo, frente aos restos de outros zigurates que remanescem. Muitos viajantes modernos, assim como antiquários muito antes, procuravam encontrar, por fim, uma imagem digna dos vestígios da mítica torre. Assim, pelo confronto entre o imaginário de sua arquitetura monumental e a realidade das ruínas arqueológicas do zigurate de Marduk, certos remanescentes foram vistos — ou, em outras palavras, imaginados, ora por uns, ora por outros — como testemunhos reais e, portanto, artefatos significativos da existência da *Torre de Babel*.

Acreditava-se, até o início do século XX, e desde os relatos de viajantes europeus de suas aventuras pelo *exótico* Oriente, que certas estruturas remanescentes em cidades da antiga Mesopotâmia, hoje compreendidas no Iraque, poderiam ser os restos da Torre de Babel. Assim, alguns viram-na representadas pelo imponente âmago que resiste na atual Birs Nimrud; outros, entretanto, preferiam reconhecê-la na ruína do zigurate em Aqar Quf, nas proximidades de Bagdá, torre construída no século XIV a.C.

Nova invasão

Entre informações disponíveis na rede sobre a permanência de tropas aliadas no Iraque, desde a guerra iniciada em 2003, encontra-se uma reportagem publicada em página do sítio do exército estadunidense, assim intitulada *Soldiers help to restore ancient ziggurat in Iraq*.¹²

O Ministério de Antiguidades do Iraque, conforme o texto divulgado, solicitou apoio do exército para avaliar infra-estruturas modernas no sítio do zigurate em Aqar Quf, antes freqüentado por turistas: muito danificadas durante a guerra, a intenção é renová-las...

¹² Reportagem publicada em 23 de março de 2010, por Spc. Brian Johnson (1434th Engr. Co, USD-C). Disponível em: <http://www.army.mil/article/36223/Soldiers_help_to_restore_ancient_ziggurat_in_Iraq/>. Acesso: 05 abr. 2010.

“(...) in order to attract visitors to the site which would revitalize the economy and preserve the temple.¹³”

A guerra foi iniciada com a invasão pelas forças armadas dos Estados Unidos da América e seus aliados do Reino Unido em 2003, sob o pretexto preventivo de eliminar o programa e arsenal de armas de destruição em massa.

Iraque, maio de 2010. Soldados estadunidenses a caminho do zigurate em Aqar Quf. Passados os milênios, elevada sobre a paisagem da vasta planície fluvial iraquiana, encontra-se a imponente ruína desta estrutura arquitetônica notável, confundida por viajantes europeus no passado com o que seria, então, vestígios da mítica *Torre de Babel*. Imagem: U.S. Army / Imagem de Spc. David Robbins (Headquarters and Headquarters Company, 16th Eng. Bde., USD-C).

¹³ Diz o texto: “the modern structures at the base of the ziggurat, built in the 1960s, functioned as a museum and administrative building throughout the second half of the 20th century. However, after years of war, the site is not what it once was”. Os soldados que realizaram a inspeção tiveram a oportunidade de explorar as ruínas. Dois deles teriam dito ao repórter que: “the experience deepened their understanding of the significance of the museum and administrative buildings”. Por fim: “they were awe struck after exploring the ancient ruins.” Disponível em: <http://www.army.mil/article/36223/Soldiers_help_to_restore_ancient_ziggurat_in_Iraq>. Acesso: 05 abr. 2010.

Durante a guerra, em notícias transmitidas pelas televisões, o mundo soubera que parte significativa do patrimônio arqueológico do Iraque fora roubado¹⁴. E também que importantes sítios de antigas civilizações daquele território sob ataque foram completamente destruídos.

Contudo, e talvez por sorte, algumas estruturas resistiram aos anos de luta, como as ruínas do zigurate em Aqar Quf, na periferia oeste de Bagdá. Assim, a somatória ao fim da guerra inclui, entre os resultados da campanha militar, junto a morte de muitos, o roubo e a destruição de sítios arqueológicos reconhecidos como patrimônio da humanidade.

Entretanto, desta somatória subtraíra-se, por fim, o mote principal da luta armada: o temido arsenal de armas e linhas de produção iraquianas, nunca encontradas¹⁵.

Vimos pelas telas da TV, cenas do poder destrutivo do arsenal bélico utilizado nesta guerra, sobretudo da parte dos invasores, quando novas tecnologias foram experimentadas em situação real de combate.

¹⁴ Museu Nacional do Iraque.

¹⁵ O lado positivo do discurso político de uma guerra? Os EUA, apoiados pelo principal aliado, o Reino Unido, justificaram a chamada Guerra do Iraque pela possível existência e riscos de uso potencial pelo ditador daquela nação do suposto arsenal de armas de destruição em massa, entre elas, mísseis balísticos intercontinentais (com ogivas nucleares) e armas químicas e biológicas, nunca encontradas. Vejamos a preocupação manifesta pelo Bureau of Educational and Cultural Affairs, cujo lema é *Promoting Mutual Understanding*: “the story of civilization in Iraq spans some 10,000 years. As a birthplace of writing, the wheel, and countless other human inventions, Iraq’s past has shaped our present. The U.S. Department of State is committed to working with Iraq to protect and preserve this shared heritage by engaging American institutional partners to collaborate with the Iraq State Board of Antiquities and Heritage on a variety of projects. These include infrastructure upgrades at the Iraq Museum in Baghdad, site management planning and architectural conservation in Babylon, and training Iraqi professionals in the conservation of objects, sites, and monuments at a specialized institute in Erbil. These projects manifest America’s deep respect for the people of Iraq — heirs to a cultural and artistic legacy revered throughout the world.” Disponível em: <<http://eca.state.gov/cultural-heritage-center/iraq-cultural-heritage-initiative>>. Acesso: 05 abr. 2010. Ver também: <<http://archive.archaeology.org/0307/etc/war.html>>. E do British Museum: <http://www.britishmuseum.org/about_us/museum_activity/middle_east/iraq_project/2003_invasion_and_aftermath.aspx>.

Propagava-se que os investimentos na compra de mísseis de alta tecnologia visavam garantir ataques precisos¹⁶. Porém, a destruição não se restringiu apenas aos pontos selecionados, quando tal garantia se revelara, assim, frágil demais.

"When I climbed the steps and was able to see the monument up close and the fine details about how it was constructed; it's impressive to think that 3,500 years ago someone had constructed this (...). It's an engineering feat because it is still standing after all these years."

As palavras são de Kyle Markel¹⁷, sargento de primeira classe e membro da *16th Engineer Brigade Survey and Design* do exército estadunidense, em entrevista sobre a inspeção nas estruturas do museu no sítio arqueológico do zigurate em Aqar Quf. O dispositivo da torre opera duplamente na perspectiva de sua imagem simbólica. A partir do chão, avista-se o altivo monumento, que se impõe por si. Desde o seu topo, a vista é privilegiada e potente: abrange a totalidade do entorno, domina-se pelo olhar o território envolvente. Tal imagem não se fixa pela passividade do ver; ela antes se imprime no íntimo de nossa percepção, isto é, do estar elevado sobre o lugar, e age sobremodo, quando então sentimos o poder gerado pela experiência visual: assim, o corpo que lá está, pode assumir-se como imagem do corpo que pode ser, então, um corpo superior, assim como se representaram aqueles que dominaram — e dominam — o poder maior sobre o corpo social, submisso e abaixo. Imagem: U.S. Army / Imagem de Spc. David Robbins (Headquarters and Headquarters Company, 16th Eng. Bde., USD-C).

¹⁶ Da evolução tecnológica dos mísseis de cruzeiro *Tomahawk* usados pela primeira vez em 1991 na chamada *Operation Desert Storm*, vejamos a propaganda da Raytheon, fabricante deste míssil — *serving the U.S. and Allied Warfighter* — e uma das maiores corporações da indústria bélica mundial: "Evolution of Tomahawk into the Future. Raytheon's Block IV Tomahawk Cruise Missile, with system flexibility and technology upgrades, is at the cornerstone of current and future warfighter needs. For more than 30 years, Tomahawk has continually evolved to provide value to the warfighter. Tomahawk land-attack cruise missiles have been used in every major U.S. combat operation since Operation Desert Storm. The Block IV missile system, with planned enhancements will address moving targets on land or at sea, continues in that tradition. For example, Operation Desert Storm, which began in January 1991, was the first time land attack cruise missiles (Tomahawk Block II) were used in the initial stages of a conflict. Tomahawk was the weapon of choice for politically sensitive targets where minimal collateral damage was needed. Desert Storm was the first conflict where targets were taken out without having to put U.S. fighter aircraft and pilots in harm's way. Approximately 290 Tomahawk missiles were launched from U.S. Navy surface ships and submarines, achieving a reported 85 percent mission success rate". Disponível em:

<http://www.raytheon.com/capabilities/rtnwcm/groups/public/documents/content/rms_prod_tomahawk_wp.pdf>.

¹⁷ Disponível em: <http://www.army.mil/article/36223/Soldiers_help_to_restore_ancient_ziggurat_in_Iraq/>. Acesso: 05 abr. 2010.

O intercurso da guerra naquele antigo território, mais uma vez reescreve na paisagem o uso do velho dispositivo da violência extrema como recurso de conquista, e continua muito vivo na civilização urbana contemporânea. A ambivalência do ato de guerra — destruidor e construtor de realidades — se move por entre muitas ambigüidades, sobretudo nos discursos arquitetados para justificar as investidas armadas, para interesses outros, subjacentes aos anunciados.

O imenso canteiro de obras na *reconstrução* da cidade da Babilônia, ordenada por Saddam Hussein: vemos acima a cenografia de sua representação, a *super figura* elevada sobre a Porta de Ishtar. Milhares de pedreiros, sobretudo sudaneses, foram empregados pelo ditador na obra. Imagem: Stuart Franklin / Magnum Photos.

Há, por isso, outra frente em marcha, na *batalha telemídica* a revelar verdades ou pelo contrário, revesti-la com mentiras dos argumentos oficiais, muitas vezes, libertários e mesmo soteriológicos.

Ainda durante a permanência dos invasores, o ditador fora capturado, condenado à morte por um tribunal especial iraquiano e executado em 2006: da memória de seu poder, restam na paisagem não mais suas imagens — sejam elas esculpidas ou vistas em outros suportes — mas sim certas obras de arquitetura, muito representativas do efeito desejado, isto é, o de identificar a sua figura à imagem de um passado glorioso, que procurava rememorar e restituir simbolicamente, pela reconstrução da urbe da antiga civilização que antes habitou e instaurou, naquele mesmo lugar, por meio de suas estruturas monumentais, o poderio traduzido na respectiva paisagem edificada de outrora¹⁸.

As fotografias (c. 1932), aqui por *contato* de negativos, mostram a paisagem em ruínas da cidade da Babilônia. Na imagem maior, a Porta de Ishtar, com seus baixos-relevos. Ao lado, no alto, remanescentes da muralha urbana. Acima, vista geral de uma parte da cidade.

Imagens: Iraq. Babylon "the great." Various views of the crumbling ruins. Photo Dept. 1932. Matson (G. Eric and Edith) Photograph Collection / Library of Congress.

¹⁸ Do New York Times, duas páginas relacionadas ao tema aqui abordado, respectivamente em:

<<http://www.nytimes.com/interactive/2009/05/01/world/middleeast/20090503-babylon-audioss/index.html>> e

<<http://www.nytimes.com/video/2010/09/01/multimedia/1248068957623/discontent-in-baghdad.html?gwh=1E6A4DBA168D9CA0D3C5A35441F3D19D>>.

Acessos: 05 abr. 2010 e 12 out. 2010, respct.

Em maio de 2009, num breve texto publicado sob o título *Babylon Ruins Reopen in Iraq to Controversy*, o jornalista Steven Lee Myers, enviado do New York Times à Babilônia, relatava o cenário que, pós invasão liderada pelos EUA em relação ao patrimônio iraquiano e da humanidade.

Em suas palavras...

“After decades of dictatorship and disrepair, Iraq is celebrating its renewed sovereignty over the Babylon archaeological site — by fighting over the place, over its past and future and, of course, over its spoils. Time long ago eroded the sun-dried bricks that shaped ancient Babylon, the city of Hammurabi and Nebuchadnezzar, where Daniel read the writing on the wall and Alexander the Great died. Colonial archaeologists packed off its treasures to Europe a century ago. Saddam Hussein rebuilt the site in his own megalomaniacal image. American and Polish troops turned it into a military camp, digging trenches and filling barricades with soil peppered with fragments of a biblical-era civilization. Now, the provincial government in Babil has seized control of much of Babylon — unlawfully, according to the State Board of Antiquities and Heritage — and opened a park beside a branch of the Euphrates River, a place that draws visitors by the busload. (...) Now with the support of some officials in Baghdad, the local government has reopened the excavated ruins of Babylon’s ancient core, shuttered ever since the American invasion in 2003. It has done so despite warnings by archaeologists that the reopening threatens to damage further what remains of one of the world’s first great cities before the site can be adequately protected.”¹⁹

Do mesmo jornalista, pouco mais de um ano depois, o jornal publicava sob o título *Iraq’s Ancient Ruins Face New Looting*, então, nova denúncia. Nas palavras do autor...

“The looting of Iraq’s ancient ruins is thriving again. This time it is not a result of the ‘stuff happens’ chaos that followed the American invasion in 2003, but rather the bureaucratic indifference of Iraq’s newly sovereign government. Thousands of archaeological sites — containing some of the oldest treasures of civilization — have been left unprotected, allowing what officials of Iraq’s antiquities board say is a resumption of brazenly illegal excavations, especially here in southern Iraq.”

¹⁹ Disponível em: http://www.nytimes.com/2009/05/03/world/middleeast/03babylon.html?pagewanted=all&_r=0 . Acessado em 2012.

Nas duas imagens superiores, pedreiros sudaneses a empilhar milhões de tijolos sobre antigas estruturas arquitetônicas do sítio arqueológico da cidade da Babilônia: a reconstrução arquitetônica se revela como cenografia ao poder político do regime, personificado na figura do ditador, um militar. Acima, imagem dos muros internos do Palácio do Sul e os baixos-relevos originais. Imagens: Stuart Franklin / Magnum Photos.

E prossegue...

“(...) The failure to staff and use the force — and the consequent looting — reflects a broader weakness in Iraq’s institutions of state and law as the American military steadily withdraws, leaving behind an uncertain legacy. Many of Iraq’s ministries remain feeble, hampered by corruption, the uncertain divisions of power and resources and the political paralysis that has consumed the government before and after this year’s election. In the case of Iraq’s ancient ruins, the cost has been the uncountable loss of artifacts from the civilizations of Mesopotamia, a history that Iraq’s leaders often evoke as part of the country’s once and, anticipating archaeological research and tourism, future greatness.”²⁰

²⁰ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/06/26/world/middleeast/26looting.html?_r=0>. Acesso: 12 out. 2010.

Passada uma década da invasão do Iraque pela coalizão liderada pelos EUA, resume-se, por fim, dos resultados reais desta investida, a destruição de um país.

A guerra não acabara no breve intercurso armado que, em torno de 40 dias, derrubara o regime opressor daquele militar no poder. Na verdade, a guerra apenas começara. Os anos que se seguiram à guerra, com a permanência militar estadunidense a fim de prover uma transição à democracia, fomentaram antes insurgências sectárias, sobretudo entre grupos sunitas, antes no poder, e xiitas, que o tomaram.

Na história recente daquela paisagem, inscreve-se, tristemente, a imagem da destruição de um país.

Paisagens verticais

As torres, em sua altura imponente, continuam a existir — e profusamente — nas paisagens urbanas contemporâneas. Na história daquela arquitetura singular — da torre ereta na paisagem edificada da cidade antiga aos arranha-céus de alta tecnologia no presente — permanece um vínculo muito antigo: a par das distintas funções objetivadas, em tempos distintos, a monumentalidade inerente à torre traduz imagens de poder e prestígio.

Todavia, os motivos que levantaram as torres agora aqui consideradas não mais se originavam pelos vínculos diretos com a religião dominante na cultura de eras passadas, e tampouco com a sacralidade do lugar, mas sim, principalmente — muito tempo depois, já em outros contextos históricos e culturais — como símbolo afirmativo de *status* social: o poder do senhorio na urbe medieval.

Sob reflexos do movimento na via a frente de uma vitrine, imagens impressas reproduzem as cinco torres medievais no centro histórico de Bolonha, Itália. Esta vitrine está na base da chamada Torre Asinelli, estrutura construída no início do século XII pela *famiglia degli Asinelli*, a mais alta entre as torres remanescentes na paisagem contemporânea da cidade.

Imagem: Silvio Luiz Cordeiro.

Na Itália contemporânea, inscritas na paisagem de certas cidades, existem ainda elevadas sobre tecidos urbanos medievais precedentes, algumas torres como memória da afirmação senhorial de clãs proeminentes daquela sociedade passada. Torres que testemunham uma época de afirmação de antigos potentados rurais, antes encastelados, no ressurgir da vida urbana na Baixa Idade Media, quando a *consorteria* se configurava como modo associativo entre famílias — tanto da mesma linhagem, quanto distintas — sempre para defender interesses mútuos e estabelecer suas áreas de influência na cidade, erigindo casas fortificadas e torres em pontos estratégicos²¹.

Sobremodo nos séculos XII e XIII, aqueles que viajavam, por exemplo, pelas terras do centro da Península Itálica, veriam circunscritas pelas muralhas urbanas de cidades como Bolonha e Florença a profusa presença de torres em suas paisagens.

²¹ Vejamos os excertos do estudo de Emiliano Scampoli: "Fu soprattutto nel corso del XII secolo e nella prima metà del XIII che in molti centri si realizzarono una grande quantità di torri posizionate all'interno delle mura, nei pressi della viabilità maggiore e dei principali spazi di mercato. Questi edifici appartenevano alle più importanti famiglie urbane, le stesse che in molti centri causarono vere e proprie guerre civili per il potere consolare nel corso della seconda metà del XII secolo. Le torri urbane erano, infatti, degli importanti strumenti di controllo dello spazio urbano. Per questo motivo furono realizzate in stretto rapporto alla viabilità cittadina, presso le vie o gli angoli più importanti. Tuttavia, proprio nel momento in cui le maggiori famiglie urbane realizzavano le proprie torri alleandosi fra loro, la città ricominciava ad essere spazio commerciale e artigianale per eccellenza." (Scampoli 2010:219).

Estruturas arquitetônicas representativas de autoridades privadas — algumas nobres ou enobrecidas — obras distintivas dos principais clãs, como dispositivos simbólicos, a exteriorizar pela verticalidade erigida, o senhorio na paisagem urbana. A origem das torres na cidade medieval daqueles tempos remete, todavia, ao domínio feudal que emana do castelo, como dispositivo defensivo. Na Baixa Idade Media, entre as antigas ruínas na paisagem que se renova, a cidade ressurgira como *locus* privilegiado do poder, quando os principais senhorios feudais, então estabelecidos em seus territórios, passaram a se instalar também na comuna medieval nascente.

Duas fotografias da *skyline* medieval remanescente da cidade de San Gimignano, Itália.

Imagem: University of California.

Nesse movimento, houve uma mutação significativa na paisagem²². As famílias tomavam antigas estruturas arquitetônicas da forma urbana anterior, a exemplo das cidades do Império Romano²³, então decaídas, em ruínas, como resultado da longa desintegração do império. Sem a estabilidade de um poder maior, que não mais atuava para prover e defender o corpo social citadino (*civitas*), e nem para manter as estruturas físicas do habitat urbano (*urbis*), a vida na cidade entrara em decadência, aprofundada numa era de incertezas, todavia, também de adaptações que, por fim, definiram-se em nova cultura, sob o chamado Feudalismo.

²² Como observara Spiro Kostof: “The legal basis for the construction of the towers was traced back to the ancient privilege to fortify — a privilege passed on to tenants upon their investiture. When the nobility moved into towns, the right to defend the family compound came with them.” (Kostof 2007: 280).

²³ Observa-se, todavia, que muitos dos sítios selecionados para novas fundações de cidades pelos romanos, foram antes antigos assentamentos humanos.

Na mutação em curso na paisagem, muitas estruturas daquele passado urbano, antes florescente, em grande parte foram abandonadas e desmanteladas. Contudo, outras mais foram reabitadas: daí que muitas das antigas ruínas constituíram-se como suporte físico ao *renascimento* da urbe, um tempo de arranjos movidos pela sociedade que lá habita e constrói uma nova realidade física, na Baixa Idade Media. A cidade expande-se, ultrapassa os limites murados anteriores e levanta outra cinta defensiva, que abrange uma área maior.

Como num movimento de retorno, se assim podemos resumir, aqueles potentados feudais, ao reivindicarem ou tomarem posse para si de certas áreas da urbe, e já estabelecidos nelas, levantaram suas torres, a exemplo daquelas existentes nos seus castelos. Sob este contexto histórico, de retomada da vida urbana, as torres se difundem na paisagem medieval. Remanescentes de arquitetura militar, anteriores aos recursos das armas de fogo — cujos desenvolvimentos técnicos posteriores, por sua vez, transformam essa arquitetura e, por fim, a substituem — contam-nos dos tempos em que a altura elevada era um fator decisivo no projeto das estruturas defensivas, desde um saber técnico herdado da Antiguidade.

O princípio mecânico incorporado nas armas de arremesso disponíveis era, essencialmente, relacionado à força de tração, a impulsionar projéteis quando liberada a energia potencial assim armazenada, por exemplo no arco, seja no disparo por alavanca, como na catapulta; seja pelo disparo a partir da besta, da balestra ou, simplesmente, do arco; todos estes instrumentos a prover alcances diversos, embora relativamente limitados, assim como a própria precisão. Assim, para responder aos ataques com tais armas, a verticalidade assumia-se como principal fator ao desenho da arquitetura para fins militares. Quanto maior a altura dos muros e das torres senhoriais, inclusive aquelas de menagem e de vigília nos castelos, tanto melhor o sistema defensivo arquitetado. Pela altura elevada, a possibilidade de alcance dos disparos inimigos e também de acessibilidade das forças sitiadas eram dificultadas.

Na volumetria digital 3D da skyline medieval de Florença, a chamada *Torre dei Tosinghi*, situada no *Mercato Vecchio*, teria sido a maior das erigidas em Florença. Na obra *Delle Eccellenze e Grandezze della Nazione Fiorentina - Dissertazione Storico-Filosofica* etc. (impressa em 1780), a gravura remeteria à forma desta torre. Imagem: Biblioteca del Senato della Repubblica (gravura). Giuseppe Bartolini, Simonetta Fiamminghi (video). Emiliano Scampoli / Università di Siena Dipartimento di Archeologia Medievale (deskpace).

Por sua altura, a visibilidade do defensor sobre o seu entorno assediado, sob ataque, era maior, mais ampla. A própria implantação dos castelos rememorava velhos saberes quanto aos atributos dos sítios propícios, onde se elevaram antigas cidadelas, construídas em acrópoles, implantadas em promontórios: o relevo partícipe daquela arquitetura projetada.

Em tempo, vimos no ensaio anterior, que este antigo saber da importância da altura como fator de proteção e visibilidade do território a volta, encontra-se difundido em várias culturas humanas na história. Contudo, daquela função primeira da torre medieval, defensiva, desdobrava-se signos do poderio senhorial e da *consorteria*, numa disputa pela altivez das torres naquela paisagem urbana em transformação, a ponto de preocupar o poder público.

O castelo medieval na paisagem de três lugares da Itália. Acima, à esquerda, em Assis, a Rocca Maggiore (séc. XII) sobre o promontório que domina a cidade abaixo. Na província de Trento, dois exemplares arquitetônicos excepcionais: acima, à direita, o Castelo de Avio (séc. XI) com a imponente torre (*mastio*) elevada sobre o conjunto intra-muros do castelo; ao lado, Castel Beseno (séc. XII), em Besenello, como uma cidadela em acrópole. Imagens: Silvio Luiz Cordeiro.

Em Bolonha e Florença, por exemplo, a autoridade comunal reagiu: nesta, ordenara o rebaixamento de todas as torres senhoriais para uma altura menor, relevando-se na paisagem os acentos verticais da Igreja e da Comuna; enquanto aquela, por sua vez, determinava a quem arremessasse projéteis ou qualquer outro artefato contra o palácio comunal ou contra a cúria, além do pagamento de multa, teria sua torre demolida. Spiro Kostof assim resumira o contexto, em suas palavras...

“This attack on height is very instructive. It had two related motives. It was connected to an opening up of the city-form, the elimination of jurisdictional pockets that undermined the central authority of the commune. At the same time, since medieval city-form was meant to be visually expressive of the prevailing social and political order, it was necessary to have no towers higher than that of the town hall, so that the primacy of the public order, as against private interests, would be made palpable on the skyline.” (Kostof 2007:280-1).

Due Torri: a inclinada Garisenda ao lado da altiva Asinelli, à direita. Ambas admiradas como patrimônio histórico da cidade de Bolonha, importantes referências à uma paisagem medieval anterior. Elas, contudo, não respondem mais aos seus objetivos primordiais, quando aquela paisagem era vivenciada sob outra cultura e seus códigos de conduta. Hoje, outros dispositivos substituem estas grandes estruturas verticais de alvenaria de tijolos na vigilância dos movimentos da urbe, objetos muito menores, sutis e eficientes, camuflados nos interstícios da cidade, como se vê por esta fotografia digital. Imagem: Silvio Luiz Cordeiro.

No imaginário contemporâneo, as paisagens das maiores cidades do mundo podem ser resumidas numa *skyline* essencialmente comum à elas: nesta linha imaginária vista no horizonte, a realidade visível é ritmada pela profusão de torres, entre elas, os chamados arranha-céus — *skyscrapers* — como acentos principais num território urbano super construído.

Dois torres

O termo *arranha-céu* tornara-se ainda mais significativo desde quando um dispositivo final, telemático, culmina, por fim, a extremidade elevada desta estrutura arquitetônica: a *antena*.

Como conjunto — o dispositivo técnico solidário ao edifício que o suspende — a torre contemporânea não se exerce mais como imagem ou instrumento próprio à interconexão entre os planos existencial e divino, relativa à cosmogonia no âmbito da religião de uma cultura ancestral.

Contudo, ela retoma dos tempos da velha torre medieval aquele atributo de poder, não mais um signo do senhorio; e o arranha-céu eleva-se na moderna paisagem urbana como imagem do poderio privado, empresarial. A torre contemporânea, sobretudo, é um artefato funcional²⁴ da crescente rede urbana interconectada no mundo por aquela telemática: uma visível, que abriga a densidade humana que se eleva na paisagem das metrópoles, com seu território amplamente estruturado e super construído; outra invisível, a prover, no instante, a comunicação, o fluxo e intercâmbios de informações entre lugares e gentes, a romper limites geográficos e temporais.

O arranha-céu, que primeiro se inscreveu nas grandes cidades estadunidenses, em breve propagara-se nas paisagens urbanas pelo mundo, ao revelar-se como dispositivo arquitetônico e telemático de funcionalidade exemplar. Porém, não menos enquanto imagem simbólica do poderio empresarial e corporativo.

Na expansão da economia capitalista, os centros de poder permaneceram identificados às grandes cidades, que se consolidaram historicamente como pólos de atração. Nessa dilatação — que provoca o próprio crescimento das cidades, transformadas em metrópoles — agentes daquele poderio enfrentaram um problema técnico, precisamente para localizar-se no tecido urbano.

²⁴ Vejamos as palavras de Spiro Kostof: "And they were public beacons [the towers], those others — of religion, or government, or simply, as with the Eiffel Tower, of technological progress in the abstract. The skyscraper was the product of private enterprise, and so it remained by a large, however it might have come to dominate visually the image of the city, and to stand as the very embodiment of its public realm. The only structure comparable to the skyscraper in these respects — its utility and privacy — is the baronial tower-house of the Middle Ages. (...) There were many of them; they had defensive as well as advertising intentions; and they dominated the city image, even though they represented not a collective program at all, but the most atomized self-interest — the welfare of individual clans". (Kostof 2007:279-80).

Skyline da paisagem urbana de Manhattan (Midtown), NY (c. 1931): os dois mais altos edifícios, o Empire State Building (à esquerda) e o Chrysler (à direita). Imagem: Library of Congress.

A divisão do trabalho, fator essencial do modo de produção capitalista, requer uma lógica espacial coerente aos fluxos da *linha de montagem*, exemplarmente expressa na planta arquitetônica industrial: a construção planejada do espaço revela-se em economia de tempo!

O expandir das forças produtivas não se realiza sem o aumento do aparato de controle gerencial-administrativo e dos diversos serviços que gravitam em torno da atividade empresarial, cuja potencialidade de progredir exige resolver, assim como na estrutura fabril, a equação tempo-espaço na cidade.

A imagem produzida pelo projeto NYTE (New York Talk Exchange)²⁵ como visualidade do fluxo telemático pela Internet, a partir de NY: ao romper os limites geográficos e temporais, a Instantaneidade instaura-se como paisagem invisível no mundo. Imagem: SENSEable City Laboratory / MIT.

²⁵ Exibido no MoMA em 2008, nas palavras dos autores: "New York Talk Exchange illustrates the global exchange of information in real time by visualizing volumes of long distance telephone and IP (Internet Protocol) data flowing between New York and cities around the world." Disponível em: <<http://senseable.mit.edu/nyte/index.html>>. Acesso: 15 fev. 2009.

