

**A CIDADE ENQUANTO TERRITÓRIO CULTURAL E *LUGAR* DA ARTE:
CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES**

LÍGIA MARIA RODRIGUES DOS SANTOS*

RESUMO

Entender a cidade no decurso de sua história, em suas múltiplas facetas e apreender os mistérios que se escondem em seus processos, em suas formas, em suas funções e em suas estruturas é de fundamental importância para todos aqueles que se ocupam da *Questão Urbana*. Por considerar o caráter polissêmico em torno da definição de cidade, optamos por apresentar o pensamento de LEFEBVRE, eminente filósofo do fenômeno urbano, o qual apreende a cidade enquanto uma ordem próxima e uma ordem distante, as quais projetam a cidade numa dialética, onde “a cidade é obra, a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de objetos. A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas.” (LEFEBVRE, 1991, p. 46-47). De posse dessa projeção dialética do autor, consideraremos a arte na cidade e sua função social associada aos desejos dos moradores, os quais apreendem as diferentes realidades urbanas em seu mundo vivido, tornando-se essencial para sua identidade.

Palavras-chave: cidade, arte, função social, desejo.

* Geógrafa, Doutoranda em Geografia pela UFPR, Professora do Colégio Estadual Agrícola *Augusto Ribas* – UEPG, nelson38@uol.com.br

LA CIUDAD COMO TERRITORIO CULTURAL Y *LUGAR DE ARTE*: CONSIDERACIONES PRELIMINARES

RESUMEN

Entender la ciudad en el curso de su historia, en sus múltiples facetas y comprender los misterios que se esconden en sus procesos, en sus formas, en sus funciones y en sus estructuras es de fundamental importancia para todos los interesados en la cuestión urbana. Teniendo en cuenta el carácter polisémico en torno a la definición de ciudad, optaron por hacer el pensamiento de Lefebvre, eminente filósofo del fenómeno urbano, que aprende la ciudad como un fin próximo y un fin lejano, que proyecta la ciudad en una dialéctica, donde "la ciudad es el trabajo, que se asocia más con la obra de arte que con el simple producto material. Si hay una producción de la ciudad, y las relaciones sociales en la ciudad, es una producción y reproducción de objetos. La ciudad tiene una historia, es el trabajo de una historia, es decir, las personas y grupos que llevan a cabo tales bien establecido trabajo en las condiciones históricas" (Lefebvre, 1991, p. 46-47). En posesión de esta dialéctica de proyección del autor, consideramos que el arte en la ciudad y su función social asociado con los deseos de los residentes, que perciben las distintas realidades urbanas en su mundo vivido, resulta esencial para su identidad.

Palabras clave: ciudad, arte, función social, deseo.

A CIDADE ENQUANTO TERRITÓRIO CULTURAL E *LUGAR DA ARTE*: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Introdução

As preocupações em torno do *urbano* têm levado especialistas das mais diferentes áreas, dentre estes os geógrafos, a pensarem a cidade em suas múltiplas facetas. Busca-se articular teorias e práticas que dêem conta do intrincado conjunto dos fenômenos que se multiplicam em suas formas urbanas.

Um dos mais destacados pensadores, neste sentido, é Henri LEFEBVRE. Sobre o fenômeno urbano, LEFEBVRE (1999, p. 51-53) assevera que o mesmo surpreende por sua enormidade e que sua complexidade ultrapassa todos os meios do conhecimento e os instrumentos da ação prática. LEFEBVRE adverte que cada trabalho no meio urbano necessita de métodos adequados, desde o descritivo (mas ao mesmo tempo variado) até o fenomenológico e dialético para poder compreender os fenômenos quando se investiga os processos da percepção, ação e compreensão da cidade.

Com base nas especificidades dos fenômenos urbanos LEFEBVRE, (1991, p.46) é enfático ao afirmar que a cidade sempre foi um reflexo e parceiro da sociedade e que os seus elementos, na sua composição e no seu funcionamento, todos são testemunhos, de forma limitada e/ou monumentalizada, de diferentes fases históricas tornando a cidade um corpo enorme de acumulação de formações sociais e tempos (JEUDY, 2005, p. 89). Entre os elementos constituintes são, para LEFEBVRE (1991, p. 46), o campo e a agricultura, o poder ofensivo e defensivo, os poderes políticos, o comércio, o Estado, e outros. Todos eles exerceram uma função essencial na configuração da cidade, contudo, muitas vezes mudam as formas de expressão e de relações através dos séculos, sem poder suprimir as forças energéticas, a vitalidade dos seus moradores. Assim, as visibilidades atuais da cidade reproduzem na superfície estética apenas de forma incompleta as inscrições que a cidade recebia durante a história. Baseado nesta reflexão, a estética não inclui apenas os resultados passivos das próprias modificações materiais, mas também as conseqüências das relações diretas entre as pessoas, tornando a

cidade um mediador das relações sociais e das intenções (sonhos, energias, visões) através da história.

Revela-se, destarte, uma visão de obra e arte que nos leva a repensar a função espacial da cidade. Porque se “aceitarmos que arte significa o exercício de atividades tais como a edificação de templos e casas, a realização de pinturas e esculturas, ou a tessitura de padrões, nenhum povo existe no mundo sem arte” (GOMBRICH, 1999, p. 39). Conseqüentemente, esta visão representa uma perspectiva utilitária da arte que se materializa e desmaterializa no decorrer do tempo. Vejamos alguns aspectos.