Na medida em que a proximidade física é um fator a ser considerado na logística capitalista²⁶, o centro urbano se revela, evidentemente, como lugar propício. Seja principalmente pela infra-estrutura ali implantada (pois o centro da cidade é o primeiro a se estruturar), seja pelo prestígio que deriva da imagem do lugar, a exemplo de seu valor histórico. Contudo, o sítio impõe limites à localização de novas atividades que procuram situar-se no mesmo lugar. Daí, em fins do XIX, a solução arquitetônica da *nova torre* — o arranha-céu — que, a um só tempo, inscreve-se na paisagem tanto como símbolo, isto é, imagem do poderio econômico privado, mas, sobretudo, enquanto dispositivo físico que visa a economia de tempo, ao concentrar, num ponto do território urbano, o *core* pulsante de controle desse poder.

A partir de fins do século XIX, primeiro nos EUA, a paisagem da urbe contemporânea se identifica numa linha imaginária, a delinear os altos edifícios das metrópoles, com suas antenas, que *arranham* o céu. A câmera, situada no Empire State Building, mostra à direita o Chrysler com sua antena, entre o *smog* que envolve os edifícios em Manhattan (c. 1953). Imagem: Walter Albertin / Library of Congress.

²⁶ Como explica Paul Singer: "(...) a concentração do capital e a concentração espacial das atividades possuem, no capitalismo, um nexos causal comum. Assim como a concentração do capital tende a ultrapassar os limites mínimos impostos pela tecnologia industrial, a concentração espacial também tende a ser muito maior que a decorrente das necessidades técnicas do processo produtivo. A razão básica desta concentração espacial exagerada é que as empresas unicamente usufruem as economias de aglomeração, ao passo que as deseconomias do congestionamento e do esvasziamento são suportadas pelo conjunto da sociedade, em particular pelas classes mais pobres." (Singer 1995:35-6).

Manhattan, em sua paisagem vertical, identifica ao mundo não só NY, mas, por extensão, a imagem do desenvolvimento da nação estadunidense; e assim, as torres erigidas ao sul da ilha consubstanciam uma *skyline* simbólica do poderio dos EUA.

Acima dos arranha-céus de Manhattan, as *Torres Gêmeas*, quando inauguradas em 1973, tornaram-se as mais altas erigidas no mundo. Imagem: Josef Koudelka / Magnum Photos.

Ali, contudo, um fato inscrevera-se, tristemente, na história. Vistas pelas telas, as imagens profusamente exibidas, a um só tempo históricas, fantásticas e terríveis, das aeronaves a colidirem com as chamadas *Torres Gêmeas* em NY, registram instantes que surpreenderam o mundo no início do século XXI. Um mundo em renovada crise, anunciando-se por metáforas naquelas imagens espetaculares, como alegoria de poderes antagônicos na paisagem urbana vertical. Pela TV, vimos ruir ambas, uma após outra. O ato terrorista surpreendeu não apenas pela ousadia do plano, a vitimar tantas vidas dentro desta significativa metrópole contemporânea; mas pelo poder que emana das imagens transmitidas: o *terror* renovara-se em (f)ato espetacular, como *mímesis* das fantasias projetadas nas telas de cinema.

Os ataques anunciavam que agora a guerra não apenas exercerá a destruição do inimigo, mas atingirá a civilização pela força retórica do espetáculo visual, pelo exemplo do sombrio evento a suprimir da paisagem dois alvos simbólicos da Contemporaneidade. O fundo religioso na essência das motivações, revigora antigos mitos, quando cidades inteiras foram arrasadas pela vontade divina.

NY é a *Metropolis*, imagem representativa do poder que emana das grandes cidades ao longo da história das civilizações; um poder que concentra gentes e suas instituições, poder que edifica esse habitat complexo, consubstanciado numa paisagem de afirmação e contradição de domínios.

Nas telas, muitos viram na *skyline* do lugar o símbolo do império sob ataque daquela força oculta que, de tempos em tempos, emerge na violência do chamado *terror*. *Core* simbólico em que se localizam importantes instituições da Contemporaneidade — do mercado financeiro e empresarial às instituições culturais e políticas, a exemplo da própria sede das Nações Unidas — perpassam por aquela paisagem diversas transações e intercâmbios, reais e imaginários, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial.

Na imagem de satélite²⁷, o dia após os ataques ao WTC, no sul de Manhattan. Imagem: EROS Data Center / USGS Landsat 7 team.

Naquela manhã de 11 de setembro de 2001, os ataques não apenas mataram por volta de três mil pessoas, mas impuseram à nação estadunidense a perda de duas referências simbólicas desta relevante paisagem urbana: suprimindo-as da *skyline*, o ato atingira a essência do signo ali representado — a imagem do poderio econômico, localizado na cidade, inclusive expresso pelo nome *World Trade Center*.

²⁷ Imagem de NY em 12 de setembro de 2001, por volta das 11:30, pelo Enhanced Thematic Mapper Plus (ETM+) instalado no satélite Landsat 7 [cortesia da equipe Landsat 7 do U.S. Geological Survey (USGS), Earth Resources Observation and Science Data Center (EROS)]. Disponível em: <<http://earthobservatory.nasa.gov/IOTD/view.php?id=1755>>. Acesso: 12 out. 2010.

As duas imagens mostram o *Ground Zero*, no dia 27 de setembro de 2001, obtidas via LIDAR (Light Detection and Ranging). Imagens: NOAA / U.S. Army JPSPD.

Um memorial²⁸ fora construído no lugar das duas torres. Hoje, artefatos pessoais e objetos componentes das estruturas destes arranha-céus são exibidos ao público. Na praça, duas cascatas identificam as bases de cada torre, transformadas em profundas piscinas.

No centro, a fotografia de 1976 mostra a perspectiva das torres norte e sul do World Trade Center, as mais altas torres construídas até então no mundo. Os ataques aéreos puseram ambas abaixo, 28 anos depois de inauguradas. Na fotografia à esquerda (2003), durante a Guerra do Iraque, um soldado estadunidense mostra o desenho que fez em seu capacete (*Torres Gêmeas* e Pentágono): para ele, Saddam Hussein, de algum modo, era também responsável pelo ato terrorista em seu país. À direita, bombeiros trabalham entre as ruínas da destruição das duas torres. Imagens: Abbas / Magnum Photos (elmo). Richard Kalvar / Magnum Photos (fachada). Steve McCurry / Magnum Photos (ruínas).

²⁸ National September 11 Memorial.

Acima, as ruínas das *Torres Gêmeas* do World Trade Center, a partir de sobrevôo *Cessna Citation Jet* do National Oceanic and Atmospheric Administration (NOAA), em 23 de setembro de 2001, numa altitude de 3.300 pés. A fotografia como artefato visual histórico do lugar em que se localizaram duas significativas torres, entre os símbolos do capitalismo na Contemporaneidade. Imagem: NOAA.

Aquele triste dia inscrevera-se na história, a rememorar antigas estratégias e disputas de extrema violência: a conquista do território inimigo, no limite, só se realiza pelo domínio da cidade e sua paisagem, ainda que por alguns instantes nas telas de TV...

IV. A cidade e sua imagem

Nascida a partir de um projeto político *desenvolvimentista*, fruto da racionalidade técnica e funcionalista de um tempo, não é, todavia, uma cidade despida do antigo manto de referências simbólicas. Veremos que a forma urbana de um dos mais representativos projetos dentro do Modernismo no mundo, assim o veste. Sob a existência *imaginada* pelo erudito arquiteto, aquela do corpo físico da nova urbe capital do Brasil — projetada já como metrópole — há uma essência ainda pouco reconhecida em estudos sobre esta singular experiência urbanística no século XX, revelada no plano de Lúcio Costa, vencedor do concurso público para Brasília, em 1957.

Na imagem à esquerda, a frente de um convite para uma exposição sobre o *Plano Piloto de Brasília* (PPB) de Lúcio Costa: na arte, utilizou-se as duas figuras iniciais (1 e 2) que ilustram o memorial descritivo do PPB e, sob elas, a frase manuscrita e assinada por ele — “*Brasília, cidade que inventei*”. Ao lado, a fotografia como *artefato visual histórico*: passado o tempo, a imagem como testemunho único, *objeto-documento* da origem física da nova cidade implantada sobre o Cerrado do planalto central do Brasil: imagem aérea de 1957 a revelar o cruzamento dos dois eixos estruturantes conforme o plano urbanístico da nova cidade. O *Eixo Monumental* e o *Eixo Rodoviário*: o sinal da cruz, por fim, inscrito sobre antigas terras, a torna-las em sítio urbano, em paisagem cultural. A implantação do plano urbanístico de Brasília, depois de estudados os levantamentos científicos anteriores, que definiram o território a ser urbanizado, realiza-se pelo *ato primordial* do desenho que se *grava* na terra, a transformar a paisagem anterior, conformando-a em nova realidade pela forma urbana criada na imaginação do arquiteto. Imagens: Acervo Casa de Lúcio Costa / Instituto Antonio Carlos Jobim.

No primeiro risco a ilustrar a origem de seu projeto para a nova cidade, o arquiteto urbanista retomara, pelo desenho de simples e sucinta imagem, um antigo e significativo *gesto*, a um só tempo técnico e mítico, a projetar — e instaurar — a posse e domínio de um território destinado a ser um novo e significativo habitat humano, sob a forma urbana que se viu *inovadora*: o *sinal da cruz* inscreveu-se numa paisagem anterior — território de povos ancestrais — como síntese de uma nova realidade, a transforma-lo então em cidade.

Sinal que rememora a milenar experiência humana fundadora de cidades, no simbolismo de uma cosmogonia há muito abandonada, a qual remete, pela forma idealizada, à sacralidade dos movimentos siderais e telúricos, identificados nos corpos do *mecanismo* de um Universo então compreendido como projeção do divino, em sua sabedoria e *realidade*.

Do desenho ao sítio, o simples sinal da cruz fora gravado no solo a inscrever Brasília, imagem do *gesto criador*. Dois eixos mutuamente cruzados, transpuseram ao chão a imagem simbólica da posse, a primeira concebida no urbanismo da nova capital do Brasil, no risco¹ que a história e a arqueologia identificam, em certas culturas, como próprio signo de cidade, imagem que representa o *gesto fundador* daquilo que é o grande artefato da humanidade: a *urbe*.

¹ Em arquitetura e urbanismo, a palavra *risco* significa, propriamente, o desenho de projeto. Em outras palavras, a imagem do *objeto-espaco* concebida projeta-se pelo *risco*, a representar as formas reveladas pelo desenho.

O levantar das formas arquitetônicas: a *Esplanada dos Ministérios* e as torres do *Congresso Nacional* sugerem-se na paisagem em construção, a instaurar a forma de um *lugar simbólico*, sede do poder da Nação. A imagem (c. 1958) revela a *ossatura* do *corpo* da urbe: *imagem-artefato*, documento da temporalidade deste nascer, quando a forma urbana definira-se, dia-a-dia, pelo trabalho humano num imenso canteiro de obras que ali existiu.

Imagem: Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles.

A construção de Brasília atraiu milhares de trabalhadores vindos de toda parte do país e, sobretudo, do Nordeste. A transferência da capital não previu abrigar, na própria nova cidade, a população pobre de migrantes, que assim habitaria o entorno e o próprio *Plano Piloto* em construção. As famílias de operários construtores *fundaram* então as chamadas *Cidades Satélites* em contraste com o desenho modernista do projeto da capital, expresso nos projetos arquitetônicos e no urbanismo. Estas cidades marginais, assumiram a típica fisionomia de *periferias urbanas*, em sua realidade social e física revelada pela paisagem. Na imagem de Marcel Gautherot (c. 1959) vemos entre a vegetação retorcida do Cerrado, uma das centenas de moradias improvisadas pelas famílias de migrantes que vieram construir Brasília: o lugar, então às margens do ribeirão Banana, depois inundado quando se levantou a represa do rio Paranoá, foi chamado pelo sugestivo nome *Sacolândia*, a indicar que, assim como nas favelas urbanas, as casas improvisadas são construídas com os materiais disponíveis no momento; aqui, o material usado na cobertura e paredes da precária moradia foi o próprio saco de cimento vazio, depois de usado nos diversos canteiros de obra da capital. Imagem: Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles.

Imagem aérea (c. 1958) que documenta a evolução das obras de implantação da nova capital da nação sobre a ancestral paisagem do Cerrado, no altiplano central do Brasil. A linha horizontal ao centro da fotografia é o *Eixo Monumental*. Cruzando-o, como um grande arco, o *Eixo Rodoviário* e neste, na parte inferior da imagem, a *Asa Sul* com as respectivas *Super Quadras* já definidas. Imagem: Acervo Fundação Oscar Niemeyer.

Brasília

Pode-se concluir que Lúcio Costa apenas procedera pelo risco da cruz como sutil referência e mesmo como *citação poética* ao desígnio de gravar antiga forma urbana no território. No chamado *Plano Piloto de Brasília*, nascido sob um contexto dito *racionalista* do Modernismo na arquitetura, não caberia divagações transcendentais; e certamente anacrônicas, imaginárias, diriam alguns. Não haveria *espaço* para utopias e imagens ancestrais.

Outros mais poderiam ainda concluir do breve trecho do texto que o arquiteto urbanista redigira como memorial descritivo de seu plano, que esta imagem se identifica na história do Brasil à fundação das primeiras vilas e cidades coloniais, por exemplo daquelas cujas origens se vinculam ao proceder missionário dos jesuítas, que Lúcio Costa tão bem estudara.

Assim como outras ordens religiosas da cristandade, a *Companhia* coordenava a implantação de suas missões em terras indígenas por instaurar uma ordem no lugar baseada sob um *desenho ortogonal*, isto é, no conjunto edificado dito em *quadra*.

O desenho da cruz atua assim como símbolo ao *gesto desbravador* dos colonizadores; porém, como se lê no excerto, a referência permanece em aberto...

“Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial” (Costa 1957:2).

Outra leitura seria possível? O arquiteto não se reteve na temporalidade histórica em que se engendrara a *nossa formação*, isto é, não se exprimiu nos termos, por assim dizer, de *nossa* tradição colonial, ainda que, todavia, comporta este sentido remissivo.

Como erudito, Lúcio Costa provavelmente compreendera que tal *tradição* remonta à exemplos muito anteriores aos tempos *desbravadores* dos territórios indígenas que formavam, por fim — e a cada nova conquista — um território maior, habitado pelo povo mestiço da jovem nação tropical.

Reinterpreta-se aqui a origem do risco de Brasília numa perspectiva mais profunda, por reconhecer os atributos significativos do simbolismo que emana daquele sucinto desenho que dirige a forma urbana projetada da nova capital, a estrutura-la.

O risco em cruz orienta a paisagem urbana no Cosmos.

Desenhos de Lúcio Costa para o *Plano Piloto de Brasília*: no alto, o projeto para a Torre de TV; acima, *croquis* em perspectiva do *Eixo Monumental*, com a *Praça dos Três Poderes* em primeiro plano e a verticalidade da *Torre de TV*, vista mais ao fundo. Nas fotografias laterais no alto, ambas de 1961, a arquitetura de Oscar Niemeyer, respectivamente: à esquerda, a cúpula do *Senado* e as duas torres administrativas do *Congresso Nacional*, cujo vão abre-se ao *Eixo Monumental*; à direita, a *Catedral de Brasília* em construção, obra considerada pelos engenheiros brasileiros como símbolo da arte da engenharia civil. Sob o regime militar, uma nova estrutura monumental fora implantada: na perspectiva que perpassa o vão entre as *Torres do Congresso*, o olhar é conduzido ao *Mastro do Pavilhão Nacional*, obra projetada por Sérgio Bernardes, inaugurada em 1972. Imagens: Acervo Casa de Lúcio Costa / Instituto Antonio Carlos Jobim (croquis). Elliott Erwitt / Magnum Photos (Congresso Nacional). Lucien Hervé (Catedral).

A partir de um centro definido, expandem-se dois eixos principais pelos quadrantes: o *Eixo Monumental* (Leste-Oeste) e o *Rodoviário* (dividido nas chamadas *Asa Sul* e *Asa Norte*). O primeiro reitera o movimento aparente do Sol e conduz aos volumes arquitetônicos ilustres na simbologia concebida pelo desenho de Brasília. Tais volumes propostos por Lúcio Costa foram traduzidos em formas pela arquitetura de Oscar Niemeyer que, por sua vez, potencializa a monumentalidade da paisagem urbana como sede dos poderes da República.

A *Torre de TV* de Lúcio Costa, especialmente, representa-se como imponente dispositivo na paisagem, por conectar a cidade e seus habitantes ao universo da redes telemáticas. Assim, os volumes arquitetônicos que acompanham o *Eixo Monumental* reiteram sobremodo este caráter, mas não por dimensões excessivas e sim pela excelência formal intrínseca ao risco, do qual emanam formas projetadas que se impõem por si, e não pelo tamanho. De tal modo que o visitante, habituado a ver *skylines* de acentos tão verticais, ao transitar pela primeira vez na cidade percebe a volumetria daquela arquitetura dentro de uma escala mais humana; e os edifícios lhe parecem *pequenos*!

A partir da *Torre de TV*, vê-se o *Eixo Monumental* de Brasília (c. 1967) ao anoitecer. Sob o *Domo* celeste que a recobre, a paisagem urbana da capital abre-se ao horizonte em 360°. A imagem ainda remete às cidades na história como organismos de grande consumo energético, desde sua própria construção, desde a vida que nela se anima. Imagem: Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles.

Brasília possui uma paisagem essencialmente horizontal. A verticalidade dos principais edifícios do *Eixo Monumental* — cuja volumetria e localização o urbanista indicara — é proporcionada sob um contexto de *respeito* à paisagem anterior, dita *natural*, ao privilegiar a visualidade dos horizontes do Cerrado e da própria *abóbada celeste*, como um *Domo Infinito* por sobre a cidade.

O caráter monumental do plano urbanístico é, portanto, reiterado por *formas esculturais* da arquitetura de Niemeyer: elas se imprimem como *entes estéticos* significativos e precisamente situados naquela paisagem construída, numa comunhão da tectônica com o universo simbólico que o desenho da urbe provê.

O signo da cruz gravado na origem da moderna forma urbana de Brasília remete, como vimos, ao antigo *gesto fundador* da cidade, como habitat humano maior. Contudo, Brasília, no ritmo imposto durante sua construção, explorou a mão-de-obra de pobres brasileiros...

Iniciada em 1957, Brasília fora oficialmente inaugurada em 21 de abril de 1960. Pelo ritmo e intensidade do trabalho, a construção revivera, no contexto da época, em lugar ermo na paisagem dos sertões do Planalto Central do Brasil, a exploração do trabalho humano, a rememorar imagens dos grandes canteiros de obra do passado².

A cruz assinalada no sítio, em sua ortogonalidade, instaura-se como potente *ato significativo*, a representar uma nova ordem sobre a paisagem anterior e o tempo do lugar, antes *aberto e natural*.

² Ver Sergio Ferro, publicação de 2002 que editamos a partir do relato do arquiteto na FAU USP em 2002, assim como o respectivo vídeo; e ainda, *Conterrâneos Velhos de Guerra*, documentário de Vladimir Carvalho.

Os operários que construíram Brasília foram chamados por *candangos*. Na imagem (c. 1958), a *Cúpula do Senado*: a trama estrutural de vergalhões de aço é armada para posterior concretagem na fôrma da cúpula, em madeira. A forma geométrica ganha expressividade poética na simbologia do urbanismo de Costa e, sobretudo, pela arquitetura de Niemeyer. A exploração do trabalho na construção de Brasília foi denunciada à época, inclusive com revolta dos *candangos*, confinados nos canteiros de obra das empreiteiras contratadas. Palavra africana, a etimologia de *candango* é controversa; mas teria, na origem, sentidos depreciativos: o substantivo pode ser usado como expressão pejorativa, a exemplo das conotações *indivíduo desprezível* e *abjeto* (Houaiss 2012). Imagem: Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles.

O canteiro de obras do *Congresso Nacional* (c. 1958), com o *Domo do Senado* e as *Torres Administrativas*. Imagem: Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles.

Sonhada por outros antes no passado³, Brasília fora inaugurada oficialmente por JK no dia da execução de Tiradentes.

³ A *Comissão Exploradora do Planalto Central* (1892 – 1893) fora liderada pelo astrônomo belga Louis Ferdinand Cruls. Os resultados desta exploração foram as bases para posterior levantamento, desta vez realizado sob o governo de Café Filho, quem indicou o marechal José Pessoa para comandar a *Comissão de Localização da Nova Capital Federal* (1954), que voltara ao chamado *Quadrilátero Cruls*. Na edição especial da revista *Veja*, *50 anos de Brasília*, um resumo do histórico da mudança da capital ao interior do Brasil: “Desde o fim do século XIX até a eleição de JK, todos os governos tangenciaram a mudança da capital para aquele ponto do país, tal qual um Eldorado. Era uma idéia à procura de quem a realizasse. Nascera com José Bonifácio, o Patriarca da Independência, que sugerira o nome de Petrópolis ou Brasília, ainda na Constituinte de 1823, para a nova capital. Crescera um pouco mais tarde, por meio do diplomata e historiador Francisco Adolfo de Varnhagem, para quem a transferência civilizaria o sertão. Muito tempo antes de Lucio Costa vencer o concurso, Brasília já aparecera em esboços, diversas vezes com as avenidas monumentais, típicas do modernismo na arquitetura, que a tornariam conhecida.” (Altman 2009:32-4).

Personagem heroicizado pela história da nação, símbolo de liberdade e independência. Para a nova cidade, o arquiteto urbanista também conjugara, sob o signo da cruz, a referência aos vínculos com a fé católica, na cristandade arraigada na cultura de um diminuto povo que aqui chegara para explorar o vasto *Novo Mundo*, e aqui infundiu ideais salvacionistas numa cultura nova, que nascera da mestiçagem⁴: sinal que assim rememora a própria história de conquista do vasto território indígena do que viria a ser, então, o Brasil.

Ao definir um *ponto* específico naquele *espaço* — antes *vago* e *espontâneo*, no devir da Natureza — transformar-se-á, a partir do *gesto criador*, o vasto território em sítio urbano disciplinado pelo desenho. Domesticara-se o que havia antes de *natural* em ampla e nova paisagem, assim *artificial*, por um processo de implantação ordenada, racionalizada, primeiro definida em imagens projetadas pelo risco a revelar uma nova realidade física para ser habitada.

Nas palavras de Lucio Costa, o *Plano Piloto de Brasília* sustenta-se em *nobres intenções*, no ato criador da escala monumental que o projeto da nova urbe, sede do poder da nação, assim requisitava...

“Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como urbs, mas como civitas, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido da ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país” (Costa 1957:2, *sublinhado* no original).

⁴ O cristianismo, na cultura mestiça que aqui se engendrou, fora incorporado à outros ritos, como revela o sincretismo que há em diversas manifestações populares do sagrado, também uma forma de resistência de ritos ancestrais, seja de cultos africanos e indígenas, frente a dominação do colonizador.

Preparado então o *terreno conceitual*, o inventor de Brasília profere o discurso descritivo em seu memorial do PPB...

“Dito isto, vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução.

1 – Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.” (Costa 1957:3).

Folha manuscrita do rascunho ao texto para o memorial descritivo do Plano Piloto de Brasília⁵, concluído em 1957.

A frase inicial introduz os itens que expõem a concepção do plano:

“Dito isto, vejamos como nasceu e se definiu a presente solução...”.

Vê-se a indicação das figuras ilustrativas, conforme evolui o texto, sendo a primeira, justamente, o sinal da cruz. Imagem:

Acervo Casa de Lucio Costa / Instituto Antonio Carlos Jobim.

⁵ Há um conjunto de documentos que registram praticamente toda a gênese do projeto, isto é, a concepção do Plano Piloto de Brasília (PPB). Lúcio Costa, por hábito, não se desfazia de nenhum papel por ele riscado ou redigido. Daí podermos acompanhar a evolução de suas idéias para o PPB. Croquis, rascunhos, esboços das várias minutas para o texto do memorial descritivo do plano urbanístico da nova capital do Brasil, tudo isso fora por ele guardado, em seu apartamento no Leblon, Rio de Janeiro, onde elaborou o plano sozinho. Todavia, as primeiras imagens, como estudos, surgiram durante os 12 dias a bordo do Rio Jachal, navio argentino, quando de sua volta ao Brasil, após uma viagem à NY. Disponível em: <<http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/85>>. Acesso: 21 abr. 2010.

Imago mundi

Pode-se interpretar que, em essência, o sinal da cruz abrangeria — por extensão e mesmo como metonímia — a representação simbólica de toda cidade? Se o olhar não ater-se à esta imagem apenas enquanto signo de ortogonalidade da malha urbana, a interpretação abre-se por reconhecer um fator essencial à toda cidade: a existência de vias e, precisamente, de caminhos que se cruzam, a prover a mobilidade entre lugares intra-urbanos.

Nas diversas formas que a evolução urbana assumiu na história, temos, como fator inerente, a presença de vias entre as principais infra-estruturas da cidade, *gravadas* de modo substancial ao sítio: passado o tempo, mesmo após eventos de grande impacto destrutivo ou de outra ordem, que levam ao abandono do lugar, muitas cidades antigas foram redescobertas por conta da *gravura* das vias no solo, infra-estrutura que permanece no registro arqueológico de sítios assim reconhecidos como urbanos. Veremos, no momento oportuno mais adiante, duas narrativas audiovisuais que exemplificam a sobreposição de malhas urbanas nas respectivas paisagens, havida em tempos distintos da história de duas cidades no Mediterrâneo, uma ainda viva, outra há tempos destruída e, por fim, abandonada.

Há cidades que foram já fundadas como tais, outras evoluíram a partir de um ou vários assentamentos anteriores na paisagem — por exemplo do *sinecismo* — muitas ainda foram constituídas em torno de mercados existentes, desde o encontro de caminhos e rotas de comércio em determinado lugar do território, que motivou a origem de assentamentos humanos, cuja dinâmica conduziu à formação de cidades.

Tal signo, como *imagem-síntese* da urbe, revela ainda a ambivalência nela existente, ao se compreender a cidade tanto como centro de poder — muitas vezes coincidente, na Contemporaneidade, com o próprio núcleo histórico de sua fundação — quanto como difusão desse poder, a partir do qual a cidade se dilata.

A partir de um núcleo, a cidade projeta-se, aos *quatro ventos*, aos *quatro cantos* do território que então passa a dominar: a cidade atua como *imã*⁶, ao concentrar poderes e atrair gentes; e como *propulsor*, ao expandir-se pelo território, inclusive pelo ato da guerra.

Hieróglifos no Templo de Hórus, em Edfu, Egito. Entre eles, o motivo da cruz envolvida pelo círculo, a significar *cidade*. A imagem assim remete às vias, isto é, aqui como referência de dois eixos principais que se cruzam no centro do sítio urbano, intra-muros: a cidade como recinto envolvido por uma estrutura defensiva. Imagem: Hewy.

Não se trata aqui de insistir em distinções entre formas urbanas ditas *planejadas* em contraposição àquelas ditas *orgânicas*. Interessa assim relevar que a ortogonalidade da forma urbana possui atributos tais que compreendem desde a lógica do desenho na divisão do território ao valor simbólico dos eixos e quadrantes, valor que desde o tempo profundo, a humanidade reconheceu na Natureza, por observá-la no suceder de gerações, valor que se identifica ao *Universo da Criação*.

⁶ Mumford retoma o termo de Ebenezer Howard. Vejamos o excerto, nas palavras de Mumford: "(...) ao analisar os componentes da cidade, acentuei a função essencial do recipiente fechado, que concentrava os agentes sociais e lhes dava um campo circunscrito que promovia o máximo de interação. Mas a cidade não é meramente um recipiente: antes que tenha algo a conter, deve ela atrair as pessoas e as instituições que dão seguimento à sua vida. (...) com o ímã, associamos a existência de um 'campo' e a possibilidade de ação a distância, visível nas 'linhas de força social', que atraem para o centro partículas de diferentes naturezas." (Mumford 2008:98).

A cidade na história se constituiu então como *segunda natureza*, concebida pela humanidade como um mundo próprio, todavia, identificado ao *Cosmos*. Assim, notavelmente pelo *plano ortogonal* — na metáfora do *tecido urbano*, do *tabuleiro de xadrez*, da *grade*, imagens genéricas referenciadas ao *dispositivo ordenador* — e mesmo nos desenhos *fluídos*, isto é, daquelas cidades de forma dita *orgânica*⁷, mas com um centro muito bem definido, o sinal da cruz remete à imagem representativa do poder situado, simbolicamente no centro, pelo qual a cidade — como ente social maior — emana. A cruz assim remete ao centro como importante ponto de encontro da vida social urbana, pelas vias que conduzem o movimento dos corpos e manifestações diversas, da cultura à política. A imagem da cruz, amplificada quando envolta pelo círculo, imprime-se como significante de posse e domínio, de transformação racional do meio, ao instaurar outra realidade na paisagem, então humanizada. Muitas ruínas de antigas cidades mostram, pelos vestígios arqueológicos que remanescem, o valor representativo deste signo como *imagem estruturante* do habitat, imagem que assim possui uma profunda raiz nas culturas da humanidade. No fluir das eras, a cidade se desenvolveu e assumiu distintas formas. Contudo, em essência, ela rememora e conserva o dispositivo ancestral que a conforma como imagem do mundo, consubstanciado no habitat humano. Da obra de André Leroi-Gourhan, vejamos este excerto...

“(...) verifica-se uma ruptura extremamente importante no momento em que o mundo primitivo adota, através da sedentarização agrícola, um novo modo de inserção espacial. Este modo, uma vez adquirido, impede qualquer modificação dos planos de base, permitindo apenas importantes variações que vão afetar a ideologia justificativa das formas. Por outras palavras, uma vez concretizado o plano das cidades mais antigas, não há qualquer razão para que, desde a Antiguidade até aos tempos atuais, passando pela Idade Média, as grandes linhas da inscrição material da cidade sobre o solo se venham a modificar. A cidade deve conservar o seu carácter cosmogônico ao longo de toda a sua história, mas a evolução ideológica e as circunstâncias históricas podem alterar profundamente o modo como é vista enquanto imagem do mundo.” (Leroi-Gourhan 1965:146).

⁷ Sobre a forma orgânica, vale lembrar que ela se realiza por desenvolvimentos da urbe que, principalmente ajustados ao seu sítio, adaptaram-se como forma construída ao relevo, mas também transformando-se conforme as vicissitudes e exigências várias no curso de sua história própria, na evolução de sua paisagem.

O signo mítico da cruz evoca a cosmogonia na forma do lugar. A inferência se dá por reconhece-lo como expressão de profundo desígnio de posse e realização construtiva de um habitat, imagem de práticas culturais milenares, que assim invocavam saberes sagrados, consubstanciados no exercício das técnicas. Em eras distintas, pelas diversas culturas e geografias, paisagens mostram este mesmo *recurso ordenador*: a cruz, como índice de forma urbana, revela-se então na origem de diversas cidades antigas. Na Idade Média, sob a cristandade, retomara-se a memória deste *dispositivo cosmogônico ancestral*, e cidades reinterpretaram a sua paisagem como forma remissiva à principal *Cidade Santa* dos fiéis: Jerusalém, *imagem-síntese* do mundo no ideal judaico-cristão, era vista como a forma terrena da *Jerusalém Celestial*.

À esquerda, fôlio do *Beatus de Liebana* (séc. X) com a representação da *Jerusalém Celestial*; e, no centro da grade ortogonal, a dupla referência: o sacrifício de Abraão e o lugar *original* do mito, onde se erigiu o primeiro *Templo dos Hebreus* na Jerusalém histórica. À direita, fôlio do *Apocalipse de Bamberg* (c. 1000): a *Nova Jerusalém*, com o símbolo de Jesus Cristo no centro da cidade; na muralha, grupos de três torres demarcam os quatro pontos cardeais, como expansão da cruz na auréola da representação do Cristo como *Cordeiro de Deus*. Imagens: Pierpont Morgan Library. Bayerische Staatsbibliothek.

O *gesto fundador*, na imagem da cruz que demarca e funda o centro de nova morada citadina — ampla e diversa, do corpo social maior que ali habitará — situa a humanidade no *Caos da Natureza*. E a domina.

A origem de tantas cidades, como certas cosmogonias míticas revelam, identifica-se com a ordem cósmica universal, compreendida e abrigada pela memória de saberes muito antigos assim transmitidos entre gerações, sobretudo entre aqueles que orientavam o desenho da cidade. O seu *centro sagrado*, lugar do antigo *Templo dos Hebreus*⁸, compreendia-se como o *Umbigo do Mundo*, pelo qual se projetava o *Eixo do Universo*.

Fólio em pergaminho do chamado *Map Psalter* (séc. XIII) conservado na British Library. Vê-se um *Mappa Mundi* santificado por Cristo: no centro da representação geográfica idealizada, situa-se a cidade de Jerusalém, como *Axis Mundi*. Imagem: British Library.

⁸ O primeiro *Templo*, erigido por Salomão, rememora o local em que Abraão sacrificaria seu filho, sobre o altar que levantara. Foi destruído por Nabucodonossor II. Na volta do exílio babilônico, outro templo fora ali erigido. Quinhentos anos depois, Herodes reformara o templo. Em 70 d.C., Tito o destruiu ao conquistar Jerusalém. Depois, sob o Islã, em fins do século VII, erguera-se no lugar o santuário conhecido como *Domo da Rocha*, onde Maomé teria ascendido ao Céu. Passado o tempo, o local permanece como sítio sagrado, sobretudo para judeus e muçulmanos: assim, na *Cidade Velha* de Jerusalém, o centro simbólico da urbe inscreve-se numa das mais disputadas paisagens culturais do mundo contemporâneo.

Baseado na interpretação de Mircea Eliade do *Axis Mundi*, o historiador Lewis Mumford assim dissera...

“Não menos importante para a cidade [antiga] do que sua segregação foi sua centralização: mas segregação e centralização eram atributos do santuário, antes que fossem estendidos à comunidade urbana maior. Uma vez efetuada a transformação urbana, a cidade como um todo tornou-se um sagrado recinto, sob a proteção de seu deus: o próprio eixo do universo passava (...) através do templo; enquanto a muralha, sob pressão da nova instituição da guerra, era, ao mesmo tempo, um baluarte cívico de defesa e uma fronteira espiritual de significado ainda maior, pois preservava os que se achavam dentro contra o caos e o mal sem forma que os rodeavam. A ‘intimidade’ necessária para o maior desenvolvimento humano encontrou na cidade — acima de tudo, no recinto sagrado — a fórmula coletiva que ajudaria a invoca-lo.” (Mumford 2008:56).

Bristol (séc. XIV)⁹. Vemos dois eixos principais (SO–NE / NO–SE) cruzados no centro da cidade medieval: a chamada *High Cross* (*Alta Crux*, em latim na base) erigida no mercado em 1373. A cruz divide os eixos em quatro vias que se dirigem às quatro portas principais nos muros que envolveram a Bristol medieval. Em sentido horário, a começar pela *Porta S. Joannis*, no canto superior esquerdo, ao fim da *Broad Street* (única porta remanescente na paisagem contemporânea da cidade): a *Porta Nova*, ao fim da *Wine Street*; *Porta S. Nichi*, ao fim da *High Street*; *Porta S. Leonardi* (S. Leonardo), ao fim da *Corn Street*. As ruas do eixo SO–NE conservam os nomes que, por sua vez, indicam produtos do mercado medieval da cidade.

Por fim, os dois eixos cruzados formam na imagem a cruz de S. André (X). Imagem: Bristol Record Office.

⁹ “Robert Ricart, in his map of the city at its foundation, also conveyed this vision of Bristol as an emblem of the cosmos. This map, in which Bristol sits upon a little hill between four gates, portrays a nearly perfect example of what Werner Müller has identified as the Gothic town plan. It is a city built as ‘the navel of the world’, a cross within a circle, representing the heavenly Jerusalem, in which the four main streets divide the world into its four component parts. It puts into visible form, then, the ordered community which found its highest expression on Corpus Christi, when the civic body, the crafts, and the other citizens proceeded through the town, each in his proper place, in veneration of the host.” Disponível em:

<<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3f59n8d1&chunk.id=d0e11464&toc.id=ch4&toc.depth=1&brand=ucpress&anchor.id=d0e11552#X>>. Acesso: 05 abr. 2010.

A história também registrara, em tantos exemplos na Antiguidade, que o próprio ato de fundar um novo habitat a restitui, isto é, revive pelo rito — e pela reiteração do mito cosmogônico — a experiência primeva da criação. A posse fundadora do lugar reanima o fato exemplar do *gesto criador*, realizado *in illo tempore*. Assim, o lugar passa a ser construído conforme a observância dos ciclos e ritmos universais compreendidos, sobretudo, pelo saber religioso, em hierofanias. Por isso, a antiga cidade nascera como lugar sagrado. Vejamos as palavras de Mircea Eliade...

“(...) a experiência religiosa da não-homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, que corresponde a uma ‘fundação do mundo’. Não se trata de uma especulação teórica, mas de uma experiência religiosa primária, que precede toda a reflexão sobre o mundo. É a ruptura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o ‘ponto fixo’, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há ruptura na homogeneidade do espaço, como também *revelação de uma realidade absoluta*, que se opõe à *não-realidade* da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referencia, e onde, portanto, nenhuma *orientação* pode efetuar-se, a hierofania revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um ‘Centro.’ ” (Eliade 2011:25-6).

Das primitivas comunidades humanas que identificavam atributos da paisagem natural como hierofanias às primeiras cidades, o universo do sagrado exercera profunda influência no edificar das formas habitadas. Na história, o arquiteto surge como sábio e sacerdote, pois o seu proceder identificava-se com o *ato criador* na esfera do divino. Suas obras foram concebidas na comunhão de saberes ancestrais, desenvolvidos no tempo entre sucessivas gerações, aprimorando técnicas e inventando outras mais, na continua transformação das paisagens em habitat humano.

Daí a imagem do *Criador* ser identificada com aquela do arquiteto, quem dera forma ao mundo. Respeitava-se métodos, critérios e posturas precisas, numa práxis aprendida e transmitida dentro de comunidades específicas de saberes, cujo acesso era reservado apenas aos iniciados.

Tais conhecimentos compreendiam cosmogonias elaboradas desde um tempo profundo, quando a essência simbólica de certas formas urbanas — aliás, germinada no curso da própria vida aldeã — engendrara-se na história da cidade, por imprimir no sítio urbano, certos atributos coerentes ao *mecanismo* do Universo, então *reproduzidos* na paisagem que se constrói.

Passado o tempo, o signo ancestral reaparecera, inusitadamente, na *Modernidade*: o sinal da cruz inscreve-se como fundamento na concepção urbanística de Brasília, pelas mãos de Lúcio Costa, ao imaginar o nascer da metrópole, nova cidade capital da nação.

Contudo, pelo curso da história, no mover das ideologias e das mudanças culturais, o sentido cosmogônico da urbe esvaíra-se com o alvorecer de novos tempos: as cidades contemporâneas, por isso, pouco ou nada preservam do antigo valor simbólico de sua estrutura, antes vivenciado na sacralidade do habitat, pleno de referências na paisagem, como na arquitetura dos templos, estrutura exemplar na história da cidade, a reiterar o referencial cosmogônico do lugar.

Assim, a paisagem urbana que há tempos se realiza, sobremodo desde a Revolução Industrial, é, substancialmente no século XX, apenas *espetacular*.

Elevada nos sertões do Cerrado, numa situação mais central em relação aos extremos geográficos da jovem nação, o urbanismo de Brasília reviveu a memória do antigo dispositivo formal, ainda que totalmente dessacralizado, mas revelador, por fim, do saber daquele erudito arquiteto urbanista.

A forma urbana por ele concebida possui assim duas narrativas possíveis.

Uma funcional: a forma relativa à função, essência do desenho e projeto no ideal urbano e arquitetônico modernista.

Desenho original do *Plano Piloto de Brasília*, com o lado superior da planta orientado ao quadrante Oeste: vemos então o *Eixo Monumental (EM)* como linha vertical no centro da imagem. O *Eixo Rodoviário* compreende as chamadas *Asa Sul* e *Asa Norte*, respectivamente à esquerda e à direita do *EM*, onde situam-se os principais volumes arquitetônicos concebidos por Lucio Costa e projetados por Oscar Niemeyer. De Leste a Oeste no *EM* (do nascer ao poer do Sol) vemos, sequencialmente: a *Praça dos Três Poderes*, na geometria simbólica ancestral, remissiva à *harmonia* — o triângulo eqüilátero como espacialidade da isonomia dos poderes da República — com os vértices *habitados* pelos poderes judiciário e executivo, respectivamente na base do triângulo, o *Supremo Tribunal Federal* e o *Palácio do Planalto*; e, no ápice do triângulo, o *Congresso Nacional*, sede do poder legislativo; a *Esplanada dos Ministérios*; a *Catedral*; o *Museu* e a *Biblioteca*, recém construídos; o *Teatro Nacional*. Ainda no *EM*, o atravessar o *Eixo Rodoviário*, encontra-se a *Torre de Televisão*, projetada pelo urbanista, situada exatamente na linha do *Eixo Monumental*. Imagem: Acervo Casa de Lucio Costa / Instituto Antonio Carlos Jobim.

E uma simbólica: na *primeira imagem*, conforme seu risco inicial, a concepção da forma urbana pode ser compreendida na história da cidade em relação ao saber ancestral, que o arquiteto urbanista conheceu; esta inusitada narrativa, todavia, inscreve o plano urbanístico de Brasília na longa história da cidade, quando ela surge e se desenvolve no elaborar de formas que envolveram referências ao sagrado.

No tempo em que a civilização industrial aprofundou a ruptura com aquele antigo saber¹⁰, a paisagem urbana se transformara sob um ritmo crescente, quando surge a moderna arquitetura, despida das reminiscências formais da cultura clássica. Ainda assim, no século XX — em que o saber ancestral, se não olvidado e perdido, encontra-se profundamente degradado — a modernidade viu surgir, *entrotterra* do Brasil, a forma exemplar e admirável de uma nova cidade, pelo desenho que remete à antiga simbologia do *Cosmos*.

A possibilidade desta narrativa simbólica sobre a existência física idealizada de Brasília abre a perspectiva de redescobrir, mesmo sob a cultura contemporânea, profunda e profusamente dessacralizada, a imagem de uma ordem estruturante, cuja raiz se aprofunda no tempo.

Saberes que se desenvolvem ao tempo em que o arquiteto era um sábio e sacerdote. A forma de Brasília, em sua essência, remete ao universo simbólico que fora objetivado na implantação das vias e das principais estruturas arquitetônicas, cujas funções constituem-se na razão de existência da nova cidade.

A paisagem, em sua essência, remete assim ao universo simbólico que fora objetivado na implantação das vias e das principais estruturas arquitetônicas, cujas funções constituem-se na razão de existência da nova cidade, capital da nação.

¹⁰ A exemplo dos helenos, a importância do sagrado revela-se no fato pelo qual uma nova cidade não seria fundada sem antes a consulta ao *Oráculo de Delfos*. Como veremos mais a frente, Tucídides escrevera em sua *História* que o *Oikiste* de Siracusa, antes de aportar no litoral sudeste da Sicília, precisamente em Ortília, viajou de Corinto à Ilha de Delfos no Mar Egeu, para consultar o *Oráculo no Santuário de Apolo*, e receber a orientação mística, sacramentada pela voz do próprio deus. E só assim ele procedeu com a migração. Do significado de *Oikistes* e do *Oráculo de Delfos*, por Gocha R. Tsetskhladze: "Whether a colony was established as an act of state by a mother-city or as the private venture of a group or individual, the foundation process had, it is widely claimed, a certain pattern, essential to which was the appointment of a founder (oikistes, anglicized as oikist) with the requisite abilities or connections. He then consulted the Delphic oracle in order to obtain the gods' approval for the venture — in the Classical period, specifically, the blessing of Apollo in his attribute of Archegetes ("leader of expeditions") — as the colony would be a new home both for Greeks and for the Greek gods (...); and to receive general guidance on where to settle. This process achieved a certain panhellenic uniformity, itself suggesting a narrative of later confection." Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444338386.wbeah04222/abstract>>. Acesso: 21 abr. 2012.

A geometria dos volumes puros incorpora-se ao desenho arquitetônico modernista e é reveladora das técnicas que a nova era anunciara, desde a ruptura provocada com a velha ordem, vista como decadente, libertada do peso do tempo que impregnava a arquitetura dita *neoclássica*... Os *modernos* não mais revestiram sua arquitetura com signos clássicos da tradição greco-romana que, todavia, ainda se encontram a exemplo da *velha vestimenta* expressa pela modenatura anacrônica que acompanha muitos novos edifícios ainda hoje. A *arquitetura-corpo* nu modernista, despida de camadas e camadas remissivas, que há séculos habitavam o projeto arquitetônico, ultrapassara as velhas fórmulas e suas *ordens* com a nova abordagem realizada na estética que se inspirava no *design* funcional da máquina.

E este *novo espírito* chegou à Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, influenciando ainda outros arquitetos brasileiros, pelo olhar de Le Corbusier, um dos expoentes da arquitetura moderna mundial¹¹. O novo projeto arquitetônico do ideal modernista, de volumes puros e prismas sob um desenho inovador e livre, rompera abruptamente com o passado e rapidamente se difunde pelo mundo. Todavia, essa nova forma, e suas variantes, afinadas com a nova era da máquina e da eletrônica, agiu no difundir de um estilo internacional, e como nova fórmula, tecnicista e repetitiva, passara a envolver os lugares habitados, cada vez mais. Ao priorizar a função como determinante da forma, a nova tectônica, despida da velha modenatura, traduz-se por sua *nudez*¹² como novo símbolo, que se idealiza no contexto já do progresso industrial e técnico — de grande impacto transformador do mundo — numa escala geográfica e temporal sem precedentes na história urbana.

¹¹ Oscar Niemeyer o considerava como mestre. Nas palavras do arquiteto Rodrigo Queiroz:

“Diferentemente da ala mais radical da vertente construtiva do projeto moderno, as postulações de Le Corbusier sobre arquitetura e urbanismo, como os ‘cinco pontos da arquitetura moderna’, a ‘carta de Atenas’ e a conhecida alcunha da habitação como ‘máquina de morar’, não resultam em uma forma pronta, consequência da aplicação de seus conceitos. Ao contrário, justamente por serem conceitos objetivos e não um vocabulário plástico, têm a capacidade de expandir ao infinito de soluções formais. Por isso, Le Corbusier é o arquiteto mais influente do século XX, com um legado construído por discípulos nas mais diversas localidades do globo, e aqui no Brasil, claro, é responsável pela formação moderna de Oscar Niemeyer”. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/le-corbusier-paisagem-do-rio-de-janeiro-1936-por-rodrigo-queiroz/>>. Acesso: 21 abr. 2012.

¹² Niemeyer privilegiou a curva nas formas arquitetônicas que projetara, como a sensualidade das curvas femininas: o corpo da mulher, em suas palavras, era fonte de sua inspiração.

Se desde a Antiguidade até a Revolução Industrial a cidade se difundira como habitat relativamente circunscrito, a nova forma urbana, entretanto, atua sob nova lógica, em rede expansiva, a configurar territórios super energizados, interconectados por vias diversas inclusive pela telemática, a prover o *cyberspace*.

Le Corbusier realizou na juventude sua grande viagem, na verdade, uma jornada de estudos a reconhecer antigas paisagens e suas arquiteturas remanescentes. Em maio de 1911, partindo de Dresden com 23 anos de idade, o jovem arquiteto inicia a *Voyage d'Orient*, como ficou conhecida: viajou por Praga, Viena, Budapeste, Belgrado, Bucareste, Tarnovo, Gabrovo, Ksanlik, Istambul, o Monte Atos (onde permanecera 21 dias entre os monastérios da península), Atenas e o sul da Itália. A experiência junto ao Parthenon e as ruínas da Acrópole de Atenas (na imagem acima) entre outros remanescentes da antiga arquitetura nos lugares onde estivera, assim como as relações cênicas da paisagem construída, foi sobremodo significativa ao pensamento estético e arquitetônico desenvolvido depois por Le Corbusier: ao aprender na fonte os fundamentos da arquitetura clássica e, sobremodo, pela situação das estruturas remanescentes, então despidas das cores originais, quando então descobre nelas a superfície esculpida dos elementos arquiteturais em mármore sob a luz, ele os reinterpretará, contudo, sob o *olhar* que mira o universo objetivo de seu tempo, influenciado pela estética do desenho industrial.

Mesmo na atitude iconoclasta de Le Corbusier, de ruptura com posturas estéticas neoclassicistas, que ainda vigoravam no século XX, ele, contudo, reverencia a criação artística dos monumentos históricos da Antiguidade e de gênios como Michelangelo, na Idade Moderna. Ao publicar em 1923 *Vers une Architecture* (com artigos redigidos para *L’Esprit Nouveau*, revista que fundara em 1919, junto a Amédée Ozenfant e Paul Dermée, em Paris) ele assim escrevera, com seu estilo próprio: “PARTHENON. — Elevaram-se sobre a Acrópole templos que constituem uma única concepção e que reuniram em torno deles a paisagem desolada e a submeteram à composição. Então, de todos os cantos do horizonte, o pensamento é único. É por isso que não existem outras obras da arquitetura que tenham esta grandeza.” (Le Corbusier 2009:144). E, mais adiante: “PARTHENON. — Toda essa mecânica da plástica é realizada sobre o mármore com o rigor que aprendemos a praticar na máquina. Impressão de aço perfurado e polido.” (Le Corbusier 2009:156). Imagem: Fondation Le Corbusier.

Rompera-se o tecido da cidade antiga, medieval e pré-industrial, ao implantar-se outra temporalidade sobre o lugar, o qual demanda um fluxo energético crescente, sem o qual, a vida urbana na Contemporaneidade não se realiza.

Patrimônio da humanidade e símbolo do modernismo de uma época, Brasília revela-se na retórica da monumentalidade que os projetos de arquitetura e urbanismo integrados, funcional e esteticamente, procuravam traduzir. Ela renovara o mito fundador, pelo desenho inicial de sua forma urbana, no simbolismo cósmico presente na cidade antiga. Numa arqueologia por entre imagens, a partir do próprio projeto urbanístico de Lúcio Costa, podemos ver o transformar de um vasto sítio eleito no Cerrado do Planalto Central, território conquistado para se tornar a monumental cidade, capital do Brasil. Entretanto, nas sombras da história de Brasília, permanece silenciado o dia-a-dia dos canteiros de obras que lá se instalaram. A cidade proclama-se não mais utópica, mas como entidade realizada, todavia como símbolo de liberdade e do poder democrático de uma jovem nação mestiça. Todavia, do desenho ao sítio, a história oculta das obras erigidas na construção de Brasília não é, essencialmente, distinta dos antigos canteiros que concentraram gentes diversas — e escravizadas — na elevação das estruturas urbanas monumentais, hoje reconhecidas como patrimônio da humanidade, inclusive como Brasília.

Em 1929, pela primeira vez, Le Corbusier viajou de avião e para a América do Sul, quando proferiu uma série de conferências nas cidades de Buenos Aires, Montevideu, São Paulo e do Rio de Janeiro. Nelas, o arquiteto expôs suas idéias urbanísticas revolucionárias, a exemplo do *viaduto-habitat*: gigantescas estruturas urbanas que, ao concentrar os habitantes em longos prédios com vias expressas acima — idéia desenvolvida desde sua visita à Fiat em 1925: a fábrica de Turim, com seu autódromo na cobertura do edifício — libertava o território para o verde e a cidade existente. Em 74 dias de viagem, Le Corbusier pôde sobrevoar as cidades e esta experiência aérea da paisagem fora sobremodo reveladora e influenciou na concepção de futuros projetos, como o chamado *Plan Obus* para Argel (1930 – 1933, com o primo Pierre Jeanneret), a partir da precedência do desenho concebido na viagem ao Rio, quando um viaduto-habitat acompanha a orla de seu litoral. Na imagem, duas cidades: Montevideu (no alto) e São Paulo. Em ambas, ele inscreve nas respectivas paisagens dois eixos em **cruz** que radicalmente as dominam, cruzando nos centros urbanos os dois eixos de *viadutos-habitat*. O transporte automotivo como realidade urbana foi um dos principais fatores considerados pelo urbanismo de Le Corbusier. Em Brasília, a técnica rodoviária no desenho das vias, visando-se a mobilidade urbana pelo automóvel, fora incorporada no plano de Lúcio Costa, com evidente influência do *urbanismo corbusiano*.

Imagem: Fondation Le Corbusier.

Para uma arqueologia deste processo, em sua temporalidade recente, as imagens produzidas durante a construção da capital do país — tanto em desenhos, fotografias e filmes — revelam a dimensão de se construir este fato singular na Modernidade. Do mundo antigo ao tempo presente, os canteiros de obra ainda se constituem como *lugar privilegiado* da exploração do trabalho humano (Ferro 2002). Poucos imaginam o trabalho de tantos operários, pobres migrantes, que realizaram no território a imagem da cidade, em sua forma urbana concebida pelo desenho exemplar do Modernismo.

Tais imagens históricas, por isso, constituem hoje um valioso acervo de artefatos visuais, testemunhos da transformação daquela paisagem anterior, antes habitada por povos ancestrais¹³.

Seja ela conformada às estruturas contemporâneas da arquitetura e engenharia, como realizações de altas tecnologias, seja também pelo contraste entre extremos, a revelar abismos sociais — periféricos e aqueles intra-urbanos, à vista dos seus cidadãos — a paisagem urbana do tempo presente, assim dessacralizada, representa-se como lugar de passagem, de trânsito, muito mais que de convívio aberto e pleno usufruto social.

As grandes cidades contemporâneas se traduzem por imagens de um modo de vida pelo qual se configuram sociabilidades vigiadas, de indivíduos solitários, ainda que se comuniquem na Instantaneidade propiciada pelas rupturas de tempo e espaço geográfico que a telemática provê. O contato entre pessoas — e delas com o mundo — se realiza, cada vez mais, por intercurso de diversas telas, numa vastíssima paisagem sintonizada à profusa rede técnica que abrange o mundo.

¹³ Desde as entradas das bandeiras dos paulistas, os territórios indígenas foram continuamente conquistados pela cultura urbana do colonizador. Hoje, o Cerrado do Planalto Central é devassado pelo gado e as monoculturas de exportação em torno das cidades ali fundadas, muitas delas bem recentes. Bororo, Xavante, Kaiapó, Karajá, Javaé, Guató, entre outros povos, ainda tem de lutar contra a invasão de suas terras, herança de seus ancestrais.

O desenho urbano da capital do Brasil, identificado com o tempo da máquina, exemplarmente imaginada como *organismo cinemático* (Giovannoni 1931), e por influência das teses corbusianas, todavia abriga a essência da ancestral imagem da cidade — *Imago Mundi* — vinculada ao *Cosmos*.

O fotógrafo suíço Rene Burri foi um dos estrangeiros a produzir imagens da construção de Brasília. Na imagem de 1960, da esquerda à direita, os índios Rondon, Joana e seu marido Luis, descalços na *Esplanada dos Ministérios*, em viagem para conhecer a nova cidade capital do Brasil, construção que ali transformou a ancestral paisagem do Cerrado. Imagem: René Burri / Magnum Photos.

Mas tal essência imanente no gesto do arquiteto, ao conceber o risco da cidade monumental, sede do poder da jovem nação, nunca fora percebida, nem vivenciada pela sociedade na sua cultura profundamente dessacralizada. Dito em outras palavras, o pouco que há do sagrado na cultura urbana do tempo presente, encontra-se profusamente degradado por valores materiais. Talvez, a sabedoria daqueles que viram suas terras conquistadas pelo domínio que a civilização impusera, poderiam mirar a nova cidade e reconhece-la como paisagem sublime da existência e seus nobres ideais.

V. Entre vias, vitrines e telas

As águas que banham litorais de antigas cidades abrigam vestígios de diversos contatos e intercâmbios havidos em tempos remotos. Daí reconhecer os mares menos como obstáculos e sim como viabilidade promissora. Muito cedo a humanidade descobrira a arte de navegar. Mitos antigos conservam em suas narrativas ancestrais tantas aventuras e conquistas que pelas águas comunicaram povos e terras longínquas.

No tempo, o acúmulo de experiências nos mares e oceanos, ampliara a compreensão geográfica e astronômica do mundo como esfera, circunavegável portanto. Conhecer os rumos seguros, as correntes e os ventos, a leitura das estrelas, identificar os perigos sob as águas, era essencial para aquelas viagens em busca de matérias-primas, para mercadejar em aldeias e cidades distantes, para migrar e conquistar territórios. Se as migrações arcaicas dos helenos para fundar novas cidades, como veremos em breve, dependiam antes de orientação divina, elas, contudo, só aconteceram a partir de um conhecimento muito antigo dos mares e suas vias. O célebre oráculo, situado numa ilha do Egeu, *porto seguro* para tantos navegantes que ali narravam suas viagens, concentrou este saber vivenciado como memória da milenar experiência de navegar aquelas águas: durante a mística consulta à Apolo, a voz do deus rememorava antigas trajetórias.

Ainda que não remanesça alguma representação visual, é provável que ela existisse naqueles tempos, como rudimentar cartografia. No curso da história, a imagem do mundo conhecido por aqueles que se lançaram aos mares, era cada vez mais aferida por cálculos e projeções. A história desta imagem, continuamente aprimorada pela acuidade das observações, em grande medida pode ser narrada pela história da técnica, entretanto, como parte da própria história das civilizações.

Em outras palavras, a história da representação visual do mundo, até se estabelecer na imagem planisférica do *mapa mundi* que conhecemos, está intimamente relacionada, a partir de certo momento, à história da progressiva transformação das paisagens naturais e aquelas de culturas ancestrais em paisagens urbanas ou sob influência do poder civilizador, que emana das cidades, o qual envolverá, no curso do tempo, a Terra. Neste sentido — e por exemplo de um período da história onde a nossa própria se inscreve — vemos como as *Grandes Navegações* inauguram uma *Idade Moderna*, no expandir das viagens pelos Oceanos, interligando pelas águas, culturas diversas e territórios não contíguos.

A cada viagem, ampliava-se o conhecimento sobre ambientes e gentes, sobre os recursos a explorar, das terras a dominar, todavia, a partir do poder situado em certas cidades.

Nas telas do presente, visualizamos o mundo em sua intimidade: a Terra está disponível nas redes telemáticas. Penetramos o olhar nos mais remotos lugares. Não só podemos navegar, mas, sobretudo, sobrevoar Oceanos e territórios, em distintas velocidades e vistas, como aquelas a *vôo de pássaro*! Em breve, poderemos mergulhar os recessos abissais, quando uma nova arqueologia subaquática, em potencial, poderá ser inaugurada.