Abordagem Teórica

ARGAN (2005, p. 73), ao citar MUMFORD em seu livro *História da Arte como História da Cidade*, afirma que a cidade favorece a arte, conquanto é a própria arte. Ela não é apenas uma reunião de produtos artísticos, mas ela é sim um produto artístico. ARGAN continua a sua análise argumentando que não há surpresa pelo fato de que com a mudança do modo de produção o *produto artístico* se transformou em um *produto industrial*. A sociedade industrial é urbana e a cidade é o seu horizonte. Esta passa a produzir as metrópoles, as conurbações, as cidades industriais e os conjuntos habitacionais (CHOAY, 1979, p. 1). Sobre essa realidade, LEFEBVRE (1991, p. 3-5) em *Nota de Apresentação* em sua obra *O Direito à Cidade*, afirma que a sociedade urbana, sentido e fim da industrialização se forma enquanto se procura, impelindo à reconsideração da filosofia, da arte e da ciência. A filosofia reencontra na cidade, o *medium* de seus primórdios; a arte volta-se para um novo destino: ser útil à sociedade urbana e à vida cotidiana nessa sociedade; e a ciência tem a incumbência de uma concepção do conhecimento, imanente à estratégia política, ainda que distinta dela. Essa estratégia do saber deve corroborar para a prática de um direito: o direito à cidade (à vida urbana em sua amplitude). O autor prossegue em seu estudo argumentando que a cidade preexiste à industrialização e as produções urbanas mais notáveis, as obras mais *belas* da vida urbana são antes de tudo *obras* do que produtos. Tal característica é contrastante com a obsessão irreversível pelo dinheiro, pelo

comércio, pelas trocas, pelos produtos, porquanto a obra relaciona-se com o valor de *uso* e o produto com o valor de *troca*. O fato é que a Festa, que acaba por consumir de forma improdutivo, a não ser pelo prazer e pelo prestígio, vultosas riquezas em objetos e dinheiro, utiliza-se das ruas, das praças, dos edifícios e dos monumentos para realizar o seu *intento*. Realidade contraditória, exclama o autor. Nesse período, a cidade se expande desmesuradamente e a sua forma tradicional, a sua morfologia explode em pedaços (LEFEBVRE, 1991, p. 72). Nas palavras de CASTELLS (1983, p. 22), o capitalismo industrial provocou o quase desaparecimento da cidade, enquanto sistema institucional e social autônomo, estruturado em torno de objetivos específicos. Outrossim, a produção industrial propicia a urbanização, a qual por sua vez, socializou os signos, ao transferi-los ao consumo: os signos da cidade, do urbano, da vida urbana; assim como os signos da natureza e do campo, da alegria e da felicidade; impedindo que uma prática social urbana aconteça no dia-a-dia dos cidadãos (p. 80-81). O horizonte da cidade constitui a *tela de fundo* sobre a qual se delinea o pensamento histórico e político de Marx, porquanto é na cidade que desenrola-se a história de toda sociedade. Seja enquanto berço da burguesia e mais tarde do proletariado industrial (CHOAY, 1979, p. 147). Marx acerca-se de alguns comentários sobre a cidade industrial de Londres (século XIX), afirmando que ela está em primeiro lugar no *ranking* de alojamentos impróprios para a habitação do homem. Junte-se a isso dois fatos mencionados pelo Dr. Hunter (citado por Marx): Em Londres existem 20 colônias, as quais possuem dez mil pessoas em cada uma, vivendo em amplo estado de miséria; o grau de obstrução e de ruína dessas residências é agudo, tornando a vida da população infernal (CHOAY, 1979, p. 149). A classe operária, a qual inclui os pequenos comerciantes e outros que compõem a pequena classe média, são afetados efetivamente por essa realidade, conquanto os *melhoramentos* são colocados em prática; os antigos bairros são destruídos; as fábricas cada vez maiores, fazem convergir a população para a metrópole e, por fim, o aumento excessivo dos aluguéis das moradias na cidade. Com a demolição de suas casas, os operários buscam estabelecer-se o mais próximo possível delas, uma vez que elas localizam-se nas proximidades de seu local de trabalho. São obrigados portanto, a conformar-se com casas que apresentam menos cômodos, com o aluguel mais elevado e

com a morada nova que não é melhor que a antiga. E ainda caminhar tendo que caminhar duas milhas até chegar ao trabalho (CHOAY,1979, p. 149). Isso nos leva a pensar que a articulação histórica em torno do *urbano* têm levado especialistas das mais diferentes áreas, dentre estes os geógrafos, a pensarem a cidade em suas múltiplas facetas. Busca-se articular teorias e práticas que dêem conta do intrincado conjunto dos fenômenos que se multiplicam em suas formas urbanas. LEFEBVRE (1999, p. 51-53), insigne pensador do fenômeno urbano, defensor da obra de arte (a cidade), assevera que o mesmo surpreende por sua enormidade e que sua complexidade ultrapassa todos os meios do conhecimento e os instrumentos da ação prática. LEFEBVRE adverte que cada trabalho no meio urbano necessita de métodos adequados, desde o descritivo (mas ao mesmo tempo variado) até o fenomenológico e dialético para poder compreender os fenômenos quando se investiga os processos da percepção, ação e compreensão da cidade.