O sensoriamento remoto pelos dispositivos elevados em órbitas terrestres, ao produzir imagens do mundo a todo instante, possibilitou a formação de um vasto acervo imagético, pelo qual podemos acompanhar as transformações da Terra, no intercurso da atividade humana no tempo. Seja o surgir de *cidades instantâneas*, por exemplo da expansão urbana da China e do caso *espetacular* de Dubai. Seja o consumir de antiqüíssimos biomas, por exemplo da exploração da Amazônia, que recria a paisagem pelo ato devastador, como *novas frentes de colonização*...

Na linha do alto, o ritmo impressionante da urbanização espetacular de Dubai: a primeira imagem à esquerda é de fevereiro de 2002; a próxima, de outubro do mesmo ano; depois, 2006 e 2001, respectivamente. Na linha acima, em parte do território de Rondônia, vemos a Selva Amazônica progressivamente suprimida em linhas que penetram antigos territórios indígenas a partir da abertura de estradas: as imagens, a partir da esquerda, são respectivamente de 1975, 1986, 1992 e 2001. Imagens: NASA Earth Observatory (Dubai). NASA / Goddard Space Flight Center Scientific Visualization Studio (Rondônia).

No tempo presente, tais imagens técnicas possibilitam narrativas da mutação do mundo provocada pelo agir do homem no ambiente, sobretudo com intensidade desde o século XX, quando a urbanização se propaga em ritmo acelerado. Ao ingressarmos no XXI, as paisagens no mundo são menos rurais, quando, pela primeira vez na história da humanidade, a população urbana ultrapassa aquela que habita o campo¹. No passado, grupos navegaram até uma distante ilha e mudariam a paisagem anterior. Uma das cidades lá fundadas, tornara-se grande e poderosa. Outra, existiu por pouco tempo, até ser destruída. Veremos que aquela permanece viva na história; enquanto desta, remanescem ruínas do casario, muros e vias. Duas experiências em vídeo apresentam distintas narrativas sobre elas.

Enquanto uma escava a memória de pessoas que habitam a *cidade múltipla*, outra redescobre paisagens anteriores àquela pela qual se caminha.

¹ Há muito tempo o campo, em maior ou menor grau, submeteu-se à esfera de poder das cidades. Da relação de domínio urbano sobre o universo rural, uma síntese nas palavras de Paul Singer: "Cidade e campo constituem (...) dois modos distintos de organização da vida social. A cidade, para poder subsistir, tem que dominar o campo, para dele extrair um excedente. Este domínio pode ser político, incluindo-se neste conceito a dominação ideológica". Nos países capitalistas avançados, como observara Singer, o impacto sobre a agricultura das tecnologias industriais no contexto da especialização produtiva suscitara uma verdadeira urbanização do campo: "Na medida em que estas mudanças levam ao desaparecimento do campesinato (...), tende a desaparecer também o 'campo' como forma distinta de organização de vida social." (Singer 1995:94).

Siracusa Cidade Antiga

No século VIII a.C., fluxos migratórios vindos de antigas cidades dos helenos chegaram ao sul da Península Itálica e a Sicília. Nesta ilha, situada no cruzamento de vias marítimas milenares, freqüentada por povos diversos na história, fundara-se Siracusa (c. 733 a.C.).

Na tela do vídeo, a narrativa da antiga fonte historiográfica textual (Tucídides) informa sobre a fundação grega, na origem da paisagem urbana vista no presente (aqui, sugerida pela imagem de satélite). A transversal do gesto humano, perpassa temporalidades, reveladas na tela. Nos tempos arcaicos, helenos de Corinto migraram por mar até chegarem à Sicília: no sudeste da ilha, em lugar promissor assim *revelado* pelo Oráculo de Delfos, Árquias fundava aquela que seria a maior polis fora da Grécia, após expulsar o povo Sículo naquela região, ancestral território indígena. O movimento transversal do gesto rememora, simbolicamente na imagem, a antiga travessia pelas águas: da direita (leste, Oriente) à esquerda (oeste, Ocidente). Imagem: Silvio Luiz Cordeiro.

A Siracusa contemporânea hoje abriga as várias cidades que lá existiram, no curso de sua história. Invasida por sucessivos povos, a cada novo domínio imprimiu-se na paisagem urbana dessa antiga polis as transformações movidas pelos que ali chegavam e passavam a habita-la, cada qual deixando as evidências de sua presença, hoje vistas nos sítios arqueológicos que inscrevem Siracusa como Patrimônio da Humanidade.

O núcleo histórico da fundação, identificado pela arqueologia, revela-se na pequena ilha chamada Ortígia, antes um istmo habitado pelos Sículos, um dos povos indígenas da Sicília, como o próprio nome remete.

Tucídides escrevera que Árquias, de Corinto, foi o seu *oikístes*²: investido desta função, consumara por um ato religioso, precisamente no ponto mais elevado da ilha, o fato político de posse do lugar, ao fundar Siracusa como nova morada do corpo social que levava consigo, ao migrar para o Ocidente, pelo Mediterrâneo.

Em breve Siracusa expandira seus domínios na Sicília, no litoral e *entroterra*, fundando colônias³. Enfrentara invasões púnicas, rivalizou com o poderio de Atenas, resistiu aos romanos, como testemunham as ruínas do chamado Castelo Eurialo.

Polis conduzida por tiranos. Platão para lá viajou, por três vezes, e não teve sucesso em *iluminar* o poder político com sua filosofia.

Foi a cidade onde nasceu o gênio Arquimedes, assassinado por um soldado romano em 212 a.C., ano da queda de Siracusa, que resistira por dois anos ao sítio imposto pela República.

² Como esclarece a arqueóloga Elaine Hirata, em suas palavras: “O termo grego *oikistés* significa literalmente *o que dá a morada*”. O fundador, como observa: “(...) é uma figura primordial em todos os momentos desde que a decisão da viagem é tomada. É sua responsabilidade organizar os preparativos para a partida e, na nova terra, decidir absolutamente tudo: o local do assentamento, a partilha dos espaços para os homens vivos, deuses e mortos; a divisão dos lotes para a habitação e o cultivo; as regras do convívio; os cultos, enfim prover a nova morada, as condições efetivas para o desenvolvimento.” (Hirata 2009:42).

³ No século VII a.C., Siracusa expande sua influência na Sicília por avançar no território, seja no litoral, seja *entroterra*, com quatro fundações: a primeira delas seria Eloro, em fins do VIII início do VII a.C. (Voza 1999b:116). Como resume o arqueólogo Giuseppe Voza, em suas palavras: “Ciò ha consentito di poter affermare che Eloro rappresenta il primo documentato avamposto di Siracusa verso sud, a tutela dei suoi interessi economici e politici rappresentati, i primi, dal controllo della fertile e incantevole fascia costiera, i secondi, dal controllo di un punto nevralgico del territorio costituito dalla foce del Tellaro, importante linea di penetrazione nel mondo indigeno delle zone interne alle quali successivamente saranno volte le mire espansionistiche di Siracusa, con la fondazione delle subcolonie di Acre [c. 664-663 a.C.] e di Casmene [c. 644-643 a.C.].” (Voza 1999b:116). Camarina, por fim, colônia litorânea fundada por Siracusa no início do VI a.C.

Na imagem maior, Ortigia entra em tela. Acima, à esquerda, três círculos assinalam, respectivamente: a Fonte Aretusa (círculo menor); o Duomo, erigido nas estruturas do *Athenaion* ainda visíveis, situa-se numa praça, núcleo histórico de fundação da polis (círculo maior); e, por fim, as ruínas do Templo de Apolo, na *entrada* de Ortigia. Acima, à direita, a malha urbana de origem grega identificada por sucessivos levantamentos arqueológicos⁴.
Imagens: Silvio Luiz Cordeiro.

Na decadência que acompanha o declínio do Império Romano e penetra em tempos medievais, antigas áreas da cidade⁵ foram abandonadas — a exemplo da *Neapolis*, onde se erigiu o Teatro Grego e o Anfiteatro Romano — sobretudo na conquista árabe da cidade (878 d.C.), quando a vida urbana retrocede e volta a concentrar-se em Ortigia.

⁴ A exemplo dos estudos publicados por P. Orsi *Gli scavi intorno a l'Athenaion di Siracusa negli anni 1912-1917* e por G. Voza *Siracusa 1999 – Lo Scavo Archeologico di Piazza Duomo*.

⁵ Siracusa era também chamada por *Pentapolis*, pois abrangia cinco núcleos urbanos: o primeiro e principal deles, como vimos, é Ortigia; depois *Akradina*, *Tike* (*Fortuna*), *Neapolis* (*Cidade Nova*) e *Epipolis* (*Cidade Alta*).

Duas estruturas arquitetônicas na antiga *Neapolis* de Siracusa: à esquerda, o Teatro Grego, o maior da Sicília, em sua admirável implantação na paisagem, aqui preparado para a encenação de *As Traquínias*, de Sófocles, durante o *XLIII Ciclo delle Rappresentazioni Classiche*⁶; à direita, as ruínas do pequeno Anfiteatro Romano. Imagens: Wagner Souza e Silva.

Siracusa, segundo relatos de alguns de seus habitantes, voltaria à crescer sobretudo a após a Segunda Guerra Mundial. A cidade re-urbaniza antigos núcleos da cidade com novas construções e expande-se novamente pelo território.

Dos tempos remotos de seu poderio sob os helenos e romanos, vemos ainda na paisagem contemporânea ruínas impressionantes, como o Teatro de Siracusa. Todavia, duas estruturas arquitetônicas consubstanciam na cidade memórias essenciais da antiga polis. A primeira localiza-se no primitivo sítio de fundação da cidade, e exemplarmente revela a permanência no tempo do sentido sagrado do lugar, como a própria arqueologia comprovara, por escavações realizadas em 1999 na Piazza Duomo.

Ali, a arquitetura da Catedral de Siracusa apropriara-se da estrutura erigida pelos gregos no século V a.C.: do antigo *Athenaion*, estão aparentes, tanto no interior, nas naves colaterais, quanto no exterior, pela elevação norte da igreja, a colonata dórica monumental do templo anterior.

⁶ Desde 1914, o Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) realiza montagens teatrais de textos clássicos no Teatro Grego de Siracusa. Em 2007, gravamos a apresentação da peça *As Traquínias*.

Aparentes na elevação norte do Duomo de Siracusa, as colunas dóricas revelam a monumentalidade do antigo Templo de Atena, apropriado pela Cristandade. Imagens: Wagner Souza e Silva.

Ao chegarem na distante Sicília, os migrantes de Corinto conduzidos por Árquias construíram sua nova morada em lugar promissor: Ortígia (hoje uma ilha) que avança no Jônio, define dois portos naturais em ambos os lados; na extremidade e junto ao mar, uma grande fonte de água doce; *entroterra*, planícies férteis.

Siracusa (Saragvsa) na obra intitulada *Descripción de las Marinas de todo el Reino de Sicilia* (c. 1575 – 1578) do engenheiro militar sienense Tiburcio Spannocchi, a serviço de Felipe II de Espanha. No mapa, a cidade assinalada por um círculo, no litoral sudeste da Sicília. Na vista a *vôo de pássaro*, Ortigia (antes um istmo) divide a orla para formar duas baías: em primeiro plano, o *Porto Piccolo*; e do outro lado da ilha, o *Porto Grande*, o principal de Siracusa, como vemos pelas embarcações fundeadas nesta baía. Este desenho quinhentista é revelador: vemos que a cidade de concentra-se em Ortigia, enquanto o território está praticamente despovoado. Imagem: Biblioteca Nacional de España.

A Fonte Aretusa em dois tempos. Na aquarela de Jean Houel (c. 1780) vemos que o manancial ainda conservava, em fins do XVIII, a primitiva forma: seria uma vista provável aos primeiros habitantes indígenas de Ortigia, como aos navegantes antecessores dos helenos, milênios atrás. Em 2007, vemos a fonte já urbanizada, em sua aparência do XIX. Compreende-se a importância deste manancial de água potável junto ao Mar Jônio, atributo essencial do lugar nos tempos da fundação de Siracusa; e há muito reconhecido por antigos navegantes. Imagens: Musée du Louvre. Wagner Souza e Silva.

No ponto culminante de Ortígia, o ato da fundação de Siracusa consagrava-se pelo empenho coletivo daqueles que para lá migraram. Hoje, vemos ali a permanência do sentido religioso na paisagem urbana. Prospeções no lugar redescobriram os alicerces de um antigo *oikos*, estrutura arquitetônica contemporânea dos primórdios da nova cidade ali fundada.

Nas palavras do arqueólogo Giuseppe Voza...

“(...) qui infatti esplorazioni del 1997 hanno rivelato la presenza della più antica dimora sacra di età greca di Siracusa — l'antichissimo *oikos*, piccolo, modesto, edificio sacro di forma rettangolare derivante dal megaton di tradizione micenea — che costituì il nucleo del santuario che poi divenne il principale e più famoso della città greca.” (Voza 1999b:79).

Do antigo *témenos* à Piazza Duomo, do primitivo *oikos* ao Templo de Atena, depois transformado em Catedral, vista hoje com seu frontispício barroco, o lugar foi apropriado no tempo por distintos cultos na história de sua paisagem.

Contudo, em 1999, a arqueologia no *terreiro* conseguiu recuperar vestígios de um habitat remotíssimo, ainda existentes sob a superfície da praça, quando também descobrira evidências de ritos ancestrais daqueles que cultuavam uma divindade desconhecida: em um poço escavado na própria rocha, sigilado, quando aberto revelou restos de sacrifícios e oferendas.

Assim, desde rituais muito antigos aos cultos dos helenos (Atena) e romanos (Minerva) até a liturgia cristã, a arqueologia provê uma narrativa maior, na imagem simbólica do lugar que penetra os recessos do tempo.

A alegoria da posse e domínio do lugar: na cultura dos helenos, consagrava-se pelo ato religioso, o fato político da fundação de um novo habitat, como entidade social maior: a polis. Ao fundo, local provável da fundação de Siracusa; dentro do primitivo *oikos*, no ponto culminante de Ortígia, arqueólogos encontraram, num pequeno poço circular, evidências de rituais ainda mais antigos... Imagem: Silvio Luiz Cordeiro.

Deixando Ortígia pelo norte e depois subindo rumo oeste, chega-se à uma ampla esplanada sobre um promontório, a cavaleiro da paisagem: quando os siracusanos levantaram nela estruturas defensivas, sua cidade tornara-se praticamente invencível diante as forças sitiadas.

As ruínas do chamado Castelo Eurialo remanesçam do antigo forte erigido na extremidade oeste da *Epipolis*. Ponto culminante de Siracusa, a partir das ruínas, mirando-se o leste, avista-se toda a cidade, o mar e o território no entorno.

Ali, as estruturas remanescentes impressionam não só pela excelência da tectônica em pedra dos helenos, mas pela estratégia de defesa militar pronta para resistir à poliorcética do inimigo.

Na imagem aérea, o Castelo Eurialo situado no cume do promontório, estrategicamente no ponto de convergência de ambas linhas de muros que envolvem Siracusa; ao fundo, a *skyline* da cidade. A estrutura defensiva foi iniciada pelo tirano Dionísio I, no final do século V a.C. e ampliado ao longo do tempo: fossos e galerias internas foram escavados na rocha calcária para maior mobilidade dos soldados. Obra excepcional da engenharia militar na Antiguidade, pela excelência da tectônica e, sobretudo, no modo de apropriar-se dos atributos da paisagem natural. Imagens: Giuseppe Voza (aérea). Wagner Souza e Silva.

Parte essencial do sistema defensivo, o Castelo Eurialo é o ponto de chegada do grande circuito de muralhas que envolveu a polis: duas linhas de muros, uma de cada lado a partir da extremidade sul de Ortígia, desenvolviam-se pelo relevo até encontrarem o forte, posto avançado de defesa da cidade, voltado *entroterra*. Siracusa, intra-muros, tornara-se inexpugnável!

Do alto das ruínas do Eurialo, abre-se esta vista panorâmica de Siracusa (aprox. 120°) voltada ao leste, e aqui reduzida (a imagem original alcança aprox. 2,85 metros): vemos o Mar Jônio, o Porto Grande, a extremidade de Ortígia. O volume cônico no lado esquerdo da *skyline* é o *Santuario della Madonna delle Lacrime*. Montagem panorâmica: Silvio Luiz Cordeiro e Cibele Aldrovandi, a partir de fotografias de Wagner Souza e Silva.

Pelo norte, passando pela ponte moderna para entrarmos em Ortígia, avista-se no largo aberto após a renovação urbana naquela área, as ruínas do Templo de Apolo. As estruturas remanescentes resistiram à várias reformas no tempo, que apropriaram-se delas transformando o antigo templo grego em igreja bizantina, depois em mesquita islâmica, durante o domínio árabe de Siracusa; e ainda em igreja cristã, após reconquista da cidade até se transformar numa caserna sob domínio espanhol da cidade.

À esquerda, imagem extraída da gravação em vídeo do Templo de Apolo de Siracusa, em 2007: duas colunas remanescem em pé. Erigido no início do VI a.C., na extremidade norte de Ortígia, a memória do culto à Apolo, divindade solar, está presente na cidade pelos remanescentes de seu templo, considerado o mais antigo construído em ordem dórica na Sicília, um dos primeiros templos perípteros da Helenidade. À direita, imagem extraída de filme que mostra a projeção de uma coluna de luz na protuberância solar documentada em 1937. Imagens: Silvio Luiz Cordeiro. FWU Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht.

Esta área de Siracusa bem resume o palimpsesto da paisagem urbana, a revelar nos interstícios da cidade tantas ausências, mas sobretudo permanências, como as ruínas testemunham. Caminhar por aquela paisagem é redescobri-la em sua dimensão histórica. Pelas vias da cidade, compreendemos aquela paisagem por reconhecer no convívio das ruínas junto ao novo do tempo presente, uma medida da transformação do lugar, provocada pelas diversas culturas que ali habitaram.

Da antiga polis ao tempo presente, Siracusa revela-se na história como cidade múltipla!

Numa tarde de domingo, em 13 de maio de 2007, caminhamos em Ortigia com Giuseppe Barone (Pippo), carteiro aposentado de Siracusa. Ele nos conduziu pelas vias de sua infância e juventude, mostrando a casa em que nasceu, outras em que morou. Visitamos seus amigos no Porto Piccolo. Caminhamos até a Piazza Duomo. Entramos na rua do mercado, próximo ao Templo de Apolo. Subimos ao mirante à beira mar, quando Pippo nos revelara a memória do trágico acidente que vitimou seu pai durante a guerra, memória inscrita naquela paisagem. Imagem: Daniela Bessa Puccini.

Do vídeo *Siracusa Cidade Antiga*, um breve diálogo meu com o arqueólogo Paulo de Castro, quem foi meu grande assistente técnico naquela viagem de 2007...

SC: Desde sua fundação no século VIII a.C., é uma cidade com uma ocupação contínua de praticamente 2.800 anos...

PC: E a gente ainda percebe esse passado andando pelas ruas da cidade...

SC: Como a gente fez com o Pippo, caminhando com ele nas vias antigas... A gente percebeu tanto a cidade medieval... A cidade barroca... Siracusa é uma cidade múltipla, porque a gente reconhece até hoje na paisagem urbana as várias cidades que foram construídas naquele mesmo lugar. Algumas das vias remanescem da primeira malha urbana que foi implantada pelos gregos. Cada passo na caminhada que a gente fez com ele em Ortigia...

PC: Caminhar pelo tempo...

Em entrevista ao arquiteto Urbano Lobo para o canal **transver.tv**, o arqueólogo e documentarista Silvio Cordeiro relata a experiência de produzir o vídeo *Siracusa Cidade Antiga*. Vamos à ela...

UL: Silvio, ao acompanhar a mostra audiovisual que você dirige, assisti ao seu vídeo sobre Siracusa. Logo no início ouvimos a conversa da equipe que viajou com você, aliás, a equipe que você treinou para poder produzir o documentário. E então surge uma tela azul, que abre a partir de um toque. Suas mãos aparecem, sugerindo pelo movimento que estão em volta desta tela, conversando. Como essa idéia apareceu?

SC: Ela veio antes da própria viagem, mas ainda como possibilidade, entre outras tantas idéias, que nem me lembro mais. De todo modo, foi ela que ficou! Minha idéia, na verdade, era conceber um dispositivo remissivo. Vejamos se fica claro para você. Um vídeo ou filme, obviamente, é exibido numa tela; seja projetado naquela do cinema, na tela da TV, do computador, ou do seu próprio telefone: é através deste suporte que então a narrativa audiovisual se mostra. E é por essa tela que, seja qual for, vemos então surgir a tela azul. Ela, por sua vez, é como uma tela de edição, sensível ao toque, tão comuns nos dispositivos eletrônicos de hoje. O azul também remete à técnica de recorte por cor (*chroma key*). Azul é a cor do Mar Jônio que vimos, impressionante...

Desenhos de estudo para o código do gestual das mãos sobre a *tela azul*. Imagens: Silvio Luiz Cordeiro.

UL: Compreendo. Mas e a conversa...

SC: Eu gravei em estúdio, um ano após a viagem. Na verdade foram duas gravações, para dar conta do assunto! A proposta é que a equipe lembrasse da viagem a partir das fotografias do Wagner⁷, que apareciam na tela. Para isso, eu montei um sistema. Não havia um roteiro prévio, porém eu preparei uma lista dos lugares de Siracusa, aqueles onde estivemos durante a produção; preparei também uma cronologia, apenas para apoio, caso surgisse alguma dúvida nossa durante a conversa. A proposta do vídeo, desde o início, não era apresentar uma síntese da longa história da cidade, nem seguir a sua cronologia, porque o objetivo do vídeo nunca caminhou por essa vertente, aliás, muito comum em vídeos televisivos sobre história e arqueologia. Eu procurei, na verdade, fugir do lugar comum das freqüentes abordagens, dos temas habituais divulgados sobre a história de Siracusa, como, por exemplo, a cidade de Arquimedes! Por isso, a idéia foi produzir um vídeo a partir dos próprios relatos das pessoas do lugar, de suas vivências naquela cidade de antiga origem.

UL: Junto aos relatos de vocês.

SC: Claro, motivados pelo encontro naquela noite no estúdio.

UL: Noite?

SC: Sim. A primeira gravação dessa conversa com a equipe foi numa noite, porque era complicado gravar durante o dia: o estúdio é dentro da FAU, havia muito ruído, movimento de gente, etc.

UL: Então, como foi? Como montou o tal sistema? Quem apareceu na gravação?

SC: A idéia é simples. Com ajuda da Cibele⁸, que foi minha super assistente na pós-produção desse vídeo, levamos todo o equipamento de gravação, inclusive uma TV minha, de LCD. A Patrícia também ajudou no transporte, na desmontagem. O pessoal do VideoFAU também deu a maior força, como sempre: além de ceder o próprio estúdio, usamos a luz, outro microfone direcional e uma TV extra, como monitor. Preparamos tudo um dia antes. Pendurei a câmera na vertical, a 90° sobre a minha TV, com a tela virada para cima: uma linha perpendicular imaginária precisava coincidir com o centro da objetiva da câmera e o centro da tela da TV. Dois microfones foram posicionados acima para captarem a conversa em torno a tela.

⁷ Wagner Souza e Silva, fotógrafo da equipe em 2007, docente da ECA USP.

⁸ Cibele Elisa Viegas Aldrovandi, pós-doutora em arqueologia, contribuiu na pós-produção inclusive traduzindo o italiano para legendagem e diagramando os impressos relacionados ao vídeo.

Um computador com as fotografias da viagem de 2007 estava conectado à minha TV: a cada imagem exibida na tela, a gente conversava sobre ela, o momento, enfim, as lembranças da viagem, a história do lugar, etc. A câmera estava conectada a um monitor extra, para que eu acompanhasse o resultado da gravação, pois eu variava o plano, etc. Grosso modo, o sistema foi esse. Da equipe que viajou, apenas a Daniela não pode ir. Estavam lá naquela noite, além de mim claro, e o Wagner, quem fotografou os preparativos e a gravação, a Lílian, a Patrícia, o Paulo⁹. A Cibele só entrou para a equipe depois, na pós-produção. No estúdio, a função dela era passar as imagens do computador para a tela, conforme a conversa evoluía.

Imagens no estúdio do VideoFAU. No canto superior esquerdo, Silvio explica ao Paulo de Castro o gestual das mãos na tela. Nas demais imagens, verificando a inclinação vertical da câmera, suspensa a 90° acima da *tela azul*, posicionada de modo a coincidirem os centros da objetiva e da tela.

Imagens: Wagner Souza e Silva.

UL: Você revela o processo de produção dentro da montagem.

SC: Sim, é isso. Na verdade o processo integra a narrativa, as imagens da equipe durante a gravação inseridas na montagem não é, digamos, simplesmente ilustrativa: ela entra como *relato* daquele momento. Em todos os vídeos que dirigi isso está presente, mostramos o processo, a gente aparece na tela!

UL: Como naquela cena da Carmela, na casa de campo.

SC: Por exemplo. Ela produz o vinho ali. O bisavô da Carmela comprou a propriedade de uma antiga família siracusana. O lugar é próximo da cidade, ainda em Siracusa, na Targia, que era um feudo.

⁹ Daniela Bessa Puccini, Lílian de Angelo Laky, Patrícia Boreggio do Valle Pontin e Paulo de Castro Marcondes Machado, arqueólogos pelo MAE USP.

UL: E a história do tal *portalino bizantino*!

SC: Veja você a surpresa do achado! Esse relato da Carmela representa muito bem dois fatores muito evidentes na dinâmica da paisagem e do patrimônio de Siracusa. De um lado, a perda, a ausência, seja do que antes existira ali construído, seja do antigo vinho de Moscato, que a tempos não era mais produzido. Por outro, a redescoberta, a permanência. O objeto arquitetônico encontrado por acaso, era parte de alguma construção, destruída em algum momento da história daquele lugar: em baixo-relevo, vemos a representação da própria uva Moscato e, de forma surpreendente, a figura de Baco! A presença daquele artefato, encontrado justamente durante a preparação da terra para o plantio das videiras de Moscato, como diz Carmela, foi um sinal promissor. Estas imagens esculpidas no *portalino* atuam como documento, sua presença recupera a história daquele sítio na paisagem. Um artefato super significativo, inclusive pela metáfora do portal!

Acima, um ensaio antes da gravação: Silvio explica à equipe o gestual das mãos para simular a tela sensível ao toque, por exemplo, para se movimentar uma imagem, ampliá-la, etc. Em primeiro plano, Cibeles envia as fotografias da viagem à *tela azul*. Em pé, Lílian. Ao fundo, Paulo. No lado direito, Patrícia. Acima, em ambos os lados da câmera, estão posicionados dois microfones. Imagem: Wagner Souza e Silva.

Ligado o sistema, a equipe está pronta para a gravação. Apagam-se as luzes do estúdio. No alto à esquerda, Cibele prepara uma imagem para envia-la à *tela azul*; no centro, o movimento visto num monitor extra de referência, que recebe o sinal da câmera durante a gravação; à direita, a equipe concentra-se para gravar. Acima, um novo ensaio com as luzes apagadas: Lílian toca a tela, Paulo e Patrícia observam. Imagens: Wagner Souza e Silva.

UL: Impressionante o relato dela. E no vídeo aparecem mais dois artefatos arqueológicos, um elmo e um cântaro...

SC: Ambos são do acervo do MAE, artefatos que selecionei para inserir na montagem da narrativa. Foram gravados bem antes da viagem, ainda como parte do treinamento da equipe, que levou um ano, inclui até viagens à Santos, foram cinco viagens para ambientar a equipe em situações reais de gravação, em exercícios numa cidade litorânea e histórica.

UL: Interessante. Mas e os objetos...

SC: Sim, tiramos da vitrine para leva-los para dentro do vídeo!

UL: Estavam então expostos ao público?

SC: Ainda estão, eu acho. No vídeo, foi um modo de reanima-los.

UL: Como assim?

SC: Nesta situação, isto é, dentro de uma vitrine, eu os chamo por *Objetos Mortos*. Na verdade, é um conceito que elaboro. Veja: no modo habitual dos museus apresentarem suas coleções, o modo mais comum de revelarem ao público parte de seu acervo, a vitrine é, de certa forma, uma tela. Porém, na vitrine, pouco se percebe de sua existência física.

UL: Mas a vitrine é uma forma de proteção...

SC: E distanciamento... Claro que há a questão da conservação e segurança dos artefatos, etc. Contudo, este modo tão comum de se expor os objetos, na verdade, mata o potencial que emanam, as possíveis narrativas que neles existem, assim, à espera de serem redescobertas. Pois cada objeto, cada peça ou fragmento, possui uma biografia; e parte significativa dela está registrada na situação física do artefato, na forma como ele chegou até o tempo presente, o tempo que vivenciamos hoje. As marcas de uso, de abandono... Tudo isso conta. A vitrine distancia ao invés de aproximar.

UL: E qual seria o melhor modo de se expor então?