Conseqüentemente, o autor define várias atitudes de pesquisa:

- A ecologia descreve o *habitat*, as áreas habitadas, as unidades de vizinhança, as formas de relações no espaço-sociedade.
- A pesquisa *fenomenológica* ocupa-se por sua vez dos laços entre os cidadãos e o sítio, conquanto estuda o ambiente, as disparidades do espaço, os monumentos, os fluxos e os horizontes da vida urbana.
- A descrição empírica enfatiza a morfologia geral da cidade, buscando dar conta do que vêm e fazem as pessoas no contexto urbano (de uma cidade, de uma megalópole).

Em seguida, o autor deixa claro que a partir de um certo momento a simples descrição não é mais suficiente, porquanto não alcança determinadas *relações sociais*, assim como as relações de produção e de troca que se evidenciam no âmbito do jogo de mercado como também as relações sociais que se evidenciam na vida social entre campos de poder e solidariedade. Numa perspectiva assim, a realidade urbana se apresenta como um conjunto de múltiplos mercados, o dos produtos agrícolas (locais, regionais, nacionais) e industriais (recebidos, fabricados, distribuídos localmente ou no território

circundante), inclusive as relações de arte e de pensamento, e como um tecido de relações e instituições sociais.

A rejeição do aspecto descritivo deixa ainda surgir outro elemento urbano. Este ultrapassa a própria análise do sistema capitalista. Busca entender a função da produção de um espaço de diferença, não de homogeneização pela economia como no modelo agrário e industrial, e não relacionado com a sociedade. A partir daí é preciso passar da descrição dos fenômenos¹ à análise aprofundada, saindo da *lógica* rumo ao *materialismo dialético (não histórico !)*, para se apreender o fenômeno urbano enquanto realidade total na amplitude de sua complexidade.

Ao distinguir os diferentes níveis deste emaranhado urbano, o referido autor destaca, em "A revolução urbana" (1999, p. 156), três elementos do fenômeno urbano que apontam para este "fenômeno social total". Neste contexto, o urbano é:

- a) *A projeção das relações sociais no solo*: No âmbito analítico, as relações concretas são compreendidas através das relações mais abstratas, oriundas na sociedade capitalista da mercadoria e do mercado (p. 85). Trata-se de relações de contratos ou quase-contratos entre os *agentes* a nível global, expressos ao nível local. Por isso, essa dimensão contém uma multiplicidade de *abstrações concretas* (mercados justapostos, superpostos, em conflito ou não – produtos, capitais, trabalho, obras e símbolos, moradia e solo). Inserida nestas relações, a dialética histórica representa ainda a luta social entre a onipresença de cidadãos hegemônicos e as suas expressões e os seus poderes estéticos, e de outros, periféricos, que desenvolvem as suas próprias expressões artísticas na margem da sociedade. Assim sendo, a expressão artística pode ser apropriada no espaço urbano por pessoas de todas as classes sociais. Mas conquanto alguns podem pagar o preço das relíquias-mercadorias veneradas e satisfazer os seus desejos através das expressões artísticas mercantilizadas, outros dependem de estratégias artísticas

¹ Lefebvre fala, de uma forma um pouco equivocada da fenomenologia, mas a idéia dele não deve ser confundida com a abordagem fenomenológica de Merleau-Ponty e outros.

diferentes e críticas, por exemplo, de grafite, de arquitetura popular, de modas, para construir os seus espaços da auto-representação e personificação liminares. Neste contexto, a arte atua, na sociedade capitalista, tanto no mercado como no não-mercado, formando lugares e terrenos diferenciados chegando a um nível quase filosófico. Oferecem-se, assim, nos esquemas de organização estética esquemas para os incluídos como também para os excluídos ou parcialmente incluídos sendo estes baseados, por exemplo, em estéticas religiosas, revolucionárias ou até "naturais", para denominar apenas algumas possibilidades. Assim, as formações estéticas exprimem relações sociais.

- b) *O fenômeno e o espaço urbanos não são apenas projeção das relações sociais, mas lugar e terreno onde as estratégias se confrontam*: Destarte, o urbano é, de forma alguma, apenas fim ou objetivo relacional, mas também meio e instrumento de ação concreta. Os grupos ativos da sociedade urbana são primeiramente os moradores e visitantes da cidade; mas existem também outros, como instituições, organismos e agentes dos mercados que influenciam a planta e o corpo da cidade (MUMFORD, 1998, p. 85). Nesta perspectiva, o fenômeno urbano representa não apenas as relações abstratas, mas as próprias fenomenologias de auto-representação dos atores. Trata-se, assim, de uma disputa pela possibilidade de se fazer corporal, visível e compreensível através das obras de arte baseadas em ideologias estéticas.
- c) *Todavia, o fenômeno e o espaço urbanos incluem ainda uma vitalidade específica que se exprime na prática urbana e ultrapassa as relações de apropriação e materialização*. Estas práticas incluem o elemento utópico, os desejos da auto-realização de cada pessoa-morador da cidade. O "habitar", como diz M. HEIDEGGER (1993); veja também LEFEBVRE 1999, p. 87; 165 ; 170), se faz através de uma forma filosófica, uma energia que não se reduz às ideologias e instituições globais, nem às atividades urbanísticas (como é o caso

do modo de produção capitalista), mas se beneficia dos elementos poéticos e artísticos (p. 157- 59). Desta forma, o corpo da cidade se oferece como valor projetivo, importantíssimo para qualquer *impetus* revolucionário.