SC: Não há uma receita pronta. Acredito que ao se estudar cada objeto ou conjunto de objetos selecionados para uma exposição, aí se revelam caminhos narrativos próprios: cada caminho pode ser trilhado enquanto linguagem a se experimentar, para assim contar sua história, mesmo que fragmentária. Inclusive a trajetória desde quando encontrados e levados para dentro da instituição, porque lá dentro muitos fatores agem no objeto: manipulações, curadorias, etc. Há, portanto, uma narrativa em potencial ali abrigada, na presença física destas formas. Tais objetos assim expostos na vitrine estão, frequentemente, apenas identificados por uma legenda pela qual, muitas vezes, só vemos informar o nome, material e alguma datação, geralmente aproximada. Nada disso diz, na verdade, sobre sua essência, sobre a sua história e trajetória, enfim, sobre a sua biografia. A relação que temos hoje diante este objetos é outra daqueles que os construíram e fabricaram. Também é outra daqueles que os utilizaram e abandonaram. Por sua vez, é distinta das pessoas, a exemplo dos arqueólogos, que então encontraram estes vestígios originados num tempo passado. E cada temporalidade desta trajetória inscreve-se em contextos diversos, históricos e culturais, de valores cambiantes, de apropriações diversas...

UL: A vitrine habitual, como você diz, ela mata o objeto?

SC: Não apenas ela: o objeto não existe, em seu potencial narrativo, enquanto não vir à *baila*, enquanto dormir nos arquivos. A vitrine já é um modo de reanima-lo. Contudo, ao se expor, habitualmente, apenas uma face destas peças ou fragmentos, a vitrine deixa de fora todo o potencial narrativo em torno daquela peça ou fragmento. Há muitas outras formas experimentais a exercitar para revelar os objetos no momento em que são exibidos ao público. A vitrine que o encerra, limita essa perspectiva, reduz muito esse potencial que emana da existência física dos objetos.

Elmo coríntio, do acervo do MAE. Estas imagens foram extraídas do vídeo gravado em estúdio dentro do museu. Na fotografia do objeto, a iluminação variável na superfície, o movimento da peça, os diversos planos e enquadramentos, influem na percepção do artefato, desde o seu volume e forma, as marcas de uso, os reparos... A arte pode amplificar o drama que a peça abriga: sua origem foi motivada pelo fato da guerra, seja na defesa da polis, seja na conquista de outra cidade. O elmo conta sobre a afirmação daquela sociedade e cultura, no domínio de territórios, na posse de uma paisagem, na imagem de poder...

Imagens: Silvio Luiz Cordeiro.

UL: Voltando então à narrativa do vídeo, como vocês encontraram aquelas pessoas? Como foi a pré-produção?

SC: Não havia recursos para realizar uma viagem anterior a etapa de produção. Esta parte da *pré*, de ir primeiro para estudar os lugares, definir as locações, conhecer as pessoas, conseguir autorizações para gravar os sítios, isso tudo aconteceu durante a própria viagem de produção.

UL: Como foi isso então?

SC: Na primeira manhã em Siracusa, muito cedo, dividi a equipe em duas. Eu, Wagner, Elaine e Bia, ambas arqueólogas¹⁰ coordenadoras do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga, partimos para visitar todas as localidades já estudadas antes por mim aqui no Brasil, durante o planejamento da viagem com a Elaine. Ela já conhecia muito bem Siracusa, assim como a Bia. Mas eu precisava muito, daqui, entrar na cidade: a Elaine contribuiu muito, e estudei diversas fontes, mapas, etc. Enfim, nesta manhã, as outras pessoas da equipe — a Daniela, Lillian, Patrícia e Paulo — caminharam pela cidade para interagir com as pessoas, principalmente em Ortigia: pedi especialmente para que fossem ao Porto Piccolo, queria gravar uma conversa com pescadores.

UL: Isso funcionou?

SC: Sim, deu tudo certo! Inclusive a sorte de encontrar a Carmela Pupillo: depois de visitarmos o Castelo Eurialo, eu queria chegar à zona rural, entre o promontório da *Epipolis* e o litoral. Ao estudar as localidades, vi que a terra era cultivada naquela área. Então, descemos do Eurialo até a planície, ao norte das vertentes do promontório. A Bia, quem dirigia a *Van* da equipe, disse: — E agora? Onde entramos? Seguimos mais adiante até vermos um pequeno caminho de terra, aberto entre plantações de uva. Ela entrou ali. Não sabíamos onde esse caminho levaria, até vermos a *Domus Solaciorum* da Carmela. E foi ela quem nos recebeu. Pura sorte! No dia seguinte, enquanto a Bia e Elaine solicitavam à superintendência os papéis nos autorizando a entrar, filmar e fotografar os sítios, gravamos aquela conversa no Porto Piccolo com o Giuseppe Bottaro, Corrado Restuccia e o Angelo Bianchino. Foi quando conhecemos o Pippo! Dias depois, ele concordou em nos levar para uma caminhada por Ortigia. Conhecemos também o Pasqualino Papa, conversamos com ele ao lado da Fonte Aretusa.

UL: Quantos dias em Siracusa?

SC: Dez dias. Na volta, eu *mergulhei* nas imagens, isto é, estudei tudo o que foi gerado na viagem, inclusive as fotografias, não só aquelas do Wagner, mas de toda a equipe. Levou um bom tempo para decupar tudo, até iniciar a montagem da narrativa a partir dos relatos, inclusive da equipe, como disse à você. Foi um processo de imersão criativa e de estudo também. Durante esse tempo, chamei a equipe em alguns momentos para acompanhar a montagem, em reuniões pontuais que incluiu a elaboração de textos relacionados ao vídeo, reunidos depois em livro e encarte que acompanham o documentário, para distribuir a escolas e educadores. Depois de gravar as conversas em estúdio com a equipe, caminhei para o corte final; e então, concluí todos os ajustes de cor, níveis de áudio, etc.

¹⁰ Elaine Farias Veloso Hirata e Maria Beatriz Borba Florenzano, arqueólogas e docentes do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, coordenadoras do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga.

UL: Você compôs a trilha musical também.

SC: Sim. E todo o desenho de som, as paisagens sonoras, a ambiência: o áudio do vídeo é em si uma montagem especial, há uma narrativa que se desenvolve pelos sons, e pela ausência de sons, no silêncio.

UL: E com o vídeo pronto...

SC: Difundimos principalmente para o público estudantil. O vídeo, como disse à você, foge do lugar comum, por uma narrativa experimental, pode-se dizer, uma alternativa ao que chega aos estudantes pela tela da TV, produções estrangeiras, sobretudo, muito viciadas na linguagem. Esse contraste ficou ainda mais evidente quando, em 2009, participamos da *XX Rassegna Internazionale del Cinema Archeologico* na Itália. Viajamos eu, Elaine e Bia até Rovereto, pequena cidade da província de Trento. Pela primeira vez, uma produção brasileira fora selecionada no circuito de festivais europeus em arqueologia. A maior parte das produções exibidas, na verdade, são *mais do mesmo*, em termos de linguagem audiovisual. Tempos depois, levei adiante a idéia de criar no Brasil a mostra audiovisual em arqueologia, mas com outro *olhar*, abrindo a tela para exibir ao público produções distintas das que geralmente são exibidas pelos canais de TV.

UL: Eu percebo muito isso naquelas produções, o vício de linguagem, o lugar comum...

SC: A minha montagem respeita o tempo do relato de cada pessoa. Assistimos então suas impressões, a transitarem pelos tempos de Siracusa. Da memória da pesca e do movimento nos portos. Da II Guerra e das migrações. Das origens de Siracusa e a importância da água. Do poder da pólis simbolizado em imponentes estruturas defensivas, vistas hoje nas ruínas de muros, torres, passagens, túneis. Do achado arqueológico como sinal propiciador à retomada da produção local de um vinho muito antigo. Do teatro grego como espaço vivo na cidade, durante nova encenação de um texto de Sófocles. Do núcleo urbano da fundação grega, no ponto mais elevado de Ortigia, a preservar o simbolismo do lugar consagrado pelo rito fundador de uma nova polis, um novo domínio que se afirma sobre outros anteriores. Das evidências arqueológicas dos primeiros habitantes à chegada dos gregos, do Templo de Atena, depois o Duomo, que ressignifica a antiga estrutura arquitetônica grega erigida, preservada e ainda visível. Dos tempos da história em um passeio pelas vias de uma cidade múltipla!

UL: Depois de Siracusa, para onde mais vocês viajaram?

SC: Viajamos para o balneário de Giardini Naxos e de lá, para Taormina. Mas aí já entramos numa outra história!

Naxos

Elevado no sítio da antiga Tauromenion, a amplitude do olhar sobre a paisagem da ilha impressiona. As visuais alcançam horizontes distantes. Ao situar-se, por exemplo, na parte superior da cávea do esplêndido teatro em ruínas, avista-se o Etna, em sua imponente.

Teatro de Taormina. Ao fundo, o balneário de Giardini Naxos. O navio branco está fundeado próximo ao Cabo Schisò, sítio da antiga Naxos, destruída em 403 a.C. por Dionísio I, tirano de Siracusa. Imagem: Wagner Souza e Silva.

Signo maior daquela antiga paisagem, o monte cedo fora reconhecido como importante referência pelos primeiros navegantes que chegavam do leste. Entre os helenos que migraram no século VIII a.C., um grupo deixou a Eubéia rumo ao Ocidente. Chegaram ao litoral da mítica e fértil Sicília.

Ao se aproximarem da grande ilha, reconheceram na orla um cabo projetado ao mar. O sítio revelava-se propício à nova morada. E ali fundaram Naxos.

Tucídides assim escrevera...

“Dos helenos, por sua vez, os primeiros a ter navegado de Cálcide, da Eubéia, fundaram Naxos, com Téocles por fundador, e assentaram um altar de *Apolo Arquegueta* que, agora, se situa fora da cidade, e em que, quando inspetores navegam da Sicília, sacrificam primeiro.¹¹”

O Altar de Apolo, designado pelo epíteto de *Fundador (Arquegueta)*, deus que representa o Princípio, desapareceu no tempo. Porém, remanescera a memória de sua presença em Tucídides. Todavia, a breve menção é ainda mais significativa: ao escrever que aqueles antigos migrantes *assentaram* o Altar de Apolo, precisamente no sítio da fundação de Naxos e que ali os *theoroi* sacrificavam antes de navegar, remete, em outras palavras, tanto à importância da chancela divina de Apolo, em referência à tradição da consulta em Delfos, quanto à própria memória da viagem daqueles que fundaram a primeira polis na grande ilha do Mediterrâneo. Este altar reiterava a sacralidade envolvida naquelas antigas viagens pelos mares. Situado em Naxos, rememorava a primeira fundação dos helenos na Sicília, em 734 a.C.¹².

Contudo, a cidade não permanecera viva por muito tempo... No contexto histórico do embate de poder entre Atenas e Siracusa, narrado por Tucídides, vemos como a grande polis siciliana derrotou as forças sitiadas. Naxos, ao apoiar a invasão ateniense, sofreria severa punição: Dionísio I, tirano de Siracusa, arrasara a cidade. Hoje, ao entramos no sítio arqueológico da antiga Naxos, compreendemos o poderio exercido naqueles tempos, expresso pelo domínio da paisagem, mesmo que pela sua destruição.

¹¹ Tradução de Marcos Martinho especialmente para o projeto (Hirata 2009:48).

¹² “Naxos was the earliest Greek colony in Sicily. It was founded by settlers from Chalkis on Euboea one year before the foundation of Syracuse, i.e. traditionally 735/4, and the traditional date (as well as ties with Euboea) is confirmed by ceramic finds from the earliest period of settlement, 740–730. (...) The primary status of Naxos is borne out by the tradition that the *theoroi* of the Sicilian colonies offered sacrifice in the sanctuary of Apollo Archegetes at Naxos before setting sail from Sicily.” (Hansen et Nielsen 2004:218).

Antes disso porém, outro tirano de Siracusa, Hierão I, exercera seu domínio de outro modo: Naxos foi reurbanizada, quando se consubstancia na paisagem uma nova malha urbana, exemplarmente ortogonal, intramuros.

O tema principal do vídeo *Naxos: Paisagens de uma Cidade Antiga* remete à este momento, no testemunho próprio das ruínas, a partir do estudo arqueológico, que revela a transformação da paisagem urbana.

O vídeo, muito sucinto, antes de descrever esta sobreposição de formas urbanas na paisagem do lugar, introduz em breve narrativa a história da cidade, para então se visualizar o fato, documentado pelas fontes textuais e pelas ruínas.

Ao estudar os resultados das escavações, publicados pela arqueóloga Maria Costanza Lentini¹³, encontrei uma imagem essencial. Ela mostra as ruínas evidenciadas numa área específica da antiga cidade, precisamente o cruzamento de duas vias: a chamada *Platéia A*, com o *Stenopos 11*, assim denominado. A partir desta imagem, concebi uma animação¹⁴ para se visualizar a sobreposição de duas formas urbanas distintas no tempo.

Para tanto, o desenho da animação compreende a relação entre duas escalas da paisagem urbana.

A primeira vista, a *vôo de pássaro*, situa as ruínas e a volumetria imaginada da cidade intra-muros na geografia do litoral, isto é, o Cabo Schisò. Outra, interna, mostra o cruzamento das vias conforme visto na fotografia. Entre as duas escalas, o movimento a partir da vista aérea, até aterrissar neste cruzamento da cidade, pelo qual se imagina a dimensão de Naxos, antes de ser destruída.

¹³ Diretora do Museu e Parque Arqueológico de Naxos.

¹⁴ Para a animação e modelagem tridimensional convidei o arquiteto Vinicius Spira. Na pós-produção, contei com a exemplar assistência de Renata Ribeiro, cineasta.

Na fotografia, o resultado das escavações nesta área do sítio arqueológico de Naxos: o arranjo das pedras revela vestígios do casario (alicerces, pisos, etc.) e estruturas urbanas (vias, canais de drenagem, etc.). Contudo, a fotografia do presente mostra, a um só tempo, formas urbanas que se interpõem no instante da imagem, como soma de evidências de temporalidades distintas. Imagem: Maria Costanza Lentini / Museo e Parco Archeologico di Naxos.

Três tempos da mesma vista aérea em perspectiva oblíqua (a *vôo de pássaro*). Ao lado, vemos representadas parte das ruínas identificadas da primeira paisagem de Naxos.

Depois, a renovação urbana, quando as três vias principais (*plateiai*) se conformam ao eixo do próprio Cabo Schisò.

Por fim, a hipótese mostra a volumetria da cidade intramuros que foi destruída. Imagens: Silvio Luiz Cordeiro (concepção) e Vinicius Spira (modelagem 3D).

Ao caminhar pelas vias da antiga cidade destruída, a paisagem em ruínas se desvela em outras, quando se redescobre nas estruturas que remanescem, a presença do inefável... As palavras apenas em parte podem explicar o que se vê e vivencia. Tampouco os resultados de levantamentos e precisas medições dão conta da experiência de presenciar a existência das ruínas.

Imagens: Wagner Souza e Silva.

Ali, ao fim de um dia a capturar em vídeo as formas arruinadas, o som do vento revelaria, muito mais que as imagens, o sentido do lugar, no tempo em que abrigou intensa vida urbana.

Narrativas da paisagem em tela

No desenvolvimento da arqueologia como ciência humana, arqueólogos abriram novas perspectivas ao estudo do passado frente aos objetos, ruínas e paisagens. A partir dos diversos remanescentes do trabalho humano, a arqueologia narra nossa trajetória e presença no Mundo, que continuamente o transformou no grande habitat de nossa espécie.

Os vestígios arqueológicos compõem assim o vasto mosaico da memória dessa ampla transformação, no curso do tempo.

Assuntos diversos relacionados à arqueologia e à sua práxis comparecem, desde há muito tempo, por abordagens variadas, em produções audiovisuais exibidas ao grande público, principalmente documentários exibidos nas telas de TV. Entretanto, o usufruto e incorporação mais ativa de recursos audiovisuais na atividade dos arqueólogos é fato bem mais recente, sobretudo a partir dos recursos do vídeo digital, então disseminados.

Contudo, poucas iniciativas ultrapassam o simples registro documental de suas atividades para então desenvolver narrativas próprias e compartilhadas com as comunidades que habitam sítios de interesse histórico e arqueológico. A produção audiovisual, nesta perspectiva, tornara-se um meio propício de diálogo e produção do conhecimento no contexto de projetos experimentais educativos nestas comunidades.¹⁵

A partir de 1980, surgiram na Europa eventos dedicados exclusivamente à difusão de obras audiovisuais em arqueologia e, como consequência, uma federação que compreende as mais importantes mostras e festivais do gênero foi lá constituída. No ano de 2009, o vídeo *Siracusa Cidade Antiga* foi selecionado pela *XX Rassegna Internazionale del Cinema Archeologico*, Itália. Participar do evento foi uma oportunidade de ver um panorama atual das produções relacionadas à arqueologia no mundo.

De um lado, esse panorama confirmava que grande parte das obras ali exibidas filiaram-se à modos narrativos determinados pela indústria da TV.

¹⁵ O vídeo *Engenho dos Erasmos, Imagens da Redescoberta*, resulta de uma experiência pioneira: pela primeira vez, uma *Oficina de Vídeo* foi integrada à um projeto educativo em arqueologia brasileira. No projeto, coordenado pela arqueóloga Elaine Hirata, participaram educadores e estudantes de uma escola pública em atividades relacionadas à história e arqueologia das ruínas quinhentistas do chamado Engenho São Jorge dos Erasmos, ao lado desta escola. A *Oficina*, por sua vez, desenvolvida por Silvio Luiz Cordeiro e André Costa, propiciou um novo *olhar* sobre aquele sítio que até então permanecera fechado ao público, sobretudo aos próprios habitantes do lugar, como aqueles jovens estudantes.

Por outro, participar do evento foi estímulo fundamental para levar adiante o projeto de criar no Brasil uma mostra audiovisual em arqueologia, entretanto, para trazer ao público produções estrangeiras distintas das que geralmente são exibidas nos canais de TV, e também aberta à obras ficcionais e experimentais. De certo modo, a mostra pode constituir-se como um evento para estimular e mapear a própria produção audiovisual em arqueologia no Brasil.

Dois anos depois, em 2011, como evento paralelo à II Semana de Arqueologia realizada pelos alunos de pós-graduação do MAE USP, nasceu a 1ª Mostra Audiovisual Internacional em Arqueologia (MAIA), abrigada no CINUSP. Não como um evento competitivo, mas sim uma *tela* aberta não só aos arqueólogos, mas para todos os diretores, artistas, produtores audiovisuais, pesquisadores e estudantes, enfim, um evento aberto àqueles que, por suas narrativas audiovisuais, compreendam a arqueologia como meio significativo para se abordar contextos, temporalidades e temas diversos, sejam relacionados à história, à antropologia, à arte, à política, entre tantos outros. Neste sentido, a MAIA contempla, desde a primeira edição, produções experimentais.

A partir de uma fotografia de Wagner Souza e Silva no sítio da antiga Naxos em 2007, uma idéia para os impressos (cartaz e programa) da I MAIA surgiu: tudo se transforma, a presença humana é transitória, as funções que as ruínas um dia abrigaram também desaparecem; todavia, os objetos e certas narrativas permanecem por mais tempo, como memória do que existiu, do que se viu. Por fim, remanescem em imagens e imaginários que se revelam no tempo presente. Imagem-montagem: Silvio Luiz Cordeiro.

Certas narrativas audiovisuais perpassam, tangenciam, penetram o amplo universo de estudo da arqueologia, a revelarem culturas e sociedades, permanências e transformações. Os recursos audiovisuais inserem-se cada vez no âmbito desta ciência humana e contribuem para a comunicação do conhecimento elaborado pela arqueologia, por narrativas da história sobre o passado humano, porém, elaboradas na realidade do tempo presente, com seus conflitos e contradições.

Em 2012, a II MAIA abriu novamente a tela do CINUSP. Como na edição anterior, um júri foi especialmente constituído para selecionar obras entre as inscritas.

O evento é ainda novo na cena cultural de São Paulo, a grande cidade, metrópole autofágica, destruidora e renovadora de paisagens e memórias. Poucos vestígios remanescem dos primeiros habitantes desse lugar, vestígios suprimidos, dia-a-dia, por demandas condicionadas por valores que pouco respeitam essas frágeis presenças de tempos remotos.

Ou mesmo, nem tão distantes assim, na medida em que partes da cidade que se via ontem, já não existe mais hoje: onde havia casas, há altos prédios. Sentimos então o peso dessa ausência na paisagem de nossas lembranças, a perda de lugares significativos, quando redescobrimos, tarde demais, a importância dos remanescentes de outros tempos para a própria identidade, história e memória social.

Em outros lugares, com uma tradição mais arraigada quanto ao patrimônio histórico, a presença de cidades anteriores sobrevivem na paisagem urbana contemporânea. Todavia, ainda assim, também enfrentam as forças da transformação, por fim, inevitáveis. Esta imagem volta com força ao vermos a Roma de Fellini, filme que abriu a II MAIA.

Imagem para os impressos da II MAIA em 2012. A mão do tempo presente toca o objeto do passado, erigido pela antiga tectônica, por mãos de mestres construtores. Imagem: Silvio Luiz Cordeiro.

Como esquecer das cenas que resumem esta mensagem, quando o progredir das obras do metrô na *Cidade Eterna* revela e destrói a antiga presença humana, então sentida ali por uma equipe de filmagem diante do instante iminente da perda? Impossível: ela nos toca profundamente, sobremodo as pessoas que habitam os grandes centros urbanos.

No programa de 2012, exibimos um documentário essencial, em tempos de Belo Monte... *O Vale*, vídeo de João Moreira Salles e Marcos Sá Corrêa, que desvela a história de uma paisagem devassada para a expansão dos cafezais, com suas cidades mortas. Projetamos também o filme *500 Almas*, um dos mais premiados documentários brasileiros, obra sensível de Joel Pizzini que, em sua arqueologia audiovisual, restitui certos vínculos de memória — a exemplo dos artefatos e lugares — para a história do povo indígena Guató, que habita as terras baixas do Pantanal, um povo decretado como extinto nos anos de 1960.

Exibimos *A Poeira e o Vento*, recente curta premiado de Marcos Pimentel: na poética das imagens, sons e silêncio, entre o mar de morros no interior de Minas Gerais, encontra-se uma pequena vila e seus habitantes, em seu tempo próprio, em seu lugar. Do Brasil à África, vimos *Inagina*: entre mestres ferreiros Dogon, do Mali, a tela do CINUSP apresenta este vídeo do arqueólogo suíço Eric Huysecom junto ao cinegrafista Bernard Augustoni, um documento audiovisual sobre o antigo saber técnico e seus ritos para extrair o ferro e produzir objetos: o papel da memória para reviver antigas práticas.

Da África à América do Sul, vimos curtas selecionados do projeto *Atlas Vivo de Chile*: cinco vídeos que integram um *mosaico audiovisual* de experiências contemporâneas difundidas pela Internet em torno do patrimônio histórico e cultural do país, por exemplo dos geoglifos e vestígios arqueológicos preservados na paisagem desértica do Atacama; das lembranças dos tempos da dura exploração econômica do salitre, rememoradas num programa de rádio; das técnicas ancestrais de cultivo ainda em uso; dos cuidados técnicos de um projeto arquitetônico de restauro. Tais vídeos ilustram o uso da rede para o exercício de narrativas arqueológicas, difundindo saberes muitas vezes desconhecidos do grande público.

De volta à Itália, na primeira noite da II MAIA prestamos uma homenagem especial a Marcellino de Baggis, jovem diretor italiano falecido em 2011, autor de *Herculaneum: Diari del Buio e della Luce*, sobre o trabalho do arqueólogo Amedeo Maiuri na cidade romana que, assim como Pompéia, foi soterrada pelas cinzas do Vesúvio. Obra sensível de um artista que nos deixou cedo. Além destas obras, todas convidadas, duas sessões exibiram as obras selecionadas pelo júri.

Em 2013, duas produções abriram e concluíram III MAIA com uma *viagem* à Floresta Amazônica. De Werner Herzog, a mostra exibiu *Aguirre, der Zorn Gottes*, obra essencial do diretor alemão, inspirada no relato quinhentista do missionário dominicano Gaspar de Carvajal sobre uma expedição armada em que colonizadores espanhóis buscaram por *El Dorado* na Amazônia.

O filme penetra e transita por dois universos paralelos: aquele em que a personagem é a Selva, que oculta a mítica cidade do ouro, e aquele do poder, personificado em Lope de Aguirre, personagem histórico interpretado magistralmente por Klaus Kinski, visto enlouquecido pelo desejo de domínio, na alegoria da conquista imaginária.

Outra narrativa exibida nos levou até *Fordlândia*: documentário dirigido por Marinho Andrade e Daniel Augusto que retoma a história das ruínas da cidade implantada por Henry Ford às margens do rio Tapajós, no Pará; projeto que visava suprir a indústria de pneus com fornecimento estável de matéria-prima.

Dois filmes que retratam, em tempos e lugares distintos, porém sob a mesma vastidão da Amazônia, o próprio sonho de cidade — seja aquela imaginária, seja aquela real, então construída — em sessões especiais com narrativas sobre homens que se aventuraram movidos pelo poder.

Certos vestígios arqueológicos do passado indígena da Amazônia, em contraste com a realidade dos povos remanescentes, testemunham o impacto destrutivo da conquista a partir da *Descoberta* — ao olhar europeu — de um *Novo Mundo*, violentamente explorado. Artefatos milenares, redescobertos pela arqueologia, mostram indícios das grandes populações que a selva abrigou, vestígios de culturas diversas, muitas delas desaparecidas desde então. Todavia, aqueles vestígios mais recentes, a exemplo das ruínas de Fordlândia, junto aos fatos contemporâneos, contam como a imensa floresta, passados os séculos, continua a ser devastada, por novas e controversas frentes de exploração.

Por essa via, a III MAIA provocou o debate em torno da apropriação e transformação de paisagens no curso do tempo, mas também sobre o direito à cidade e sua história. Assim, os filmes da programação abrangem outros temas que transitam pelas realidades urbanas.

O confronto entre as memórias de lugares que se quer conservar e os objetivos do mercado imobiliário que, para lucrar, suprime tais memórias então abrigadas em construções que virão abaixo, a exemplo do tecido residencial de cidades como São Paulo e Paris.

Histórias de Morar e Demolições, documentário dirigido por André Costa, recorre ao dispositivo de uma produtora fictícia — com o sugestivo nome de *Caracol Filmes* — para divulgar via panfletos e faixas colocadas em certas áreas da cidade de São Paulo, aquelas com intensa atividade de incorporadores imobiliários, a seguinte propaganda: *leve a memória de sua casa com você; leve em vídeo!* No momento em que se prepara para mudar, pois a casa em que vivera desde a infância está para ser demolida, uma mulher encontra o panfleto e procura a produtora. Além desse relato, o documentário mostra outras três famílias que vivenciam a mesma realidade — a destruição iminente do lugar em que viveram por tanto tempo — e produzem registros de seus lares, inclusive dos objetos ainda ali presentes.

Em Paris, a pressão do mercado imobiliário — sob a chamada “renovação urbana”, linguagem publicitária que promove a “modernização” de velhos tecidos da cidade — atinge Belleville, bairro parisiense significativo pelo seu passado operário e, sobretudo, pela diversidade de pessoas que habitam esse lugar de morada de imigrantes. *10, Rue Lesage* é o endereço de um prédio centenário deste bairro, que será em breve demolido.

A partir de relatos de seus moradores e do antropólogo Marco Antonio da Silva Mello, que interage com seus habitantes, o documentário produzido pelo Laboratório de Etnografia Metropolitana (LeMetro/IFCS-UFRJ), que tem por subtítulo *Arqueologia Urbana de um Bairro Popular Parisiense*, mostra o mesmo drama social, vivenciado por muitas comunidades das grandes cidades: nele, as pessoas também incorporam o vídeo como instrumento de registro de vivências durante a própria realização do documentário, um instrumento para se *escavar memórias*.

O dispositivo dos autores, nesse caso, passa pela própria pesquisa de Marco Antonio, tomada como mote para se descobrir a essência do lugar, aproximando-se dos moradores de Belleville — que, por sua vez, veem aproximar-se a profunda transformação de seu bairro.

Voltando a São Paulo, cidade destino de tantos fluxos migratórios, a III MAIA abordou questões similares por meio do nosso documentário *São Paulo Via Rio Novo*. No contexto de uma trajetória de estudos dedicados a compreender e documentar técnicas vernáculas de construção da casa brasileira, eu e o documentarista Luiz Bargmann viajamos algumas vezes ao Maranhão, mais precisamente à região dos chamados *Pequenos Lençóis Maranhenses*, até conhecermos José e Rosilda, habitantes da pequena Rio Novo¹⁶.

Em 2007, o casal já se mudara para a nova casa construída pelo próprio José, com ajuda de amigos. As paredes são de adobe — o milenar tijolo — feito também por ele, retirando argila do próprio terreno, como documentamos em 2003. Ao visitá-los novamente, mostramos fotografias da antiga casa, toda em taipa de mão, coberta com as enormes folhas do buriti. As fotografias foram o dispositivo para ampliar a conversa, quando perguntamos sobre São Paulo, morada atual de alguns de seus parentes e amigos. Eles imaginam a vida em uma das maiores metrópoles do mundo a partir das notícias que chegam pelas pessoas e, sobretudo, pela TV. Revela-se, então, o contraste entre imaginários sobre diferentes modos de vida: aquele que a grande cidade vê como arcaico; e aquele que as comunidades que habitam o deserto consideram como violento. Duas paisagens, dois tempos distintos: a vida tranqüila da morada simples e acolhedora de José e Rosilda; a vida agitada da grande cidade, cerceada por violências, como aquelas expressas tanto na morada de periferias faveladas quanto naquela vertical, valorizada, em condomínios vigiados.

¹⁶ Atual Município de Paulino Neves-MA.