Além dos três elementos do fenômeno urbano observam-se ainda os elementos topológicos na cidade. Estes são as distinções e diferenças concernentes às propriedades do espaço urbano. Constituem-se de redes ou sistemas de oposições, de significados sociais no espaço urbano, como o privado e o público, o alto e o baixo, o aberto e o fechado, o simétrico e o não-simétrico, o dominado e o residual etc. (p. 85-86, veja também p. 158). Trata-se de elementos da criação (*poesis*) do espaço urbano, elementos que residem tanto no utópico do não-lugar como nas heterotopias do espaço urbano existente.

Com base nestas especificidades dos fenômenos urbanos LEFEBVRE, (1991, p. 46) comenta que a cidade sempre foi um reflexo e parceiro da sociedade. Os seus elementos, na sua composição e no seu funcionamento, todos são testemunhos, de forma limitada e/ou monumentalizada, de diferentes fases históricas tornando a cidade um corpo enorme de acumulação de formações sociais e tempos (JEUDY, 2005, p. 89). Entre os elementos constituintes são, para LEFEBVRE (1991, p. 46), o campo e a agricultura, o poder ofensivo e defensivo, os poderes políticos, o comércio, o Estado, e outros. Todos eles exerceram uma função essencial na configuração da cidade, contudo, muitas vezes mudam as formas de expressão e de relações através dos séculos, sem poder suprimir as forças energéticas, a vitalidade dos seus moradores. Assim, as visibilidades atuais da cidade reproduzem na superfície estética apenas de forma incompleta as inscrições que a cidade recebia durante a história. Baseado nesta reflexão, a estética não inclui apenas os resultados passivos das próprias modificações materiais, mas também as conseqüências das relações diretas entre as pessoas, tornando a cidade um mediador das relações sociais e das intenções (sonhos, energias, visões) através da história.

Assim, a cidade é também o mediador entre diferentes níveis geográficos de organização social. Situa-se entre uma *ordem próxima*

(LEFEBVRE, 1991, p. 46) que consiste das relações dos indivíduos em grupos sociais, mais ou menos organizados e estruturados, e das relações desses grupos entre si, e uma *ordem distante* (como a Igreja, o Estado, o Mercado) que organiza sistemas que exercem uma influência externa na organização da ordem próxima. Destarte, a cidade sustenta na ordem próxima as relações de produção e de propriedade de forma concreta, sendo o local de sua reprodução e na ordem distante encarna-as, projeta-as sobre um lugar e sobre um plano numa forma mais abstrata. Projeta, desta maneira, a cidade numa dialética, onde “a cidade é obra, a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos. A cidade tem uma história ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas” (LEFEBVRE, 1991, p. 47).

Revela-se, destarte, uma visão de obra e arte que nos leva a repensar a função espacial da cidade. Porque se “aceitarmos que arte significa o exercício de atividades tais como a edificação de templos e casas, a realização de pinturas e esculturas, ou a tessitura de padrões, nenhum povo existe no mundo sem arte” (GOMBRICH, 1999, p. 39). Conseqüentemente, esta visão representa uma perspectiva utilitária da arte que se materializa e desmaterializa no decorrer do tempo.

A cidade enquanto obra de arte é vista por ROSSI (1998, p. 19) de modo explícito e científico através da concepção inerente aos fatos urbanos e estes podem ser abarcados com o olhar através da sua arquitetura, ou seja, nas fachadas dos palácios, edifícios, museus, igrejas, praças e ruas os quais encerram paredes exteriores e interiores, planos verticais e horizontais. Reflete tensões e divergências sociais das diferentes classes da sociedade e uma variedade de expressões estéticas (SAHR, p. 1). A história está insculpida nos traçados e nas arquiteturas das cidades (LE CORBUSIER, 1993, item 6) e estas constituem portanto, a memória coletiva dos povos. Na idade do bronze o homem buscou adaptar a paisagem às suas exigências sociais, passando pois, a construir casas de tijolos, cavando poços, canais de escoamento, cursos d'água. Tal prática e desenvolvimento leva à criação e extensão de um microclima. Daí derivam os primeiros tipos de habitação, os templos e os