A concepção do logotipo da MAIA, inspira-se numa idéia *arquitetônica-arqueológica*, por exemplo de uma colunata em ruínas... Imagens: Silvio Luiz Cordeiro.

Três documentários que reúnem memórias pessoais construídas em lugares destas três cidades — São Paulo, Paris e Rio Novo — memórias que também participam daquelas coletivas, na vivência comum e compartilhada do imaginário que as grandes cidade evocam.

Em outra paisagem, agora no Uruguai, vimos no documentário *Los Narradores del Caraguatá*, dirigido por Gabriel Souza, a redescoberta de vestígios do passado indígena na região de Tacuarembó. Arqueólogos e antropólogos pesquisam antigos territórios e se aproximam dos habitantes desta região. De seus relatos, surgem opiniões críticas a partir da compreensão que elaboram sobre o lugar e confronta-se o discurso político incorporado como história oficial da jovem nação: ao renegar aquele passado, tal discurso promove, como retórica, a imagem de país civilizado que, ao valorizar os vínculos com a cultura urbana européia, quis apagar a memória da própria existência indígena no território uruguaio, a exemplo dos montículos (elevações artificiais) que remanescem na paisagem contemporânea — os *cerritos de índios* — vestígios de povos ancestrais que lá habitaram.

No seu conjunto, as sessões da III MAIA constituíram uma boa oportunidade para refletirmos sobre os rumos de paisagens diversas, com seus testemunhos nelas inscritos, no tempo em que vivenciamos tantas transformações — em grande parte motivadas pelo poder econômico — a suprimir ou esconder histórias de lugares. Esta mostra nos lembrou de que a paisagem abriga muitas narrativas. Vimos algumas delas *impressas* nos artefatos audiovisuais selecionados nesta terceira edição, suportes de diversas memórias assim escavadas pelo olhar de cada autor e projetadas na tela.

A MAIA, a cada ano, procura se constituir então como um lugar de encontro entre ciência e arte, para exibir obras que percebam a arqueologia em seu potencial narrativo, como via para se chegar à compreensão de nossa condição humana.

Imagem para os impressos da III MAIA em 2013. Do alto de uma janela, avista-se a paisagem de uma antiga cidade, solene. Ela, apenas aparentemente, parece imutável. A câmera grava, ao gerar *bits* eletrônicos, uma representação: a passagem do tempo, no movimento da tempestade que se aproxima. Imagem: Silvio Luiz Cordeiro.

Desde 2011, em três edições consecutivas a MAIA abriu a tela para diversas narrativas que transitam pelo amplo universo da arqueologia, seja pelo seu poder conceitual ou como metáfora — a arqueologia, tão bem-vinda para muitas áreas do saber e da arte — seja ela como ciência humana, a redescobrir lugares e objetos, a desvelar parte de nossa longa trajetória no mundo, a transformá-lo continuamente, desde tempos profundos, como nos revelam certos vestígios, ditos arqueológicos. Vestígios que abrigam memórias ancestrais e nos contam como transformamos a Terra, este belo e pequeno planeta, no grande habitat humano, nossa morada no Universo.

Epílogo do Tempo

Por meio dos seus edifícios e estruturas institucionais duráveis
e das formas simbólicas ainda mais duráveis da literatura e da arte,
a cidade une épocas passadas, épocas presentes e épocas por vir.

Dentro dos seus recintos históricos,
o tempo choca-se com o tempo:
o tempo desafia o tempo.

Lewis Mumford

Imagem: abrigo de temporalidades e sentidos, palavra *transversal*. Ela, nem sempre unívoca, perpassa por ambivalências, ambigüidades, múltiplas perspectivas e interpretações. A imagem pode ser precisa e representativa de um instante da realidade. Ela, pode ampliar as fantasias da ficção. Por vezes, transita na fronteira de ambas, híbrida. Imagem designa, *num primeiro olhar*, tudo aquilo que, de modos diversos, consubstancia-se em formas visuais pela experiência sensorial e perceptiva do *visível*¹.

Dos pequenos objetos às paisagens urbanas, da expressão artística à científica, de todos aqueles artefatos que a humanidade construiu e constrói, tudo isso, num estado seminal, antes de se tornarem entidades físicas e presentes, *existiu* antes pelo ato de *imaginar*. Ainda que conformado de outro modo em sua realização, as formas nascem por imagens. Um exemplo evidente, é o projeto arquitetônico e urbanístico, nascidos do risco.

¹ Sobre os processos que conformam a imagem pela percepção visual, dada a sua complexidade, estes excertos ajudam a situar o problema; nas palavras de Jacques Aumont: “A experiência cotidiana e a linguagem corrente nos dizem que vemos com os olhos. Isso não é falso: os olhos são um dos instrumentos da visão. Entretanto, deve-se logo acrescentar que são apenas um dos instrumentos, e, sem dúvida, não o mais complexo. A visão é, de fato, um processo que emprega diversos órgãos especializados. Numa primeira aproximação pode-se dizer que a visão resulta de três operações distintas (e sucessivas): operações óticas, químicas e nervosas.” (Aumont 2008:18). Por fim, das operações nervosas no processo da percepção visual, uma analogia relevante: “(...) se o olho se assemelha até certo ponto a uma máquina fotográfica, se a retina é comparável a uma espécie de chapa sensível, o essencial da percepção visual realiza-se depois, através de um processo de tratamento da informação [luminosa] que, como todos os processos cerebrais, está mais próximo de modelos informáticos ou cibernéticos do que de modelos mecânicos ou ópticos.” (Aumont 2008:22). O autor preocupa-se em não afirmar que estes modelos *sejam necessariamente mais adequados*, porém, sua sugestão conforma-se ao desenvolvimento das tecnologias digitais como potencialidade *análoga*, por fim, ao processamento da imagem pelo cérebro humano.

Todavia ela, em si, como objeto sobremodo significativo na cultura, a imagem no seu suporte se constitui em *artefato humano* e abrigo de uma memória, a exemplo da velha fotografia revelada no papel. No mundo contemporâneo, uma *cultura visual*, da massiva produção e difusão, do consumo e acúmulo de imagens, envolve-nos. Contudo, esta *nova cultura* apresenta alguns problemas. Voltemos ao exemplo acima.

A imagem fotográfica vinda por processos analógicos, físico-químicos, então revelada e depois ampliada sobre papel, é, essencialmente, distinta da imagem produzida via eletrônica digital, *vista* sobretudo em telas. Aquela é reproduzida a partir de uma *imagem original*, por exemplo do filme fotográfico: a luz refletida numa *cena da realidade presente* atravessa a íris da objetiva da câmera e atinge a emulsão química, *fotossensível*, aplicada sobre um suporte.

Seja ele rígido, como a lâmina de vidro, mas geralmente flexível, a imagem ali se fixa após o processo químico revelador da imagem. Assim obtida, a imagem pode ser considerada, até certos limites, como referência segura, *prova do fato* e testemunho da realidade *vista*. Porém, a imagem obtida via processos digitais, já nasce como *cópia potencial*. Não há uma imagem original, seguramente datável e, desde o seu início, pode servir à *manipulação do fato* e da realidade, portanto.

►
Notebook of Cities and Clothes

Wim Wenders

Desde o tempo profundo, seja nas pinturas e gravuras rupestres, e depois, no curso da história, sob suas distintas formas e expressões — como hoje vista nas telas dos dispositivos telemáticos — a imagem é criação humana das mais pujantes.

Em sua essência (idéia, sentido, representação) e em sua existência (como artefato que se vê, no tempo e espaço), a imagem possui um percurso; inicia-se com a sua concepção e se conclui, muitas vezes, com seu abandono.

Dentro do perímetro urbano de Ingá, cidade do agreste paraibano, o sítio arqueológico rupestre da chamada *Pedra de Ingá*: sem conhecer os códigos visuais da linguagem na cultura daqueles que gravaram estas imagens, hoje admiramos as figuras como *arte pré-histórica*; e apenas supomos o que algumas das formas dos sinais ali sugerem, sem poder, entretanto, *ler* a provável narrativa nelas contidas, assim perdida. Imagens: Silvio Luiz Cordeiro.

Todavia ela prossegue, quando ela é *reativada* pela sua redescoberta e ressignificada. A imagem também possui uma biografia. O artefato visual, então vivificado, habita a memória humana por ser significativo. Neste sentido, releva-se que o *olhar* que se posta diante dela nunca está totalmente imune à certos modos de ver e sentir no seio de uma cultura, de uma época e lugar. Como se sabe, esse olhar pode ser antes fortemente afetado e induzido. Por exemplo, das condições socioculturais e, sobretudo, da massiva difusão das imagens publicitárias, muito ativas em influenciar aquele olhar. Todavia, são transitórias no fluxo da história, ainda que persistam alguns poderes e valores, mais resistentes à mudança.

Vejamos ainda que influi na experiência do olhar o próprio contexto sociotécnico, do amplo universo de dispositivos que nos envolve — um vasto acervo de instrumentos e processos, de diversa origem e temporalidade — o meio por onde a cultura se movimenta, reproduz-se e se transforma, a exemplo da própria produção imagética.

Contudo, pode-se falar das imagens que, pelas vias de nossa experiência sensível, empírica, existencial, são frutos de outros sentidos.

Assim, falamos também da *imagem sonora* — como pode-se também dizer da *imagem tátil, gustativa, odorífica*, entre outras origens sugestivas — a exemplificar que universos de nossa sensibilidade disparam o entretecer de referências. Tais imagens transitam pelos caminhos remissivos da memória, na trama das interpolações, interações, intercâmbios do pensar e sentir, quando assumem na imaginação uma forma *visual*, percebida e compreendida então como *imagem*: a memória é, de fato, povoada por estas imagens, além daquelas essencialmente visuais. Porém, o que importa relevar aqui é a importância deste universo sensível maior aos estudos sobre a presença e ausência de objetos produzidos pela humanidade e da própria transformação do Mundo em seu habitat, como as paisagens urbanas testemunham.

Contudo, ao privilegiar os recursos visuais, todavia essenciais, os estudos arqueológicos pouco consideram, por exemplo, a importância do *universo aural*², como fonte para melhor compreender a ambiência de certos lugares, ruínas e paisagens, sejam urbanas, sejam rurais. Esta compreensão, elaborada apenas em termos visuais, ainda que realista, é provisória, inclusive quando se propõe uma *imagem* precisa, formada apenas pela descrição textual ilustrada. Perceber essa ambiência que a tudo envolve, compreender lugares e paisagens também por relacionar *imagens auditivas*, é uma perspectiva relevante na arqueologia. Há, portanto, um grande potencial no uso dos recursos audiovisuais.

² Poucos estudos e experiências em arqueologia procuram relacionar o *universo aural* às estruturas erigidas na pré-história para compreender possíveis relações entre elas e a ambiência sonora, por exemplo, essencial em contextos de culto e seus rituais. Conforme Aaron Watson e David Keating, em suas palavras: “Prehistoric monuments may not have been as peaceful during their use as they are today. While these sites can be interpreted as a means by which people in the past structured space to emphasize their social order, studies at a stone circle and a passage-grave suggest that some of these places were also ideal environments for producing dramatic sound effects. While it cannot be demonstrated that the architecture of monuments was deliberately configured to enhance acoustic performance, the behaviour of sound would have been an unavoidable factor in their use. Perhaps acoustics should be regarded as an inseparable component in the genesis of potent events, particularly as many of these compelling sound effects could not have been explained without our modern awareness of physics. In this respect, acoustics should be considered alongside the structural, spatial, or visual attributes of ancient monuments. These places may not have been simply a technology for producing visual and acoustic experiences, but a means of creating different worlds altogether.” (Keating et Watson 1999:335-6). Outro exemplo encontra-se no estudo de Stephen Francis Mills, *Sensing the place: sounds and landscape perception*.

No alto, montagem digital panorâmica a partir de fotografias de Militão junto a chamada Ponte do Lorena (c. 1862), como já vimos antes. Acima, o mesmo lugar em 2013. Duas paisagens, duas ambiências distintas no transformar da cidade: os círculos assinalam veículos motorizados; por exemplo do ônibus que sobe pela rua de São Francisco e do veículo em alta passa (círculo maior).

No alto, a segunda panorâmica de Militão (c. 1862), já mostrada, com dois carros-de-bois parados no largo do Capim. Na panorâmica do lugar em 2013, as vias foram interditadas aos automóveis (exceto aos oficiais, etc.) e apenas pedestres circulam por elas. Acima, vemos novamente a fotografia de Militão da rua das Casinhas, com os carros-de-bois (c. 1862). Na paisagem urbana anterior, a sonoridade típica emitida por este antiquíssimo meio de transporte, por muito tempo permanecera na ambiência sonora de São Paulo. À direita, modelo de carro-de-boi encontrado no Vale do Indo, provavelmente usado como brinquedo, objeto típico em sítios arqueológicos de Harappa e Mohenjo Daro, no atual Paquistão.

Imagens: Militão Augusto de Azevedo / Acervo Instituto Moreira Salles. Silvio Luiz Cordeiro. BBC (artefato).

Na imagem do *Velho Centro* de São Paulo, a rua XV de Novembro (c. 1892) por Marc Ferrez. O tráfego é intenso: fila de tálburis, um bonde mais adiante e, na contra-mão, um homem conduz seu cavalo.

O transporte por tração animal permaneceria por algum tempo. Ainda que a fisionomia da cidade tenha se transformado muito desde as primeiras imagens de Militão, parte significativa das construções no *Triângulo* eram de terra cura. Na fotografia, a parede exposta acima da loja *Ao Cosmopolitano* é de taipa de mão! O novo ritmo da cidade ressoava mais alto na paisagem paulistana, trinta anos depois das panorâmicas de Militão. Fábricas, eletricidade, telefone. A ferrovia inglesa. Moda européia vendidas nas lojas (como na pequena *Aux Nouveautes Parisiennes*). Os palacetes da elite do café. O casario das vilas operárias. O tempo e a sonoridade da cidade já são outros. Imagem: Marc Ferrez / Acervo Instituto Moreira Salles.

Nas artes visuais, a imagem, num primeiro passo interna, em gestação criadora no pensamento — em idéia — passa a ser transmitida no processo de elaborar a sua forma expressiva, abstrata ou figurativa: assim, *extrovertida*, nasce como *artefato artístico*. Das funções da imagem usufruímos, a exemplo do uso pelas ciências, o seu poder simbólico e a sua potencialidade representativa de *realidades*, como *instante* e *mímesis* de fenômenos diversos estudados. Dizem que *uma imagem vale por mil palavras*: seja ela como *mímesis* de certa realidade do Mundo, seja ela abstrata, a imagem pode ser compreendida como síntese de complexidades e pode exprimir o inefável. A imagem pode ser elaborada como signo. Pode ser usada como símbolo. Entre os dispositivos e usos pelos quais a imagem se apresenta e opera, tratamos da imagem como representação e narrativa de realidades objetivas, todavia, também daquelas imaginárias.

Çatal Hüyük. Sítio arqueológico próximo a Çumra, na fértil planície de Konya, na Anatólia, Turquia. Trata-se de uma grande aldeia neolítica (c. 6.500 a.C.) considerada um dos mais antigos assentamentos humanos com relativa densidade populacional e habitações edificadas numa forma pela qual se expressa um modo de ordenar o ambiente construído, prefigurando-se uma entidade urbana. Acima, o desenho a partir da pintura parietal de um santuário que se observa na fotografia abaixo: interpreta-se como sendo uma representação da própria aldeia e, todavia, uma das primeiras imagens sugerindo a forma de uma *cidade*, anunciando-se pela densidade de habitações. Nas palavras de Leroi-Gourhan: “Esta extraordinária descoberta mostra até que ponto, desde os primórdios da agricultura, a sedentarização *imprime uma nova forma ao dispositivo em que se inscreve a vida social*. As casas quadrangulares de grossas paredes, encostadas umas às outras, com seus pátios interiores e aposentos decorados, os mortos enterrados sob plataformas onde deviam dormir os vivos, as reservas de cereais guardadas intramuros, constituem um microcosmo totalmente humanizado, em torno do qual se estendiam os campos e, mais além, as florestas e as montanhas.” (Leroi-Gourhan 1987:138-9, *italico* nosso). Imagens: James Mellaart.

Gravuras representam ruínas, imagens do sentido profundo que delas emana. Outras desvelam a tectônica daquelas estruturas impressionantes. Fotografias confrontam temporalidades da paisagem. Outras mostram a reconstrução de antiga cidade, apropriada como imagem pelo ditador. O gesto criador, em risco modernista, inscreve-se no território ancestral, quando nova cidade, símbolo de um tempo, ali se constrói. Uma narrativa audiovisual escava memórias daqueles que habitam a cidade múltipla. Outra, redescobre paisagens anteriores entre os vestígios da antiga urbe. Fragmentos do passado da forma urbana instigam aqueles que estudam a *Cidade Eterna*. Novas tecnologias aceleram o tempo, transpõem espaços. Máquinas amplificam potencialidades humanas no tempo em que a velocidade é o símbolo do progresso.

A partir do XIX, a história das paisagens urbanas no mundo revela o acelerado ritmo da mutação: antigas cidades, antes confinadas intramuros, expandiram-se; velhos núcleos foram *renovados*; novas metrópoles surgem. Nesta história, inscreve-se outra, das novas imagens. Inventa-se a fotografia, surge o *instantâneo*. As artes visuais incorporam essa nova temporalidade, enquanto alguns estudam formas de captar o movimento em imagens. Inventa-se o cinema, mudo, a princípio. Mas a percepção da realidade é menor sem a ambiência da paisagem sonora. Quando imagem e áudio, por fim se juntam, síncronos, novas narrativas exprimem a experiência humana, tanto aquelas que documentam o *real*, quanto as que revelam o imaginário da *ficção*.

Narrativas audiovisuais expressam o drama da Modernidade... A ruptura com o tempo antigo, na construção de novas paisagens, é o resultado de tantos desenvolvimentos, compreendidos desde as navegações mercantis ao relógio na torre da cidade medieval, das máquinas de tecelagem ao telefone; da ferrovia à rede mundial de computadores; dos mapas à fotografia; da gravura à telemetria por varredura à laser... Contudo, o progresso propagado, ao instaurar o novo tempo da condição humana — a *Instantaneidade* — situa o ser diante da torrente do efêmero, que a tudo devassa e substitui, na velocidade das imagens publicitárias!

A cidade precisa mudar pois o corpo social e sua cultura que nela habita já são outros. Novas estruturas re-escrevem a paisagem urbana, suprimindo vestígios do tempo antigo.

►
Roma
Federico Fellini

Na cidade que se transforma, a presença física do passado nos provoca, ao disparar a imagem do entretecer das épocas, e assim age: situa-nos no tempo e no mundo, lembra-nos da finitude, representa-se como luta contra o tempo, narra-se como testemunho da existência humana e suas culturas, constituintes da história.

A paisagem que vemos é, em si, não uma totalidade imutável, mas sim um estado no tempo presente do lugar. Habita-la se realiza pelo transformar contínuo do território de nossa existência. Nele transitamos e agimos. Consubstancia-se a paisagem pelo proceder, sempre cambiante, dos diversos atores da sociedade, por relações variáveis de poder, por intercâmbios, interações e interdições. A paisagem do habitat urbano, aparentemente estável, existe em mutação, por ritmos diversos, conforme a própria dinâmica que nela influi, a redesenha-la continuamente na história.

Considerada a perda, isto é, a destruição e a ruptura dos repositórios físicos de memórias de um tempo e de uma cultura, voltam-se contra esse fluxo preponderante, pessoas, grupos sociais e institucionais sensíveis à presença física do passado, compreendida como herança cultural no presente e, assim, procuram interditar a transformação. Pois reconhecem a importância identitária dos remanescentes, abrigo de memórias, assim contidas nos objetos e conjuntos edificados em risco, inscritos naquela paisagem urbana em mutação.

Diante a perda iminente, animada via processos que pressionam e influem na transformação do tecido urbano, a exemplo das demandas de se renovar a infra-estrutura, e, sobretudo, pelos interesses vinculados ao mercado imobiliário, restarão apenas imagens, ainda que apenas na memória orgânica dos mais velhos...

Memória enraizada em práticas sociais, na sociabilidade de pessoas e grupos que vivenciam o lugar então ameaçado. Se o remanescente de outrora *conta* de sua trajetória no tempo, uma história de abandono e dilapidações, sua presença, contudo, também resulta de tantos atos anônimos no tempo, que intervieram para sua preservação. Daí o próprio intercurso da experiência humana no lugar constitui os veios das lembranças, inscritas naquela presença, testemunho das temporalidades que se quer preservar, frente aquelas pressões.

A cidade pode, de certo modo, ser caracterizada como um entretecer de tempos no território habitado por gerações de uma sociedade que a transforma, continuamente. Um entretecer que, todavia, acumula e conserva, mas também renova, substitui e suprime. Na cidade, pode-se dizer, existe a maior quantidade diversa de objetos — originados em tempos distintos — sejam aqueles de uso pessoal, sejam aqueles compartilhados socialmente, sejam os produtos que circulam no mercado, sejam as próprias estruturas componentes da forma urbana, reveladas pela paisagem da urbe. Esse habitat, como forma e ambiente de vida humana mais dinâmica, tende a se constituir como uma realidade hegemônica no mundo, a par de seus contrastes e contradições. Pela primeira vez na história, em algum momento no início do século XXI, mais da metade das pessoas no mundo passa a habitar em cidades. O tema do expandir das cidades pelos territórios, portanto, é atualíssimo³.

³ Como observa Paul Singer: “A divisão do trabalho entre campo e cidade sofreu, deste modo, uma transformação tão ampla que hoje [Singer publicara este texto em 1973] já é legítimo se colocar a dúvida quanto à validade da distinção entre campo e cidade. Não é difícil prever uma situação em que a maioria da população ‘rural’, no sentido ecológico, se dedique a funções urbanas e que a prática da agricultura — mecanizada, automatizada, computadorizada — em nada se distinga das demais atividades urbanas.” (Singer 1995:27).

A *irrealidade* da imagem técnica aqui reproduzida (instantâneo de uma *noite total* na Terra, vista em sua completude) serve, a um só tempo, como um dos modos de analisar a realidade da expansão urbana no planeta e ilustra-la. A partir da informação visual sobre a iluminação elétrica urbana noturna consumida, informação captada por sensores instalados em satélites, cientistas da NASA mapearam a urbanização terrestre. Os pontos de maior intensidade luminosa representam as maiores cidades, numa rede urbana que coincide com redes técnicas, *super energizadas*. Data: Marc Imhoff da NASA GSFC e Christopher Elvidge do NOAA NGDC. Imagem: Craig Mayhew e Robert Simmon, NASA GSFC.

No presente, o habitat urbano, sobremodo das grandes cidades, representa-se como imagem de uma forma de humanidade que aprofunda rupturas com outros modos de vida humana, ao instaurar e prover um novo universo existencial. Tal imagem nasce do desenvolvimento de tecnologias, fruto do poder que se funda historicamente na cidade, centro do conhecimento científico. Assim, na cidade contemporânea, gesta-se outro passo desta forma, quando a humanidade que nela vive incorpora resultados do evoluir de tecnologias que, se por um lado, liberaram o ser dos limites de tempo e espaço, ambigualmente, porém, atuariam na sua própria vigilância...

Os elos entre poderios econômicos, políticos e sociais, na medida em que influem no modo de vida urbano, cingem-na ao limite em que ela não mais prescindia de certas tecnologias, a exemplo daquelas que constituem as redes telemáticas. A TV é considerada dispositivo essencial do lar. O computador e telemóvel, instrumentos indispensáveis.

A vida navega pela profusão de imagens. Num primeiro olhar, esse novo universo existencial das redes, principalmente dinâmico no habitat urbano, liberta-nos de condicionantes temporais e espaciais, por instaurar a *Instantaneidade*, que nega a duração, que rompe obstáculos ao movimento.

Todavia, a liberdade é apenas aparentemente. Ao migrarem parte significativa de suas existências para o universo paralelo conformado pelas redes telemáticas, as diversas comunidades humanas, seduzidas pela insídia de imagens que atuam no consumir espetacular desta vida, arriscam-se à vigília de seus movimentos e comportamentos, então analisados, qualificados e quantificados, mapeados.

Neste universo procura-se, tal como na paisagem que o corpo físico habita, o equilíbrio entre segurança e liberdade. No tempo histórico em que vivemos, estamos imersos na profusão imagética. Nas águas deste oceano, produzimos a maior crônica da vida humana, *instantaneamente* atualizada nas redes, testemunho deste existir — real, imaginário, híbrido — entre dois universos que, na verdade, constituem um só para aqueles que navegam! No tempo e espaço da *Instantaneidade*, supprime-se a duração e a distância. Mas a forma urbana antiga, enquadrava-se como dispositivo de continuidade entre o Universo e o lugar, então humanizado. Neste habitat, mais dinâmico frente a vida aldeã, a sociedade ali conforma um novo tempo, urbano, que integra os indivíduos na vivência da paisagem ao habitar o território. Andre Leroi-Gourhan escrevera...

“Esta continuidade ideal é assegurada pelo movimento do céu que fornece a encruzilhada dos pontos cardeais ou qualquer outra referencia astral considerada como fixa. A cidade situa-se então no centro do mundo, e a sua fixidez, constitui de certo modo, a garantia do *girar* do céu à sua volta. Ponto central do céu e da terra, ela integra-se no dispositivo universal cuja imagem reflete: o sol nasce no seu Oriente e põe-se no seu Ocidente a igual distancia, pelo que os seus habitantes são levados a pensar que existem, para lá da sua aureola, centros menos favorecidos, muito perto do Ocidente e do país da sombra ou próximo do ponto de origem do sol nascente. O seu Oriente e o seu Ocidente são o Oriente e o Ocidente por excelência, visto [que] assinalam a entrada e a saída do astro num microcosmo totalmente humanizado e simbólico.” (Leroi-Gourhan 1987:141).

Continua o autor...

“Por razões que ligam a arquitetura à escrita e à integração espacial, a cidade é o ponto de referência da metrologia. A agrimensura desempenha um papel capital, e os confins do mundo encontram-se aí unidos pelos raios simbólicos da roda das distancias. Chega-se assim a uma imagem geométrica do mundo e da cidade, em que intervém todo um sistema elementar de correspondências espaciais. Sendo as portas e os pontos cardeais coincidentes, basta chamar ‘porta do Inverno’ à porta do Norte para que o simbolismo espacial se enriqueça com a dinâmica do tempo. Assim, em cada estação, basta receber a Primavera ou o Verão numa porta diferente para que nasça, não apenas a integração espaço-temporal, mas também o controle, de certo modo mecânico da máquina universal.” (Leroi-Gourhan 1987:141).

A construção dessa antiga paisagem urbana então traduz-se como forma simbólica, imagem referenciada ao Cosmos. A cidade assim surge como expressão da linguagem simbólica, essência da arquitetura. Assim como primitivas construções em pedra nasceram do poder de simbolização pela arquitetura — por exemplo célebre de Stonehenge, dos templos de Gozo e tantos outros no Mundo — formas urbanas configuram paisagens culturais significativas do tempo universal.

O poder de simbolização, como observara Leroi-Gourhan...

“(...) pretende que o símbolo comande o objeto, que uma coisa só existe quando nomeada, e que a posse do símbolo do objeto permite agir sobre ele.” (Leroi-Gourhan 1987:142).

É especialmente relevante observar que a cidade, historicamente, como centro do conhecimento científico, fora construída no passado a partir de símbolos cujas raízes se aprofundam no tempo...

“Esta atitude, atribuída às ‘sociedades primitivas’ no âmbito do comportamento mágico, existe também no comportamento mais científico, visto que só se podem dominar os fenômenos na medida em que o pensamento puder, através das palavras, agir sobre eles construindo uma sua imagem simbólica de posterior realização material.” (Leroi-Gourhan 1987:142).

As antigas civilizações, ao conformarem o habitat em forma urbana, ordenam o território como *Imago Mundi*, a cidade como microcosmo...

“A ligação entre o Oriente geográfico e a porta do Oriente é, pois uma ligação normal entre o objeto e o seu símbolo, e, a propriedade fundamental das cidades é a sua capacidade de darem uma imagem ordenada do universo. Nelas a ordem é introduzida no geometrismo na medição do tempo e do espaço. A vida é mantida através da assimilação dos símbolos do movimento dos astros ao próprio movimento dos astros, ou pelo recurso ao símbolo do renascimento vegetal que origina o efetivo crescimento das plantas. (...) Com efeito, o movimento do universo não é apenas de rotação, mas também de alternância e de oposição dos contrários: frio no Norte — calor no Sul, juventude do Este — velhice do Oeste, etc., de modo que as diversas partes do universo (e da cidade) tanto correspondem a qualidades como a situações. A partir deste momento, o homem passa a ter nas mãos a chave do universo, e, sob formas diversas, mas convergentes, surgem extraordinários corpos de conhecimentos, inteiramente baseados no jogo das identidades e dos contrários, englobando todo o conhecimento existente, desde os números à medicina, desde a arquitetura à música.” (Leroi-Gourhan 1987:142-3).