edifícios mais complexos, os quais vão se estabelecendo de acordo com a carência e aspirações de beleza (ROSSI, 1998, p. 25). A singularidade arquitetônica da obra, acaba por absorver do espaço circundante todas as suas potencialidades, resultando daí na possibilidade de obtenção de um sentido à cidade. Imagine-se uma cidade estruturada a partir de um museu: ele tornar-se-ia num mecanismo de produção de obras de arte em torno dela. Essa revitalização estética do espaço urbano, a partir do museu enquanto obra arquitetônica que atravessa períodos históricos sucessivos, demonstra o quanto a transformação da paisagem urbana depende do aparato da cidade em fazer dela obra de si mesma, contando com a interferência de arquitetos e artistas (JEUDY, 2005, p. 121). O autor salienta ainda que, a arte na cidade além de ser capaz de oferecer o que é visível/invisível, tocável/intocável, conferindo vida aos *objetos* ainda afigura-se como um meio de *reencantar o mundo* (JEUDY, 2005, p. 109), tornando-se memorável. A cidade é o *locus* da memória coletiva, a qual se torna a própria transformação do espaço, por meio da coletividade. O fato é que passado e futuro estão imbuídos no passado e no futuro da cidade, de tal maneira como ocorre na vida de uma pessoa, concretizando-se e conformando-se à realidade. Tal conformação permanece em seus fatos únicos, em seus monumentos e na idéia que temos deles. Ao levar em consideração *Atenas*, o exemplo mais ilustre de cidade grega, o autor salienta que ela fora imortalizada como a primeira idéia clara relativa aos fatos urbanos (ROSSI, 1998, p.198-200). *Atenas* surge na planície central da *Ática*, circundada pelos montes *Aigaleos* (oeste); *Pentélico* e *Himeto* (leste); *Parnaso* (norte); encosta entrecortada (sul). Formou-se quando a população dos centros menores da *Ática* foram convencidos a se aglutinar em torno da *acrópole*, a qual torna-se um lugar sagrado, recebendo entre o século VII e início do VI, um grande templo. Em 556 a.C. são estabelecidas as festas *Panatenéias* e se organiza a via sacra, a qual passa pela *ágora* e sobe até a *acrópole*. No tempo de *Pisístrato* e seus sucessores são construídos 60 hectares de muros, os primeiros edifícios em torno da *ágora*, o aqueduto e o teatro de *Dioniso*. *Clístenes* por sua vez, põe em funcionamento na colina de *Prnice* as reuniões da assembleia, estabelece o *buleutérion* na *ágora* e constrói um segundo templo sobre a *acrópole*, que fora englobado no *Pártenon*. No entanto, tanta riqueza e tanta beleza não foi o bastante para conter as invasões. *Atenas* fora

destruída em 479 a.C. pelos persas. Logo depois dessa invasão, Temístocles manda construir um novo cinturão de muros, com cerca de 250 hectares; eleva os edifícios da ágora e decreta o Pireu enquanto novo porto comercial e militar. Péricles, em sua gestão preocupa-se em refazer a acrópole: o Pártenon é construído em 447-438 a.C.; os Propileus em 437-432 a.C.; o templo de Atena Niké em 430-420 a.C. em 421-405 a.C. Nesse momento, a cidade se expande para além-muros de Temístocles, e transforma-se num território cada vez mais complexo; é projetada a alameda retilínea *dromus*, e são construídos *longos muros*, através de um plano geométrico. Também o teatro de Dioniso recebe uma forma arquitetônica mais completa para garantir à população o acesso às comédias e tragédias gregas. Os fatos urbanos presentes em Atenas, simbolizados pelas ruas, pelos muros, pelos edifícios magníficos, mantém a história presente e são a base do novo cenário da cidade. Novas estátuas grandes como edifícios são construídas, como é o caso da Atena Prómakos, de bronze, colocada sobre a acrópole e edifícios (grandes e pequenos), constituídos de mármore pentélico. Os monumentos da acrópole são ornamentados com colunas, capitéis, bases, cornijas, frisos, estátuas. No pórtico das Cariátides do Erecteu, seis estátuas idênticas substituem seis colunas), sendo que essas peças foram organizadas em laboratório e na seqüência foram montadas no local, seguindo uma determinada precisão técnica. Na cela do Pártenon, a estátua de Atena Pártenos de Fídias, composta de madeira revestida de ouro e marfim, segue os mesmos padrões técnicos das Cariátides do Erecteu. Em torno da acrópole e de outras áreas públicas encontram-se as habitações, algumas simples que tendem a desaparecer sem ao menos deixar sinal (BENEVOLO, 2007, p. 87-89; 105). Atenas é sem dúvidas, o exemplo fértil da arquitetura ornamentada com colunas, colonatas e balaústres e onde se manifesta os diferentes estilos arquitetônicos (desde o Dórico e o Jônico, até o Coríntio, o Romano e o Toscano). Tais estilos trazem à lembrança a ostentação luxuosa das edificações, as quais foram construídas com arte, solidês e perfeição e que perpassaram séculos e séculos (<http://www.olimpoarte.com.br/historia.htm>).

Tais fatos urbanos, presentes na cultura ateniense permitem algumas considerações. Zevi (1996, p.56) por exemplo, ao referir-se ao templo grego é enfático ao dizer que o mesmo caracteriza-se por um grande vazio e uma

supremacia que não sofreu nenhuma contestação no decurso da história e essa lacuna diz respeito ao desconhecimento do espaço interior. O autor continua sua observação afirmando que, quem buscar uma investigação arquitetônica do templo grego, sob o ponto de vista espacial, assustar-se-á e chamará o mesmo de não-arquitetura. Seria também uma não-arte? Os elementos que constituem o templo grego são: uma plataforma elevada com uma série de colunas que apóiam-nas, um entablamento contínuo que protege o teto e uma cela, que no período arcaico representava o único espaço construtivo do templo. Não foi pensado sob o ponto de vista criativo, porquanto não fora direcionado às funções e interesses sociais. Antes servia para cultuar os deuses. Os rituais eram realizados do lado externo, ao redor do templo, isso explica o fato de que os escultores e arquitetos dedicaram-se à transformação das colunas em obras-primas plásticas e das traves, frontões e paredes, em baixos-relevos lineares e figurativos. Por outro lado, todo aquele que se aproxima do Pártenon para admirá-lo, fica encantado com sua beleza, conquanto denota a genialidade humana. A arquitetura das acrópoles contém em si uma história urbanística, porquanto ressalta-se a sua proporção, sua escala, sua abstração e está impregnada de um fascínio contemplativo e imbuída de uma honradez espiritual não mais atingida (p. 65; 66).