Nos sertões do Brasil, modos de vida ancestrais resistem ao tempo. Algumas comunidades, todavia, adaptaram-se as mudanças. Outras sucumbiram... Em 2005, viajei ao território Bororo para realizar uma oficina de vídeo junto aos estudantes da comunidade, precisamente na Terra Indígena do Merure. Ao instalarem a missão, os Salesianos transformaram a espacialidade aldeã, inscrevendo um núcleo urbano. Contudo, a *forma de vida urbana* não prosperou na antiga Merure... Nas imagens, três instantes durante a oficina. Levei um modelo tridimensional, realizado pela arquiteta e urbanista Tatiana Morita Nobre para seu estudo exemplar, que representa a paisagem do Jardim Angela, periferia da zona sul da cidade de São Paulo. A idéia foi confrontar duas realidades distintas de habitat e suas histórias: a imagem tridimensional da favela urbana frente o território indígena, animava o exercício crítico com os estudantes sobre as condições de vida na cidade. Pela tela da câmera, a percepção da paisagem intensamente transformada e degradada, num sobrevôo! Imagens: Silvio Luiz Cordeiro.

As imagens nos ajudam a compreender o *palimpsesto* da paisagem urbana, indagar o *hipertexto* da cidade: referenciam no tempo o feixe de forças sociais que se exerceu num certo lugar⁴. Desde a Revolução Industrial, as paisagens assumem formas que se coadunam com o *novo ritmo*, na tendência do modo de produção capitalista em *acelerar processos*⁵. No presente, estamos imersos na profusão de imagens e habitamos não apenas grandes cidades, mas um universo paralelo das redes telemáticas, na Instantaneidade que rege a vida atual. Se a velocidade nos arranca do Tempo, encontramos refúgio em certas paisagens... Na tempestade contemporânea sobre um oceano de águas incertas, o patrimônio histórico é um grande *porto seguro*, onde ancoramos, em busca da memória de nossa presença no Mundo.

►
Nostalgia de la Luz

Patricio Guzmán

⁴ A geografia de Milton Santos releva que a essência do espaço é social. Em suas palavras: “Como as formas geográficas contêm frações do social, elas não são apenas formas, mas formas-conteúdo. Por isso, estão sempre mudando de significação, na medida em que o movimento social lhes atribui, a cada momento, frações diferentes do todo social. Pode-se dizer que a forma, em sua qualidade de forma-conteúdo, está sempre permanentemente alterada e que o conteúdo ganha uma nova dimensão ao encaixar-se na forma. A ação, que é inerente à função, é condizente com a forma que a contém: assim, os processos apenas ganham inteira significação quando corporificados. O movimento dialético entre forma e conteúdo, a que o espaço, soma dos dois, preside, é, igualmente, o movimento dialético do todo social, apreendido na e através da realidade geográfica. Cada localização é, pois, um momento do imenso movimento do mundo, apreendido em um ponto geográfico, um lugar.” (Santos 1985:2).

⁵ Nas palavras do geógrafo David Harvey: “Há um incentivo onipresente para a aceleração, por parte de capitalistas individuais, do seu tempo de giro com relação à média social, e para fazê-lo de modo a promover uma tendência social na direção de tempos médios de giro mais rápidos. O capitalismo (...) tem sido caracterizado, devido a isso, por contínuos esforços de redução dos tempos de giro, acelerando assim processos sociais (...). Há, contudo, algumas barreiras a essa tendência — na rigidez da produção e das habilidades de trabalho, no capital fixo que deve ser amortizado, nas fricções do mercado, nas reduções do consumo, nos pontos de estrangulamento de circulação do dinheiro, etc. Há toda uma história de inovações técnicas e organizacionais aplicadas à redução dessas barreiras — que envolvem tudo, da produção em linha de montagem e da aceleração de processos físicos (fermentação, engenharia genética) à obsolescência planejada do consumo (a mobilização da moda e da publicidade para acelerar a mudança), ao sistema creditício, aos bancos eletrônicos, etc.” (Harvey 2010:209-10).

Post scriptum

A remota imagem da Terra vista a partir da órbita lunar se representa, em grande medida — simbólica e efetivamente — como uma síntese das potencialidades técnicas que a humanidade alcançara, ao tempo de muitos avanços do saber, já no âmbito do que podemos chamar de uma *Era Eletrônica*, sobremodo *Cibernética*.

Em 23 de agosto de 1966, a *Lunar Orbiter I* transmitia à Terra esta imagem, recebida por uma estação de monitoramento da NASA (em Robledo De Chavela, município próximo à Madrid, Espanha) e difundida depois pelos meios de comunicação no mundo. O dispositivo remoto — como um *olho artificial* — avistara, pela primeira vez, o nosso planeta a partir da órbita da Lua. *Imagem-síntese* do alcance da ciência e tecnologia humanas daquele tempo. Imagem: NASA.

A *imagem do século XX*, como fora chamada⁶, constitui-se como artefato visual histórico a exemplificar o alcance do engenho humano, pelo qual pôde-se ultrapassar uma fronteira física, mas também aquela imaginária e mítica, quando, enfim, seres humanos viajaram no *além*, naquele universo celeste antes visto como *morada de divindades*.

⁶ Cinco espaçonaves *Lunar Orbiter* foram enviadas à Lua pela NASA entre os anos 1966 e 1967, quando se produziu um acervo de imagens fundamentais para o planejamento da missão *Apollo 11*; e possíveis sítios para o pouso do dispositivo tripulado — o *Lunar Module*, ou simplesmente “*Eagle*” — foram avaliados para alunissagem que enfim se realizara em 20 de julho de 1969. Dois astronautas, Neil A. Armstrong (comandante) e Edwin E. “Buzz” (piloto), foram os primeiros humanos a caminharem na Lua. Do acervo de imagens anteriores ao pouso na Lua, a Terra vista da órbita lunar, captada pela *Lunar Orbiter I*, fora chamada como “a *imagem do século*”.

Disponível em: <[http://portal.unesco.org/science/en/ev.php-](http://portal.unesco.org/science/en/ev.php-URL_ID=7734&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

[URL_ID=7734&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/science/en/ev.php-URL_ID=7734&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>. Acesso: 20 jul. 2009.

Contudo, antes ainda desta imagem, precisamente no dia 04 de outubro de 1957, o primeiro satélite artificial entrara em órbita terrestre: o *Sputnik 1* emitiu sinais de radiofrequência, ouvidos no mundo todo.

Assim, a *imagem sonora* antecede a visualidade da ruptura havida; e se considera a data de lançamento do pequeno satélite soviético como o início simbólico da chamada *Era Espacial*, das novas tecnologias que comprimem tempo e espaço no instaurar da Instantaneidade. Aprofundam-se as transformações nas paisagens de um mundo cada vez mais urbanizado. Sobre o antigo imaginário, instala-se outro, quando a ciência poderia então explicar a realidade do Universo, como nas imagens que revelam sua expansão. O progresso científico e tecnológico abriu a perspectiva promissora: do macro ao microcosmo, o conhecimento penetra os extremos da existência e do tempo, rumo ao infinito do espaço sideral, rumo ao íntimo dos seres⁷ e da própria matéria.

►
Powers of Ten
Ray e Charles Eames

Aquela fotografia histórica do olhar humano em órbita lunar significara muito mais que o sucesso dos cálculos da ciência e do progresso tecnológico da Humanidade que então, pela primeira vez, preparava-se para tocar fisicamente com seu corpo um outro mundo: a esfera sagrada da Lua. Nas conquistas da racionalidade técnica e científica, a Modernidade de um tempo afirmara, espetacularmente, a ruptura.

⁷ Em 1968, o casal de arquitetos estadunidenses Ray e Charles Eames dirigiram *Powers of Ten* para a IBM. O documentário é uma adaptação do livro de Kees Boeke intitulado *Cosmic View – the Universe in 40 Jumps*, publicado em 1957. A obra mostra uma *viagem visual* no Universo, em potências de dez. Em 1977, o filme foi relançado. Em 1998, *Powers of Ten* foi selecionado pela Biblioteca do Congresso para integrar o acervo audiovisual preservado pela instituição, inscrito assim no *United States National Film Registry*.

Todavia, ela já anunciava-se em marcha desde há muito, se reconhecemos a evolução do saber científico e tecnológico como desenvolvimento das civilizações. Em outras palavras, este saber se processara no seio da vida urbana: a cidade na história constituiu-se, em grande medida, como meio propício à esta evolução.

Neil Armstrong enquadra a projeção de sua sombra ao fotografar o Módulo Lunar. Em 20 de julho de 1969, mais de meio bilhão de pessoas assistiram pela TV o momento em que Armstrong pisara na Lua e proclamou a histórica frase: "That's one small step for a man, one giant leap for mankind." Imagem: NASA.

Tal saber progredira por seus diversos passos, cada vez maiores, no ritmo que então vimos se acelerar desde a Revolução Industrial e, sobretudo, na *Era Cibernética*, em que a chamada *Era Espacial* se inscrevera: nomes de um período da história em que a Modernidade se aprofunda.

No propor de teorias e experimentos, este saber demonstraria a ordem *verdadeira* do universo, muito antes compreendido apenas no *ilusório* — à *luz* da nova ciência — e restrito âmbito da religião, com seu tempo e espaço compreendidos em sua essência divina, como a arqueologia encontrara em artefatos e símbolos ancestrais expressos numa *arte* muito antiga, sobretudo nos primórdios da Humanidade, no tempo anterior à civilização, propriamente dita, isto é, muito antes do surgir da cidade. No curso da história, a ciência avança com o desenvolver da cidade, pois ela é, desde sua remota origem, o *locus* ideal, o centro privilegiado do saber. E do poder. Aquela *ruptura espetacular* foi admirada por diversas culturas, vista pelas telas da TV: simboliza o predomínio de um modo de ver o mundo — e de *ser* e nele *estar* — quando a ciência, a partir das cidades, revela outros modos de compreender o *tempo* e o *espaço*.

Dimensões dominadas, precisamente mensuráveis e controláveis: se antes eram compreendidas, desde a remota existência humana na Terra, e *plenamente* acessíveis pela experiência do sagrado (todavia, ainda são); com a Modernidade, elas deixam o imaginário para serem inscritas na *realidade* científica. Vimos que a forma de muitas cidades antigas construiu-se como uma síntese, um signo relacionado a ordem do Cosmos no habitat urbano, sobretudo vista nas cidades capitais, sedes do poder ambivalente exercido — mundano e religioso — nas origens das civilizações. Aquelas primeiras imagens produzidas desde o espaço sideral, lembramos, também representaram, e com profundas implicações, um tempo temerário, quando dois sistemas políticos com seus modos de produção afligiram o mundo, assim submetido à um frágil e pendular medir de forças: duas potências a rivalizar a autoridade sobre o destino do mundo.

Embora o modo religioso de *ver*, *ser* e *estar* no mundo coexista hoje no habitat urbano tão dessacralizado, a ciência, assim como a cidade, se já não o fizeram, tendem a mata-lo de vez? O progresso proclamado pela racionalidade científica, positivista, pouco revertera para *sanar* as angústias contemporâneas. Ela não promovera com suas conquistas a plenitude da paz na alma humana que, no seu íntimo, permanece selvagem, impulsiva, com exemplos de violência extrema, a ressurgir na preeminência da racionalidade e das altas tecnologias.

Lembramos que entre remanescentes da antiga paisagem urbana, um *certo lugar*, elevado, foi atributo essencial, seja tomado da própria natureza, seja construído. A Humanidade compreendeu muito cedo as vantagens do domínio visual a partir dos sítios elevados. Todavia, do montículo ancestral à antiga cidadela em acrópole, a elevação era apropriada não apenas por fatores de defesa, por exemplo, mas também ao simbolismo da imagem do poder ali instalado.

No presente, grandes nações exploram o espaço sideral.

Num tempo em que o habitat humano expande-se como realidade urbana sobre a Terra — quando a cibernética e a telemática antes já consubstanciam o próprio fato — o domínio sobre o Mundo será mais efetivo pelo poder das forças que controlam certos artefatos móveis, elevados sobre ele e em *tempo real*. Encontram-se, desde a Antiguidade, exercícios imagéticos na representação precisa do território. Novamente o domínio visual do espaço como fundamento do poder: quem melhor pôde realiza-lo, com acuidade e precisão, mais vantagens teve sobre disputas e conquistas territoriais. Isso permanece válido até o tempo presente⁸.

No século XX, desde a profusão daquelas imagens históricas como testemunhos do progresso científico, tornou-se comum afirmar que o *homem conquistou o espaço*. Todavia, tal conquista se traduz na hegemonia de um *novo tempo*, assim criado pelo *sapiens*: tempo que o submete, na Instantaneidade.

Ciência e religião, como dois campos distintos e divergentes, procuram cada qual explicar o Universo e a nossa existência nele, como narrativas que se animam na linguagem de seus discursos imagéticos, textuais, audiovisuais... Ambas coexistem no tempo presente, de sacralidades tão degradadas.⁹ Ambas, desde seus primórdios, constroem seus próprios universos de saber e representação simbólica.

⁸ O mapeamento como forma de exercer o domínio — já, numa primeira instância, visual — consolidara-se na história como um dos principais instrumentos de consubstanciar o poder, seja político, seja econômico, seja social: ao mapear interesses e contextos, abre-se caminho à conquista, isto é, torna-se real, desde esta primeira instância, o processo ao seu efetivo domínio. Entre as vantagens do mapa como imagem técnica, elevam-se a possibilidade de transporte, a seleção e correlação de informações: um lugar, mesmo desconhecido por quem analisa a imagem de sua representação técnica, pode, contudo, situar-se ali, e se preparar para futuras incursões, explorações, etc. As tecnologias digitais ampliaram as potencialidades do mapeamento, já há muito reconhecidas e utilizadas, ao lembrarmos de que, por exemplo, o registro técnico da cartografia possibilitara a conquista de vastos territórios no ultramar, ao tempo das chamadas Grandes Navegações da Idade Moderna.

⁹ Por exemplo, pode-se compreender que o crescimento das seitas ditas evangélicas resulta de uma crise existencial, provocada pelo próprio processo de extrema dessacralização de parte do mundo onde vivem as sociedades urbanas, sobretudo aquelas das metrópoles. Tal crise se aprofunda, pois não se trata de re-valorizar antigos saberes, mas sim de consumir visões degradadas do sagrado, com ênfase na posse material de bens, como meio de alcançar a *salvação*, isto é, o *sucesso* na sociedade.

Na imagem do planeta, a navegar no silêncio do Universo, percebeu-se a Terra como *Grande Casa*, a antiga morada da Humanidade e suas culturas.

Intitulada *Earthrise*, esta imagem é a primeira fotografia em cores¹⁰ do “*nascer da Terra*”, realizada pelo astronauta William A. Anders a bordo da espaçonave *Apollo 8*, na primeira missão tripulada à orbitar a Lua.

Um dos principais objetivos da missão fora a de gerar registros fotográficos de alta resolução da superfície lunar, para a posterior alunissagem humana. Todavia, quando a espaçonave se dirigira para o outro extremo da Lua, este instante foi capturado pela câmera: a Terra surgiu acima do horizonte lunar, iluminada em parte pelo Sol. Esta imagem, muito difundida, assim como tantas outras depois, contribuiu para que a civilização, na visualidade do registro documental, percebe-se quão frágil é o pequeno *Planeta Azul*, nossa morada no universo.

Imagem: NASA.

Sob o conceito contemporâneo de *sustentabilidade* há, como sabemos, o discurso sobre a ecologia que, especialmente, tomara esta imagem como figura ilustrativa da fragilidade da biosfera. Imagem a representar tanto o drama da poluição generalizada, quanto a finitude de recursos naturais, extensa e intensivamente explorados a milênios. Imagem a denunciar que muitas das atividades humanas sobre o pequeno *Planeta Azul* — a transforma-lo continuamente, desde os primórdios da civilização — provocam impactos que podem, no limite, comprometer a própria Vida como um todo.

¹⁰ Em 24 de dezembro de 1968, a espaçonave Apollo 8 entrara em órbita lunar. “That evening, the astronauts — Commander Frank Borman, Command Module Pilot Jim Lovell, and Lunar Module Pilot William Anders — held a live broadcast from lunar orbit, in which they showed pictures of the Earth and moon as seen from their spacecraft. Said Lovell, ‘The vast loneliness is awe-inspiring and it makes you realize just what you have back there on Earth’. They ended the broadcast with the crew taking turns reading from the book of Genesis.” Disponível em: <http://www.nasa.gov/multimedia/imagegallery/image_feature_1249.html>. Acesso: 20 jul. 2010.

As *paisagens naturais* remanescentes submetem-se, dia a dia, ao ritmo acelerado da exploração antrópica na Contemporaneidade da vida urbana; e, como resultado, propaga-se um modo de vida que se resume, por sua tendência, em um tipo homogêneo de habitat, estruturado como *organismo* tanto *cinemático*¹¹ quanto *cibernético*: ao consultar mapas que traduzem o povoamento da superfície terrestre, veremos que a cidade, como forma de morada, já abriga grande parte da Humanidade. As antigas ruínas urbanas testemunham os primórdios da crescente transformação da Terra em uma vasta paisagem cultural, dominada por nossa espécie, sob influência de demandas que emanam da urbe, como entidade que, historicamente, concentra poderes, assim como o saber científico.

A imagem da crise na qual a Humanidade parece culminar, revela-se sobremodo no ambiente urbano. Contudo, apesar da violência cotidiana das metrópoles, da poluição generalizada, da segregação espacial, entre tantos outros efeitos destrutivos, a Terra, se já não se tornou, tende a tornar-se numa grande esfera urbana. Propaga-se a consciência do limite provável dos riscos do modo de vida desenvolvidos nas cidades, disseminado após a Revolução Industrial, quando a capacidade humana em transformar o meio em que vive — produzindo novas paisagens por *consumir* as anteriores — potencializara-se sobremodo.

A cidade, como artefato da civilização, conta-nos em sua existência física como a Humanidade elaborou técnicas para intensificar esse potencial transformador do ambiente em habitat maior. Assim, compreendemos o quanto ela se tornara o *locus* de máxima convergência energética, seja na sua construção, seja na sua dinâmica existencial, por exemplo, do consumo que nela se exerce.

¹¹ Expressão de Gustavo Giovannoni em sua obra fundamental *Vecchie Città ed Edilizia Nuova* (1931). Lê-se no subtítulo do capítulo III, *La città come organismo cinemático*. Em suas palavras: “Il tema in cui, forse più che in ogni altro, la vita moderna direttamente si manifesta è quello della viabilità cittadina. L’espansione di una città su di una vasta zona che corrisponde alla sua popolazione è solo resa possibile da comunicazioni sempre più rapide ed intense, che nulla hanno di paragonabile coi mezzi embrionali del passato (...). Così la strada, che un tempo serviva quasi soltanto per delimitare gli isolati e per accedere alle abitazioni, è divenuta essenzialmente un organo del movimento.” (Giovannoni 1995:87).

Assim, o poder imanente da cidade se traduz, exemplarmente, nas estruturas notáveis que propiciam a vida urbana atual. Nesta crise, o mundo procura reencontrar o seu eixo.

Axis mundi

Arquiteturas que resistem ao fluxo do tempo... A presença de certas estruturas erigidas impressionam *olhares contemporâneos* pela antiguidade de suas origens. Hoje, o nosso olhar, imerso na profusão de imagens, tão habituado à intensa mutação das paisagens urbanas — e muitas vezes já insensível à ela — ainda assim surpreende-se pelo contraste entre o novo e aquelas velhas estruturas, em grande parte arruinadas, que assim resistem inscritas na paisagem urbana do tempo presente. Daí a relevância destas arquiteturas que remanescem vivas na cidade, sobretudo quando são vivenciadas, em essência, pelo motivo originário de suas existências físicas, a exemplo do *Pantheon* em Roma: como templo, permanece *in situ* no fluir das eras.

Hoje, o lugar é visitado como patrimônio histórico da humanidade, parte singular da fragmentária memória urbana da antiga cidade capital do Império Romano, no entretecer das ruínas na cidade contemporânea. Por mais de dois mil anos, o templo remanesce na paisagem de Roma como a única construção praticamente íntegra e continuamente utilizado como local de culto religioso, desde que assumiu sua forma definitiva sob Adriano no início do século II.

M·AGRIPPA·L·F·COS·TERTIVM·FECIT¹², lê-se na arquitrave do Pantheon: Adriano ao erigir o novo templo, assim rememorou o antigo, construído em 27 a.C. por Agrippa, general de Augusto. O monumental volume arquitetônico funda-se no imaginário de um projeto que concebera a construção como símbolo do *Cosmos*.

¹² M[arcus] Agrippa L[ucii] f[ilius] Co[n]s[ul] Tertivm Fecit. Vertido ao português: Marcus Agrippa, filho de Lucius, o fez quando cônsul pela terceira vez.

Formas do passado permanecem na paisagem do presente. Séculos de adaptações, intervenções destrutivas, reformas, aberturas de novas vias por entre as antigas estruturas em ruínas, desmantelaram o antigo tecido urbano, no core da Roma Imperial, o *Campus Martius*. Contudo, a forma do Estádio de Domiciano permanecera inscrita. E o *Pantheon*, sobreviveu ao tempo, praticamente intacto. Imagem: Silvío Luiz Cordeiro / Google Earth.

Nele encontra-se o atributo essencial da arquitetura do templo: o *Oculus*, abertura circular no topo da cúpula hemisférica a se levantar sobre o corpo principal do templo, também de forma circular. A importância desta abertura se traduz na criação de um monumental dispositivo simbólico, revelado então pela própria arquitetura que, em sua simplicidade de formas articuladas, impõe-se como obra de sublime desenho, na imagem que realiza: a metáfora do Cosmos e do movimento do Universo. Vejamo-la como opera, por um exercício de imaginação... Ao entrar no templo pelas portas monumentais do recinto interno circular, após atravessar o pronau, um observador caminha em linha reta até postar-se sob o centro do *Oculus* visto acima, o qual define, em projeção vertical, o centro do próprio templo. Em pé, este observador ali situado terá acima o zênite, ponto projetado na esfera celeste, quando seu corpo ereto inscreve-se na linha imaginária que o centro do *Oculus* instaura.

Seus dois lados voltam-se, respectivamente, para o Nascente, à sua esquerda; e ao Poente, à direita.

Domo e Oculus do Pantheon. Nas imagens, especialmente acima à direita, observa-se a trama da nervura estrutural da tectônica: leveza da estrutura e sentido simbólico, em referência à esfera interior inscrita, como *Corpo Celeste*. Pela abertura do *Oculus*, com 8 metros de diâmetro, percebe-se a mudança do tempo: a luz do sol e o luar iluminam o interior do templo; a chuva molha seu piso; a neve resfria ainda mais o recinto. O dispositivo atua simbolicamente por instaurar a imagem do *Axis Mundi*, eixo vertical, definidor do centro a partir do qual projeta-se a orientação do templo, a ordem do Cosmos inscrita na paisagem urbana. Imagens: Silvio Luiz Cordeiro.

O observador então gira seu corpo 180° sobre o eixo em que se encontra, quando verá, com seus olhos voltados para o *Domo* acima, o giro imaginário da própria estrutura: o efeito é percebido pela nervura gravada na superfície interior da cúpula.

De Architectura, do arquiteto romano Marco Vitrúvio Polião, foi redescoberto pelos humanistas do Renascimento como fonte valiosa da tectônica antiga. Criticada por muitos — entre eles, Leon Battista Alberti, para quem sua escrita era obscura — a obra de Vitrúvio foi amplamente traduzida e influiu por gerações. Os desenhos originais se perderam, mas Leonardo, assim como outros (Dürer, Cesarino, Sangallo, etc.) produziu a famosa imagem: ao tratar da arquitetura do templo, Vitrúvio descreve (Livro III) o ancestral sistema de proporção vinculado ao corpo humano, fonte das medidas a serem *diligentemente observadas*.

O desenho revela assim o conceito do *corpo humano ideal*, inscrito tanto na circunferência (esfera do sagrado, cujo centro é o umbigo) quanto no quadrado (campo do telúrico). A linha dos olhos e dos ombros, definem a horizontalidade; o corpo ereto, a verticalidade e os quatro lados do corpo, os quadrantes do Mundo. Imagem: Luc Viatour.

A etimologia da palavra domo — do latim *domus* — remete à casa. Esta origem aprofunda-se todavia mais no tempo, na imagem da antiga habitação ancestral: a cabana primitiva. No Palatino, para citar apenas um exemplo em Roma, arqueólogos encontraram evidências de esteios que conformavam plantas ovais de cabanas, de modo a sustentarem coberturas derivadas da forma cônica. No cume, uma provável abertura ventilava o interior por efeito *chaminé*¹⁴ e sugava para fora o fumo do lar, fogo em torno do qual a família se alimentava e se aquecia, reunida no tempo de transmissão oral dos mitos e saberes no seio daquela cultura primitiva.

O Pantheon em desenho de Giovanni Antonio Dosio (c. 1569). A perspectiva é seccionada na rotunda do templo para revelar o interior iluminado pela luz solar que entra pelo *Oculus*.

O estudo mostra um partido simples, articulado em três volumes: o pronau (em octostilo), com a cobertura do frontão triangular, penetra no volume intermediário mais alto (um paralelepípedo reto) que, por sua vez, acopla-se ao volume maior cilíndrico e mais elevado da rotunda. Nela, a arquitetura manifesta a imagem de uma esfera monumental, como presença imaginária de um *Corpo Celeste* ou representação do *Mundo*. O hemisfério superior visível — o *Domo* — descansa na parede da rotunda pelo equador; daí, ao continuar até o piso, compreende-se a forma do hemisfério inferior imaginário, a completar a esfera, que tangencia o piso precisamente no centro do templo. A altura do *Domo* é igual ao diâmetro da rotunda (c. 43,5 metros). O centro do templo, alinhado ao centro do *Oculus*, define o *Axis Mundi*. Imagem: Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi.

¹⁴ O chamado *efeito chaminé* ocorrerá dentro de um volume arquitetônico quando existir, idealmente, alguma abertura superior na cobertura e outra inferior, preferivelmente junto ao rés do chão: a diferença de temperatura entre o ambiente externo e o interior provoca distintas pressões entre os dois ambientes; quando o interior for mais quente que o exterior, um fluxo de ar ascendente se cria; o ar frio mais denso entra pela abertura inferior, é aquecido e assim menos denso tende a subir, dirigindo-se à abertura superior que *suga* o ar, levando-o para fora.

Vimos antes que a imagem da antiga cidade era percebida como paisagem referenciada ao Universo — *Imago Mundi* — território transformado em pequeno mundo então habitado, imagem representativa de um microcosmo ordenado¹⁵. Nela, estruturas arquitetônicas situadas em lugares considerados sagrados atuaram — e algumas ainda atuam — pela concepção religiosa do ponto de interconexão entre os planos terrestre e celeste, por estabelecer o *Axis Mundi*, seja no centro da urbe, ou em estruturas sagradas centrais na cultura urbana.

André Leroi-Gourhan elaborou uma síntese exemplar deste processo...

“(...) os primeiros textos põem-nos em presença de um sistema de representação simbólica do universo que, nas suas linhas gerais é extraordinariamente semelhante na América, na China, nas Índias, na Mesopotâmia, no Egito, e em toda a parte onde uma dada cultura já franqueou ou vai franquear o limiar da escrita. Esta concepção corresponde à fixação da cidade-capital no cruzamento dos pontos cardeais e à elaboração de um código de correspondência que, a pouco e pouco, acaba por assimilar na sua teia toda a criação. A partir da centralização urbana, os dados simbólicos referentes ao espaço e ao tempo adquirem um valor preponderante, e (...) a evolução tecno-econômica origina a emergência global das artes do fogo (metalurgia, vidraria, cerâmica), da escrita, da arquitetura monumental e de uma hierarquia social muito acentuada, fatos que transformam a capital do grupo étnico num núcleo totalmente humanizado situado no centro de um território donde retira seus alimentos.” (Leroi-Gourhan 1987:139).

Na *Contemporaneidade*, este eixo fora substituído por outras estruturas, mais altas e energizadas...

¹⁵ Nas palavras de Andre Leroi-Gourhan: “A mitologia dos caçadores-recolectores comporta essencialmente imagens de trajetos, trajetos de astros, trajetos de heróis organizadores. Em inúmeros mitos oriundos das mais diversas partes do mundo, inclusive no substrato pré-agrícola das civilizações mediterrânicas, o universo é originariamente caótico e povoado de entidades monstruosas. É, no decurso de um dado itinerário que o herói combate os monstros, ordena a posição das montanhas e dos rios, dá os nomes aos seres, enfim, transforma o universo numa imagem simbolicamente ordenada, assimilável, controlável pelo homem. As mitologias índias da América do Norte oferecem-nos belos exemplos de semelhantes itinerários organizadores, enquanto que o Hércules, entre os exemplos mediterrânicos, mostra que as primeiras civilizações citadinas certamente assimilaram os resíduos duma ideologia anterior.” (Leroi-Gourhan 1987:135).

Ruínas antigas, novas paisagens

*Rio de águas velhas
Roladas das enxurradas
Crescidas das grandes chuvas
Chovendo nas cabeceiras
Rio do princípio do mundo
Rio da contagem das eras.*

Cora Coralina

Certas narrativas míticas nos contam sobre a fundação e destruição de antigas cidades — reais e imaginárias — como aquelas bíblicas e de tantos outros mitos transmitidos por diversas culturas, por suas religiões, tradições orais, escritas e por imagens. Elas *habitam* desde o passado distante o imaginário compartilhado por muitas nações modernas, sobretudo, aquelas de remota origem, como européias e orientais, sobretudo. Narrativas antigas incitaram tantos homens em aventuras pelo chamado *Velho Mundo*, em busca de respostas e confirmações numa memória edificada, encontrada em ruínas e também nos objetos há tempos perdidos, ocultos pelo acúmulo de *camadas de tempo*.