A arquitetura grega nos leva à análise da teoria das formas. KANDINSKY (1997, p. XIX), afirma ser o *ponto*, o ponto de partida para a teoria das formas, pois é ele que constitui o elemento inicial da morfogênese e da aventura pictórica humana. É um ser invisível, imaterial. Sob o ponto de vista material ele é igual a zero. Na arquitetura é o resultado da intersecção de vários planos, isto é, de um lado é o remate de um ângulo e de outro, corresponde à origem desses planos, conquanto esses dirigem-se para o ponto e se desenvolvem a partir daí. Nas construções góticas por exemplo, os pontos são fixados por pontas e destacados plasticamente. Semelhante efeito é alcançado nas edificações chinesas, por uma curva que conduz ao ponto – golpes breves e com precisão são produzidos, diluem o volume, repercutindo no espaço em volta. É nesse tipo de construções que podemos imaginar a aplicação do ponto, porquanto ele expressa nas obras desejadas que estendem os volumes até uma extremidade da ponta. Outro elemento de grande significância na arquitetura é a linha e KANDINSKY a define como sendo também um ser

invisível, um sinal do ponto em movimento, logo, o seu produto. A função e a importância da linha na *escultura* e na *arquitetura* são óbvios, de maneira que toda estrutura edificada no espaço, constitui ao mesmo tempo, uma construção linear (1997, p. 33; 50; 88).

Atualmente, entendemos muitas vezes a arte como uma espécie de contemplação do belo. Para este fim, ela é exposta artificialmente em exposições e museus e utilizada apenas como "decoração adicional", até interpretada como "l'art pour l'art" (BAUDELAIRE). Nesta perspectiva, a arte assume apenas um papel virtual e supérfluo, o que é característico para a época histórica do capitalismo. Neste contexto, a arte ocupa apenas uma função limitada e esvaziada, e David HARVEY (2005) aponta com razão que este esvaziamento do seu valor de uso é resultado de uma visão burguesa. Nesta visão, o valor da obra transforma-se principalmente num valor de troca pela raridade da obra e sua originalidade é individualizada. Assim, muitas obras perdem os seus valores materiais e se reduzem para valores idealistas, o que não seria o caso numa compreensão dialético-materialista da arte.

Podemos melhor compreender tal diferença entre uma arte utilitária e uma arte idealista na cidade se pensarmos na arquitetura (GOMBRICH, 1999, p. 39). Sabemos da existência de belos edifícios que são julgados verdadeiras obras de arte na sociedade moderna. Todavia, dificilmente existirão no mundo construções que não tenham sido erigidas sem uma finalidade específica. Os que usam esses edifícios como lugares de culto ou de entretenimento ou ainda como residências, julgam-nos por padrões de utilidade.

No passado, esta atitude se referiu igualmente à pintura e às estátuas. Entre os povos antigos, como os egípcios, babilônicos, gregos e romanos, por exemplo, não existia a atual diferenciação de utilidade entre edificar e fazer imagens. Assim, a finalidade de cabanas era proteger as pessoas da chuva, do sol e do vento e a das imagens era para protegê-los contra outros poderes tão reais quanto as forças da natureza (GOMBRICH, 1999, p. 39-40).

Um belo exemplo disso são as pirâmides do Egito. Estas representam a sociedade inteira, quase eterna, dos egípcios. Até hoje, percebemos nestes enormes túmulos, cada um servindo um único monarca, como eram poderosos e ricos os reis que forçaram milhares de trabalhadores ou escravos a trabalharem para eles até o túmulo ficar pronto para receber o faraó. Mas, além

da exploração dos seres humanos (precisa-se lembrar que exploração é um conceito moderno da sociedade capitalista e não da época), este esforço se fez principalmente para manter a sociedade em função. Reproduziu-se na materialidade das pirâmides as imagens, as filosofias e as ideologias da sociedade antiga (GOMBRICH, 1999, p. 55-99). Assim, a arte verdadeiramente não era isolada da sociedade.

Também hoje, pelo menos na perspectiva materialista, a arte não é algo isolado das demais atividades humanas. Encontra-se, porém, presente nos inúmeros artefatos que integram o nosso cotidiano, até alguns nem percebemos como arte. O que é arte depende, desta forma, basicamente da definição das artes e dos seus produtores que cada época dá a ela. Assim, as artes de outras épocas foram exercidas tanto por artistas como artesãos. Ninguém mais do que os fundadores do "Bauhaus", da mais famosa escola do *design* moderno sabia disso, quando se referia à arte medieval utilitária, utilizada para a construção da Catedral Gótica e, por isso, reproduzia na organização do "Bauhaus" a "Bauhütte" (a oficina da Catedral) procurando um compromisso entre uma arte elitária e contemplativa e o *design* industrial e utilitário.

O jogo entre a função utilitária e a função "artística-estética" é apto a mudanças durante os séculos e, destarte, apresenta um elemento temporal. Muitas coisas que hoje observamos nos museus, ontem faziam parte do dia-a-dia do homem. Construções que atualmente são monumentos tombados como patrimônio histórico, no passado serviam como moradia e nelas famílias viviam momentos de tranquilidade, de apreensão, de medo e de alegria. Também, as construções em que moramos hoje, como também os utensílios que agora fazem parte da nossa vida diária, poderão futuramente estar nos museus (JEUDY, 2005), demonstrando esta influência temporal em direção ao futuro.

No fundo, a relação entre uma estética contemplativa e o uso prático revela as necessidades, percepções e sensibilidades de cada período histórico, tanto antecipando visões do futuro como memorizando eventos do passado no processo da arte. Conseqüentemente, enxergamos na obra artística uma fixação do tempo através de mudanças das suas funções. A mesma obra pode servir, por exemplo, numa época para decorar o mundo, simbolizando a beleza e fonte de inspiração dos artistas, dos poetas para a população e numa outra

pode ser julgada feia, mas auxiliar no dia-a-dia para explicar e descrever a história e identidade de um determinado grupo social ou de uma sociedade. Num outro contexto, ela pode servir, como fetiche para ser usada na cura de doenças psicológicas e até corporais ou como mercadoria e, em outros contextos, pode exprimir visões futurísticas e idealizadoras que norteiam e homogeneizam uma sociedade. Assim, vemos que quando somos admiradores de uma obra de arte, isto depende muito da nossa experiência, das nossas intenções, dos nossos conhecimentos e da nossa imaginação, enfim, da nossa cultura em geral que influencia a disposição num determinado momento de perceber e interpretar a obra, como no nosso caso, a cidade. (http://www.artesbr.hpg.ig.com.br/educacao/11/index_hpg.html). Destarte, a cidade como uma obra de arte é apta a pluralidade de interpretações.

Como obra de arte, a cidade se percebe basicamente no âmbito das artes plásticas (arquitetura, escultura, pintura) mostrando na sua forma a sua visibilização e corporificação das principais funções da cidade. O aspecto artístico dela torna visíveis os espaços urbanos que contém grupos sociais e suas relações e possibilita, desta forma, uma avaliação e reprodução das relações culturais vigentes nestes grupos sociais, tanto dos dominantes como dos menos favorecidos até dos segregados. Neste processo de "definição" da visibilidade, os grupos hegemônicos extraem do conglomerado da cidade alguns elementos que destacam estes grupos e "escondem" outros. Quando essa função da "formação" (= dar forma) social da arte é executada por membros das classes dirigentes (arquitetos, planejadores, políticos), satisfaz basicamente os perfis sociais institucionais e preenche as necessidades da ordenação de uma cidade pela classe dominante. Ocorre, assim, uma apropriação da arte para a valorização de identidades urbanas hegemônicas. Hoje, neste sentido, muitas prefeituras são fortemente dependentes de publicidade e marketing e, neste processo, atribuem à arte esta função destacando determinados sítios com um caráter distinto dos demais lugares formando, assim, uma identidade locacional.

Esta monumentalização de alguns locais pela arte, em função das políticas dos grandes empreendedores imobiliários e dos governos, reforça a aparência de uma estabilidade cultural e uma continuidade histórica e de valores universais que de fato não existe quando se analisa a alta mobilidade

social dentro da sociedade capitalista (JEUDY, 2005). Por isso, apresentar a estetização de hoje como um processo de desenvolvimento é, em grande parte, indissolavelmente ligada à busca de lucros nos processos de renovação urbana e no controle da sociedade através do espaço urbano. Por isso, quando as cidades estão adotando estratégias de monumentalização voltadas para o marketing, a promoção imobiliária e o turismo utiliza a arte como espetacularização inerente a esses processos (BRISSAC).

Nesta perspectiva, aumenta sensivelmente o peso institucional da arte, o que se observa em todas as grandes cidades. A produção artística é, neste sentido, interligada ao processo do controle do espaço urbano: obras feitas ou expostas nas enormes estruturas arquitetônicas dos novos museus ou nos vastos ambientes criados pelos projetos de desenvolvimento, tendem a diminuir relativamente a escala da representação dos espaços de moradia e de vivência cotidiana. Esta nova paisagem urbana tende a ser inteiramente desenhada e controlada pelos planejadores e os projetos de intervenção voltam-se, basicamente, para as áreas destacadas, extraordinariamente complexas e dinâmicas (BRISSAC).

Contudo, existe além da cidade como obra dos planejadores ainda a cidade dos moradores que, através de inúmeras intervenções também artísticas transformam e adaptam a cidade conforme as suas visões. Assim, surge toda uma vasta arquitetura alternativa, até um urbanismo alternativo como nas favelas, que muitas vezes incorpora elementos da arte oficial, mas os transforma até em formas não mais reconhecíveis. Esta evolução cria, nas periferias, a chamada arquitetura "kitsch" onde a função construtiva não é mais o elemento principal, como demanda a arquitetura moderna, mas onde o aspecto semiótico e puramente estético predomina (CAVALCANTI 1979, p. 29). Por isso, avaliar a estética de uma cidade na sua totalidade significa incorporar vários tipos de arte, sendo que estes seguem os padrões estéticos hegemônicos ou alternativos.

Em consequência disso, a arte e a arquitetura artística urbana não são mais restritas às edificações oficiais, mas também para grandes conjuntos habitacionais, prisões, hospitais, igrejas e escolas e outros espaços semi-públicos que fazem parte do conjunto urbanístico. Ainda, os espaços estéticos

da cidade até infiltram-se ainda pelos espaços da mídia, como jornais, e na Internet.