► **Unnamed Soundsculpture**

Onformative

Desveladas em parte pela arqueologia, ruínas urbanas e tantos objetos entre elas encontrados, instiga-nos duplamente. Diante delas, a imagem presente de estruturas decaídas, muitas vezes de funções ainda incógnitas, impõe-se como testemunho de humanidades passadas. Sua presença, provoca-nos por alcançar o mais profundo recesso da alma e se desvela como imagem da finitude de tudo, no seu tempo próprio. Contudo, no universo paralelo de cada sistema de explicação do mundo, aprendemos que o fim é, na verdade, o nascer de outra realidade, antes imaginada.

Coruscant

Na alegoria do cinema, a saga do bem contra o mal revisita fontes mitológicas, que assim inspiram a narrativa. O mito revestido pela Contemporaneidade em ficção cinematográfica, qualificada por *científica*, entretêm gerações. A saga se anima pelo fato da guerra, que transcendera aquela primitiva, na origem das cidades terrestres: ela já envolve as civilizações da galáxia que formam a *República* com seu poder sediado no *planeta-cidade*...

Design de Doug Chiang para *Coruscant*, o *planeta-cidade*, sede do poder da Galáxia em *Star Wars*. George Lucas pediu ao artista uma paisagem que combinasse estilos arquitetônicos antigos com novos, para resultar numa *skyline* super edificada. Na primeira imagem, à esquerda, vemos arranha-céus de uma parte nova de *Coruscant*, inspirados pelo design *art deco* e linhas da arquitetura moderna: o paralelo referencial com a concepção urbanística de Le Corbusier é evidente, seja por exemplo da *Ville Contemporaine de Trois Millions d'Habitants* (1922) e do *Plan Voisin* de Paris (1925). A segunda imagem, no centro, vemos o desenho sugerir formas de *antigas* torres piramidais, escalonadas, num referencial diverso que revisita desde as formas da arquitetura Maia, a exemplo das pirâmides em Tikal, na Guatemala, às monumentais *gorupas* de Madurai, na Índia. A terceira, por fim, combina os *estilos* das duas vistas anteriores. Nas palavras de Chiang: “George liked both of these directions, so what he wanted to do was combine both stylistic elements into one image (...). It was like taking Manhattan and scaling it way, way up. All of these buildings are mile- and two-mile-high skyscrapers. We never really see the floor, because this is a city of such large buildings. Each one of them is several blocks wide at the base. This was the overall view, with flying traffic going throughout the city — a very 3D world.”¹⁶

¹⁶ Relato disponível em: <<http://web.archive.org/web/20110124005356/http://www.starwars.com/episode-i/bts/production/f19971102/index.html>>. Acesso: 05 abr. 2012. Em 1967, Paul Wheatley dissera: “(...) we are approaching a time when not only will all men live in terms of the city, but urban dwellers will again be distributed more or less in accordance with regional population densities. It seems inevitable that by the end of the twenty-first century a universal city, Ecumenopolis, will have come to comprise a world-wide network of hierarchically ordered urban forms enclosing only such tracts of rural landscape as necessary for man's survival.” (Wheatley 1969:3-4).

Cientistas astrônomos descobriram na contínua observação do Universo, a dimensão do tempo... Ao penetrarem o olhar no infinito sideral, encontram o passado remotíssimo. Viram o nascer e morrer de estrelas. Descobriram outros planetas. Compreenderam a finitude: no futuro distante, a ancestral morada da Humanidade será destruída pela mesma estrela que possibilita a vida na Terra. No presente, a ciência ensaia novas migrações da espécie; novas cidades serão fundadas no porvir, muito além no tempo e no espaço.

Ao portar o primeiro instrumento, o ancestral da espécie humana ampliara suas potencialidades de explorar o ambiente, transforma-lo em paisagens culturais; e dominar o inimigo. No mundo sem cidades, a arte humana surgiu no tempo. Preservados nos profundos recessos das cavernas, desenhos de animais em movimento surpreendem o olhar no tempo de nossa civilização, ultra tecnicista. Dentro destas cavidades, o tempo não é o tempo humano: ali dentro, o sentido do eterno se revela. Os ancestrais, em sua descoberta do Mundo, compreenderam-se como seres no convívio com outros seres, reais e imaginários: instintos inscritos nas camadas mais profundas da espécie humana, são os mesmos de animais tão distintos. Há um elo, um nexo que permanece. A comunidade ecológica, em sua amplitude, existe no fluir das energias, compreendidas pelas antigas culturas como forças mágicas, que poderiam ser reguladas ou reconduzidas por intervenção divina, em rituais, no nascer das primeiras religiões da primitiva humanidade.

A arte nascera para dar vazão ao entendimento que se teve desses intercâmbios e interconexões de seres, de suas interdependências. A vida se fazia mutua entre os seres. A morte de um a significar a continuidade da vida do outro. A primeira humanidade reconheceu esses laços. Ela extravasou essa imagem nas figuras de uma arte remotíssima, em objetos que identificaram o ser humano ao ser do animal, o sentido humano ao sentido do animal. Essa imagem perpassara pelas camadas do tempo histórico e transcendeu as fronteiras, entrou pela via das antigas civilizações urbanas, quando os sacerdotes arquitetos construíram templos e imagens que indicam a comunhão do habitat urbano com o Cosmos. No presente, o ser se coaduna com a máquina e a filosofia indaga se já não surgira outra espécie...

Da memória ancestral à nova *Odisséia*...

Excertos de *2001 - A Space Odyssey*, de Stanley Kubrick (1968), escrito com Arthur C. Clarke. Do osso de um animal à espaçonave, da caneta à estação espacial, o simbolismo do poder que, desde os ancestrais do *sapiens*, pelo uso dos instrumentos e máquinas, eleva a potencialidade da ação do animal. Uma espaçonave viaja pelo espaço e se aproxima da estação em órbita terrestre: a imagem cita a invenção, provavelmente urbana, da *roda* (vejam que a estação é formada por duas rodas e um eixo unindo-as) a girar; sua forma também remete ao antigo signo de *cidade* (por exemplo do hieróglifo egípcio). Na imagem final desta sequência (acima à direita), a metáfora da fecundação. Imagens: Stanley Kubrick.

Em 20 de julho de 2011¹⁷, a NASA publicara um volume¹⁸ destinado às *entidades de partida ao espaço* — sejam elas públicas ou privadas — com procedimentos relativos à *proteção e preservação dos artefatos lunares* deixados *in situ* pelas diversas missões estadunidenses, considerados então pelo valor histórico e científico. Uma arqueologia sideral se inicia.

Em 2012, a NASA publicara um *Catálogo de Artefatos Humanos sobre a Lua*, indicando precisamente os sítios em que se encontram objetos das nações que enviaram missões ao satélite (EUA, URSS, Japão, Índia, China e diversas nações européias pela ESA¹⁹): “For the past half-century, the Moon has been the destination of some of humankind’s most monumental and challenging expeditions. As the Moon becomes more accessible to both national space programs and private enterprise, it is important that we protect lunar artifacts for both their historic and scientific value. The first step in preserving these artifacts is establishing exactly what is there and where it is. This resource offers a comprehensive catalogue of human artifacts on the Moon based on the currently available data.” Imagem: History Program Office / NASA.

Em 1972, poucos anos depois da *première* de 2001, a NASA lançara a espaçonave Pioneer 10. Ela foi o primeiro artefato humano a deixar o Sistema Solar. Antes, porém, realizara os primeiros levantamentos do ambiente de Júpiter, o destino da dramática missão interplanetária do filme de Kubrick, dominada pelo supercomputador HAL 9000.

¹⁷ 42º aniversário da primeira alunissagem humana.

¹⁸ *NASA’s Recommendations to Space-Faring Entities: How to Protect and Preserve the Historic and Scientific Value of U.S. Government Lunar Artifacts.*

¹⁹ European Space Agency.

Em 1973, outra espaçonave, a Pioneer 11 foi lançada. Ambas levam placas similares fixadas nos suportes das respectivas antenas, que servem como escudo contra a erosão provocada pelo atrito da poeira interestelar.

“(...) the plaque depicts man and woman in what to humans is a characteristic gesture of friendliness but also shows how limbs can be moved and displays the important four fingers and opposing thumb. The figures and physiognomy were carefully chosen and drawn for ethnic neutrality, and no attempt is made to explain to an alien intelligence what may be mysterious differences between two physical types—man and woman. As an epilog to the Pioneer mission to Jupiter, the plaque is more than a cold message to an alien life form in the most distant future. It signifies an attribute of mankind that in an era when troubles of war, pollution, clashing ideologies, and serious social and supply problems plague them, men can still think beyond themselves and have the vision to send a message through space and time to intelligence on a star system that perhaps has not yet condensed from a galactic nebula. The plaque represents at least one intellectual cave painting, a mark of Man, that might survive not only all the caves of Earth, but also the Solar System itself. It is an interstellar stela that shows mankind possesses a spiritual insight beyond the material problems of the age of human emergence.”²⁰ (Fimmel et al. 1977:186).

²⁰ Disponível em: <<http://history.nasa.gov/SP-349/epilog.htm>>. Acesso: 05 abr. 2010.

De um lugar do espaço, já muito distante, o olhar do *Primeiro Viajante* capta uma imagem, enviada à civilização: surge na tela eletrônica, um diminuto *ponto azul*, como exposto numa vitrine imaginária do tempo, movendo-se pela Via Láctea.

A imagem, captada pela Voyager 1, é parte do mosaico que forma a primeira *panorâmica* do sistema solar a partir de um dispositivo humano tão distante: o ponto iluminado, no lado direito da imagem, é a Terra. Imagem: NASA/JPL.

No verão de 1977, duas novas espaçonaves foram lançadas pela NASA: Voyager 1 e 2, ambas idênticas. O objetivo foi estudar Júpiter e Saturno e as maiores luas de ambos planetas. A princípio, o projeto previu 5 anos para cada espaçonave.

Contudo, elas continuaram a viajar pelo espaço e a missão original se desdobrou...

“(...) the Voyagers returned to Earth information over the years that has revolutionized the science of planetary astronomy, helping to resolve key questions while raising intriguing new ones about the origin and evolution of the planets in our solar system.”²¹

²¹ Disponível em: <<http://voyager.jpl.nasa.gov/news/factsheet.html>>. Acesso: 05 abr. 2010.

Assim como as Pioneers, ambas espaçonaves Voyagers levam artefatos visuais, todavia, distintos da missão anterior. Desta vez, discos idênticos, banhados a ouro. Neles, foram gravados diversos sons, como músicas de várias culturas e épocas, ambiências sonoras da Terra, inclusive sons urbanos, saudações em 60 línguas, além de informações eletrônicas, que podem ser convertidas em imagens. Acima, a fotografia mostra a capa de alumínio dourado que protege cada disco da erosão provocada pelo choque com a *poeira interestelar*: nela estão gravados, em ambas superfícies (externa e interna) sinais e diagramas gravados com instruções de como reproduzir o conteúdo dos discos, então acessíveis por alguma forma de vida que tenha alcançado (ou superado) o desenvolvimento científico e tecnológico de nossa civilização urbana, em seu poder de abstrair e criar símbolos. Imagem: NASA.

Bibliografia selecionada

ACVSP

1914 Actas da Câmara da Vila de São Paulo. Vol. I. São Paulo: Arquivo Histórico Municipal de São Paulo.

AMARAL, A.

1981 A Hispanidade em São Paulo: da Casa Rural à Capela de Santo Antônio. São Paulo: Edusp / Nobel.

ANDREATTA, M. D.

1981 Caderno de campo. São Paulo: Centro de Arqueologia de São Paulo.

AUMONT, J.

2008 A imagem. Trad.: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus.

BARBOSA, G. e MEDEIROS, M.

2010 São Paulo Railway: álbum estrada de ferro. São Paulo: Magma.

BELLORI, G. P.

1673 Fragmenta Vestigij Veteris Romae ex Lapidibus Farnesianis nunc Primum in Lucem Edita cum Notis Io Petri Bellori (...). Roma: Iosephi Corvi / Ioannis Iacobi de Rubeis.

BENEVOLO, L.

2007 Apresentação. In: Toledo, B. L. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac Naify / Duas Cidades. 7-8.

BROWSER, B. J. e ZEDEÑO, M. N.

2009 The archaeology of meaningful places. Utah: University of Utah Press.

BUCK, S.

2008 Unfolding Rome: Giovanni Battista Piranesi's *Le Antichità Romane*, Volume I (1756). Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 2887.

- CAMPOS, C. M.
2004 Construção e desconstrução do centro paulistano. Ciência e Cultura. São Paulo. Disponível em:
<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252004000200018&lng=en&nrm=iso>.
Acesso: 21 abr. 2010.
- CALVO, M. F.
1532 Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum. Roma.
- CARETTONI, G. et al. (Eds).
1960 La Pianta Marmorea di Roma Antica: Forma Urbis Romae. 2 Volumes.
- COARELLI, F.
2007 Roma. Roma: GLF / Laterza.
- COSTA, L.
1978 Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. In: *Arquitetura Religiosa*. São Paulo: FAU USP / IPHAN / MEC. 9-98.
1957 Memorial descritivo do Plano Piloto de Brasília. Original. Acervo Casa de Lúcio Costa / Instituto Antonio Carlos Jobim.
- DAVIS, M. D.
2008 Anonymus, Rezension von: Giovan Pietro Bellori, Fragmenta Vestigii Veteris Romae ex Lapidibus Farnesianis (...). In: *FONTES* (15). Heidelberg University Library. Disponível em: <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/608>>. Acesso: 15 nov. 2012.
- ELIADE, M.
2002 Mito e realidade. São Paulo: Ed. Perspectiva.
2011 O sagrado e o profano: a essência das religiões. Trad.: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes.
- ESTRABÃO
1857 The Geography of Strabo. Trad.: H. C. Hamilton. Vol. III. Londres: Henry G. Bohn.

- FERNANDES Jr., R. F.
2012 Técnica, pioneirismo e memória na obra de Militão. In: *Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Cosac Naify. 8-49.
- FICACCI, L.
2006 Piranesi: Acqueforti. Colônia: Taschen.
- FIMMEL, R. O. et al.
1977 Pioneer Odyssey. Washington D.C.: NASA. Moffett Field: NASA Ames Research Center.
- FOGAGNOLO, S. e ROSSI, F.
2010 Il Templum Pacis come esempio di trasformazione del paesaggio urbano e di mutamenti culturali della prima età imperiale ai primi del '900. In: *Bollettino di Archeologia on Line*. Roma: Direzione Generale per le Antichità.
Disponível em:
<http://www.bollettinodiarcheologiaonline.beniculturali.it/bao_document/articoli/6_FOGAGNOLO_ROSSI.pdf>.
Acesso: 21 abr. 2010.
- GAMA, L. H.
1998 Nos bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo, 1940-1950. São Paulo: Editora SENAC.
- GEORGE, A.
2011 A stele of Nebuchadnezzar II [Tower of Babel Stele]. In: George, A. (Ed.) *Cuneiform Royal Inscriptions and Related Texts in the Schøyen Collection*. Bethesda: CDL Press. 153-169.
2007 The Tower of Babel: archaeology, history and cuneiform texts. Disponível em:
<<http://eprints.soas.ac.uk/3858/2/TowerOfBabel.AfO.pdf>>.
Acesso: 05 abr. 2012.
- GIOVANNONI, G.
1931 Vecchie Città ed Edilizia Nuova. Turim: Unione Tipografico / Editrice Torinese.

- GONÇALVES, D. I.
1998 O Peabirú: uma trilha indígena cruzando São Paulo. Caderno do LAP. São Paulo: FAU USP.
- FERREA, L.
2006 Documentare la *Forma Urbis* Marmorea. In: Meneghini, R. et Valenzani, R. S. (Eds.) *Forma Urbis Romae: Nuovi Frammenti di Piante Marmoree dallo Scavo dei Fori Imperiali*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- HAHNER, J. E.
1993 Pobreza e política: os pobres urbanos no Brasil (1870-1920). Trad.: Cecy Ramires Maduro. Brasília: EDUNB.
- HANSEN, M. H. e NIELSEN, T. H.
2004 An Inventory of Archaic and Classical Poleis. An investigation conducted by The Copenhagen Polis Centre for the Danish National Research Foundation. NY: Oxford University Press.
- HARVEY, D.
2010 Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola.
- HERÓDOTO
1920 Herodotus. Trad.: A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press.
- HIRATA, E. F. V.
2009 Siracusa: leituras de uma cidade antiga. São Paulo: Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga. MAE USP.
- HOUAISS, A.
2001 Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Objetiva.
- JACKS, P. J.
1990 The Simulachrum of Fabio Calvo: a view of Roman architecture all'antica in 1527. In: *The Art Bulletin*. Vol. 72. Nº 3. 453-481.

KOLLER, D. et Al.

- 2006 Fragments of the city: Stanford's Digital Forma Urbis Romae Project. In: Haselberger, L. et Humphrey, J. (Eds.) *Imaging Ancient Rome: Documentation - Visualization – Imagination*. Portsmouth: JRA. (61) 237-252. Versão *on line* disponível em: <http://graphics.stanford.edu/papers/forma-williams/>. Acesso: 05 abr. 2009. 1-21.

KOLLER, D. e LEVOY, M.

- 2006 Computer-aided reconstruction and new matches in the Forma Urbis Romae. In: Meneghini, R. et Valenzani, R. S. (Eds.). *Forma Urbis Romae: Nuovi Frammenti di Pianta Marmoree dallo Scavo dei Fori Imperiali*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

KOSTOF, S.

- 2007 The City Shaped: urban patterns and meanings through History. NY, Boston, Londres: Bulfinch Press.
- 2005 The City Assembled: the elements of urban form through History. NY: Thames & Hudson.

KÜHL, B. M.

- 1998 Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo reflexões sobre a sua preservação. São Paulo: Ateliê Editorial / FAPESP.

LANCIANI, R.

- 1903 Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le Collezioni Romane di Antichità. Roma: Ermano Loescher & C°. Vol. 2.
- 1901 Forma Urbis Romae.
- 1899 I nuovi frammenti della Forma Urbis. In: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*. Roma: Tip. della R. Accademia dei Lincei. Serie Quinta. Ano XXVII. 3-19.

LEITE, S.

1958 Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Vol. III.

1956a Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Vol. II.

1956b Monumenta Brasiliae. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu. Vol. I.

LE CORBUSIER

2009 Por uma arquitetura. Trad.: Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva.

LEROI-GOURHAN, A.

1990 O gesto e a palavra: técnica e linguagem. Lisboa: Edições 70.

1987 O gesto e a palavra: memória e ritmos. Lisboa: Edições 70.

LÉVI-STRAUSS, C.

2001 Saudades de São Paulo. Trad.: Paulo Neves. Mendes, R. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras.

MELLO, N. R. e MELLO, A.

1975 Vida e Morte da Igreja do Colégio. In: Revista do Arquivo Municipal. São Paulo: Divisão do Arquivo Histórico do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura. Ano XXXVIII. Vol. CLXXXVII. 19-39.

MENDES, R.

2004 São Paulo e suas imagens. In: *Cadernos de Fotografia Brasileira. Nº 2: São Paulo – 450 Anos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 381-487.

- MILLS, S. F.
2004 Sensing the place: sounds and landscape perception. In Bailey, D. W.; Whittle, A. W. R. et Cummings, V. M. (Eds.). *(Un)settling the Neolithic*. Oxford: Oxbow Books. 79-89.
- MONTEIRO, J. M.
1994 Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras.
- MUMFORD, E.
2002 The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960. Cambridge: MIT Press.
- MUMFORD, L.
2008 A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas. Trad.: Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes.
- NOLLI, G.
1748 Nuova Pianta di Roma.
- PEREIRA JR., A.
1975 Em torno das pesquisas arqueológicas realizadas no sítio da antiga igreja dos jesuítas no Pátio do Colégio, em 1973. Revista do Arquivo Municipal. São Paulo: Divisão do Arquivo Histórico do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura. Ano XXXVIII. Vol. CLXXXVII. 99-112.
- PINTO, A.
1912 A transformação e o embelezamento de S. Paulo: artigos publicados n'O Estado de S. Paulo, em novembro de 1912. São Paulo: Typ. Cardozo Filho.

- PIRANESI, G. B.
1784 Le Antichità Romane. Quatro Volumes. 2ª Edição. Roma: Stamperia Salomoni.
- c. 1747 - 1778 Vedute di Roma. Roma.
1761 Della Magnificenza ed Architettura de' Romani. Roma.
c. 1761 Carceri d'Invenzione. Roma.
1756 Le Antichità Romane. Quatro Volumes. 1ª Edição. Roma: Stamperia Angelo Rotili / Bouchard e Gravier.
- PIZA, A. T.
1896 A Egreja do Collegio. In: *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Comp. Typographica do Brazil. Tomo LIX. Parte II. 57-149.
- POLIÃO, M. V.
2002 Da Arquitetura. Trad.: Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec / Annablume.
- RIBEIRO, D.
1995 O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.
- REIS, N. G.
2004 São Paulo: Vila Cidade Metrópole. São Paulo: PMSP.
- ROCHA, G. N.
1992 São Paulo: Redirecionando sua História. São Paulo: FAU USP.
- RODRÍGUEZ-ALMEIDA, E.
2002 Formae Urbis Antiquae: le Mappe Marmoree di Roma tra la Repubblica e Settimio Severo. Roma: Publications de l'École Française de Rome. Disponível em: <<http://books.openedition.org/efr/1886>>. Acesso: 05 abr. 2009.
- SAMPAIO, T.
1900 São Paulo no tempo de Anchieta. In: *III Centenário do Venerável Joseph de Anchieta*. Paris: Aillaud & Cia. 105-139.

- SANTOS, M.
1985 Espaço e Método. São Paulo: Nobel.
- SCAMPOLI, E.
2010 Firenze, Archeologia di una Città (sec. I a.C.- XIII d.C.). Florença: Firenze University Press.
- SEVCENKO, N.
2004 De Mameluca, Mulata e Gótica a Moderna, Cosmopolita e Caótica: as Metamorfoses de Piratininga. In: *Cadernos de Fotografia Brasileira. Nº 2: São Paulo – 450 Anos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 314-333.
- SINGER, P.
1995 Economia política da urbanização. São Paulo: Brasiliense.
- SOUZA, P. L.
1839 Diário da Navegação da Armada que foi a Terra do Brasil em 1530 sob a Capitania-Mor de Martin Affonso de Souza. Lisboa: Publicado por Adolpho Varnhagen.
- STOKER, B.
1897 Dracula. NY: Grosset & Dunlap.
- TERRENATO, N. et al.
2012 The S. Omobono Sanctuary in Rome: Assessing eighty years of fieldwork and exploring perspectives for the future. *Internet Archaeology* 31. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11141/ia.31.1>>. Acesso: 25 dez. 2012.
- THOMPSON, W.
2003 Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. NY: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/pira/hd_pira.htm>. Acesso: 05 abr. 2009.

- TOLEDO, B. L.
 2007 São Paulo: três cidades em um século. São Paulo: Cosac Naify / Duas Cidades.
 2004 O Triângulo e a configuração de suas ruas e largos. In: *Cadernos de Fotografia Brasileira. Nº 2: São Paulo – 450 Anos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 360-380.
- TRÜMPLER, C. (Ed.)
 2005 The past from above: aerial photographs of archaeological sites. Los Angeles: Getty Publications.
- TSETSKHLADZE, G. R.
 2012. Oikistes. The Encyclopedia of Ancient History. West Sussex: Blackwell Publishing Ltd.
- VOZA, G.
 1999a Siracusa 1999: lo Scavo Archeologico di Piazza Duomo. Palermo: Arnaldo Lombardi Editore.
 1999b Nel segno dell'antico: archeologia nel território di Siracusa. Palermo: Arnaldo Lombardi Editore.
- WATSON, A. e KEATING, D.
 1999 Architecture and sound: an acoustic analysis of megalithic monuments in prehistoric Britain. In: *Antiquity* (73). Durhan: Antiquity Publications Ltd. 325-336.
- WHEATLEY, P.
 1969 City as Symbol. Londres: H. K. Lewis.

Bibliografia geral

- APPADURAI, A.
 2008 A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Trad.: Agatha Bacelar. Niterói: EDUFF.

- ARGAN, G.
2005 História da arte como história da cidade. Trad.: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes.
- BENEVOLO, L.
1995 A cidade na história da Europa. Trad.: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença.
- CHOAY, F.
2006 A alegoria do patrimônio. Trad.: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade / Ed. UNESP.
- CONNERTON, P.
2009 How Modernity Forgets. NY: Cambridge University Press.
- CROWE, N.
1995 Nature and the idea of a man-made world: an investigation into the evolutionary roots of form and order in the built environment. Cambridge: MIT Press.
- EDWARDS, E. e HART, J. (Eds.).
2005 Photographs objects histories: on the materiality of images. NY: Routledge.
- EDWARDS, E. et al. (Eds.)
2006 Sensible objects: colonialism, museums and material culture. Oxford: Berg.
- FLEMING, M.
2012 Roma: da federação de vilas no Lácio ao nascimento da cidade. In: Hirata, E. F. V. et al. (Orgs.). *Estudos sobre o espaço na Antiguidade*. São Paulo: EDUSP.
- GRAHAM, S. e MARVIN, S.
1996 Telecommunications and the city: electronic spaces, urban places. Londres: Routledge.
- KRAUSE, L. e PETRO, P. (Eds.)
2003 Global cities: cinema, architecture, and urbanism in a digital age. New Brunswick: Rutgers University Press.
- MOLYNEAUX, B. L. (Ed.)
2011 The cultural life of images: visual representation in archaeology. NY: Routledge.

- NESBITT, K. (Org).
 2006 Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify.
- O'DONNELL, J.
 1998 Avatars of the word: from papyrus to cyberspace. Cambridge: Harvard University Press.
- PARENTE, A. (Org)
 2011 Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34.
 2004 Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina.
- RYKWERT, J.
 1976 The idea of a town: the anthropology of urban form in Rome, Italy and the ancient world. Princeton: Princeton University Press.
- SADLER, S.
 2005 Archigram: architecture without architecture. Cambridge: MIT Press.
- SANTOS, M.
 2009 A urbanização brasileira. 5. ed. São Paulo: Edusp.
- SECCHI, B.
 2006 Primeira lição de urbanismo. Trad.: Marisa Barda e Pedro Sales. São Paulo: Perspectiva.
- SEMES, S.
 2009 The future of the past: A conservation ethic for architecture, urbanism, and historic preservation. NY: W.W. Norton & Co.
- SPILLER, N. (Ed.)
 2002 Cyber-reader: critical writings for the digital era. Londres: Phaidon.

Videografia

CORDEIRO, S. L.

2009 Siracusa Cidade Antiga.

2012 Naxos: Paisagens de uma Cidade Antiga.

EAMES, C. e EAMES, R.

1977 Powers of Ten.

FELLINI, F.

1972 Roma.

GUZMÁN, P.

2010 Nostalgia de la Luz.

KUBRICK, S.

1968 2001 – A Space Odyssey.

ONFORMATIVE

2012 Unnamed Soundsculpture.

WENDERS, W.

1989 Notebook of Cities and Clothes.

Acervos

Archivio Storico Capitolino	Istituto Nazionale per la Grafica
Arquivo Histórico Municipal de São Paulo	J. Paul Getty Museum
Artsor	James Mellaart
Bayerischen Staatsbibliothek	Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden
BBC	Künste
Biblioteca Mario de Andrade	Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga / MAE
Biblioteca Nacional do Brasil	USP
Biblioteca Nacional de España	Library of Congress
Biblioteca Nacional de Portugal	Luc Viatour
Biblioteca Brasileira USP	Lucien Hervé
Biblioteca del Senato della Repubblica	Magnum Photos
Bristol Record Office	Marcelo Zocchio
British Library	Metropolitan Museum of Art
British Museum	Museo e Parco Archeologico di Naxos
Brooklyn Museum	Museu de Arqueologia e Etnologia / USP
Casa da Imagem	Museum Boijmans Van Beuningen
Casa de Lúcio Costa	NASA Earth Observatory
Centro de Arqueologia de São Paulo	NASA Images
Coleção Aluísio Rebelo de Araújo e Ana Helena	National Oceanic and Atmospheric Administration
Americano de Araújo	(NOAA)
Coleção João Moreira Garcez	O Estado de S. Paulo
Daniela Bessa Puccini	Onformative
Deutsches Archaeologisches Institut	Patricio Guzmán
Digital Forma Urbis Romae Project / Stanford	Pierpont Morgan Library
University	Ray e Charles Eames
Digital Michelangelo Project / Stanford University	Real Academia de la Historia
Dipartimento di Archeologia Medievale / Università di	Scala Firenze
Siena	Schøyen Collection
Doug Chiang	Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano de
EROS Data Center	São Paulo
Federico Fellini	SENSEable City Laboratory / MIT
Folha de S. Paulo	Stanley Kubrick
Fondation Le Corbusier	University of California
Fundação Oscar Niemeyer	Universitätsbibliothek Heidelberg
Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi	Universidade de Coimbra
Georg Gerstern	U.S. Army
Giuseppe Voza	Victoria & Albert Museum
Goddard Space Flight Center Scientific Visualization	Wagner Souza e Silva
Studio	Wim Wenders
Hewy	
Institute for Advanced Technology in the Humanities /	
University of Virginia	
Instituto Antonio Carlos Jobim	
Instituto de Estudos Brasileiros / USP	
Institut für Film und Bild in Wissenschaft und	
Unterricht	
Instituto Moreira Salles	