Neste momento, a obra artística e estética foge da visão de ser um elemento isolado, mas se reproduz com sua efetiva locação sendo subordinada a um sítio de abrangência maior, este determinado discursivamente por diversas disciplinas (sociologia, política, crítica, urbanismo, etc). Assim, em última instância, o sítio de uma intervenção não é mais delimitado pelas circunstâncias locacionais, mas por efeitos sistêmicos de relações e estéticas de grande abrangência. Agora, o local é estruturado mais intertextualmente do que localmente, mais esteticamente do que materialmente. Por isso, as experiências estéticas de hoje não se reproduzem mais no mapa, mas num itinerário do perceptor numa seqüência fragmentada de ações através de espaços.

Nesta reflexão fica claro que as dimensões das intervenções urbanísticas ultrapassam, também na arte o espaço delimitado de um objeto isolado, mas demarcam uma posição ou um evento numa escala espacial e temporal. Não existe mais a função de marco, característica da escultura tradicional, mas a situação moderna visa o encontro de diferentes escalas envolvidas nos processos urbanísticos e sociais, seguindo sucessivas reestruturações espaciais e distintas formas de ocupação. Cada intervenção deve levar em consideração estas múltiplas relações e possibilidades de apreensão e leitura, desde a visitação local até a informação por meios de comunicação.

A passagem do morador e/ou visitante (até virtual) define, assim, de que forma os objetos da arte, por exemplo, as casas, as edificações, as ruas e as praças, se artificializam, quer dizer se juntam esteticamente na visão das pessoas. Por isso, as intervenções urbanísticas perdem, hoje, a sua hegemonia estética de então deixando um vasto campo de individualidades aberto para interpretações estéticas. Assim, observamos em princípio duas estéticas da cidade, a dos planejadores e a dos "consumidores" ambulantes da cidade (inclusive os virtuais) que "reúnem" esteticamente o corpo urbano e as estéticas "bairrizadas" que definem determinados espaços-territórios estéticos dentro da cidade, o que nos remete, de novo, a questão social.

A arte é ainda um elemento fundamental no jogo dos desejos na cidade articulando o campo do consciente (e do conhecimento), o campo das relações sociais e do poder e o campo da arte que articula os desejos esteticamente – todos movidos por um conjunto social entre o consciente (coletivo e individual) e o inconsciente. Desta maneira, a arte aparece nos três tipos diferentes da produção do espaço, propostos por LEFEBVRE (1991, p. 36-67).

Como toda prática social, ela é vivida primeiramente como prática espacial antes de ser conceituada pelos atores. Como esta vivência não necessariamente é apenas utilitária, mas também significativa e emocionante, articula-se, sim, no ambiente urbano, mas não sempre é imediatamente identificado e percebido pelos atores. Não obstante, através de um ato conscientizador e estetizante (colocando o foco estético nestes elementos) pode-se revelar através de uma toponálise (BACHELARD 1996, p. 12), que os desejos (ainda meramente subconscientes) já são expressos esteticamente no espaço percebido. Desta maneira, a arte é, sim, um elemento vivido no cotidiano.

É na cidade que encontramos exemplos elementares da opressão dos desejos. Por exemplo, a morte geralmente é representada e rejeitada num espaço claramente excludente, num local efetivamente cercado e controlado, fora dos espaços sociais comuns. Também as regiões de magia e feitiçaria se restringem a locais fechados fora do público. De outro lado, existem espaços atraentes, que numa forma positiva oprimem os desejos através de uma satisfação exagerada, como são os espaços lúdicos dedicados à música, ao jogo, ao divertimento e às danças, que hoje são incorporados no mercado capitalista através das grandes corporações (clubes de futebol, indústrias musicais, parques de diversão etc.). Indubitavelmente, sempre a função da organização do espaço social é, neste sentido, o controle dos desejos, espaços edipais que organizam a supressão dos desejos separando uma criança (macho) de sua mãe evitando o incesto.

Considerações Finais

Estas breves idéias mostram, que a arte na cidade representa as utopias das pessoas. Assim, as relações entre os momentos aqui especificados não são simples ou estáveis, nem são positivo ou negativo. Sempre existe uma luta pelo espaço dos habitantes, usuários, artistas, escritores e filósofos contra aqueles dos atores hegemônicos. A cidade exprime o papel revolucionário da imaginação estética que busca mudar e direcionar os desejos. É no mundo vivido, percebido e concebido de cada um que a cidade, na sua constante transformação se associa à arte e aos desejos de todo *caminhante*.

Referências

- ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARTE. Disponível em: <http://www.olimpoarte.com.br/historia.htm>.
- ARTE. Disponível em: http://www.artesbr.hpg.ig.com.br/educacao/11/index_hpg.html.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENEVOLO, L. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRISSAC, N. **Intervenções em megacidades**. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/artelatina/brissac.html>.
- CASTELLS, M. **A questão urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- CAVALCANTI, L.; GUIMARAES, D. **Arquitetura kitsch suburbana e rural**. Paz e Terra, 1979.
- CHOAY, F. **O Urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.
- HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2005.

- HEIDEGGER, M. Construir, habitar, pensar. **Ciência Y Técnica**. Santiago: Editorial Universitária, 1993.
- JEUDY, H-P. **Espelho das cidades**. Casa da Palavra, 2005.
- KANDINSKY, W. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1993.
- LEFEBVRE, H. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: UFMG; 1999.
- _____. **O direito à cidade**. São Paulo: Moraes, 1991.
- MUMFORD, L. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ROSSI, A. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SAHR, W-D. **A fala das fachadas: a linguagem arquitetônica no centro urbano de Ponta Grossa**. Ponta Grossa.
- ZEVI, B. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.