



A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE UM FENÔMENO
O APAGAMENTO DE UM DISTRITO

CLARISSA SQUIZANI MANSKE



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL

A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE UM FENÔMENO O APAGAMENTO DE UM DISTRITO

CLARISSA SQUIZANI MANSKE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Orientador: Prof. Dr. Arq. César Bastos de Mattos Vieira
Linha de Pesquisa: Cidade, cultura e política

Porto Alegre, 2020

CIP - Catalogação na Publicação

Squizani Manske, Clarissa

A construção imagética de um fenômeno: o apagamento de um distrito / Clarissa Squizani Manske. -- 2020.
159 f.

Orientador: César Bastos de Mattos Vieira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Fenomenologia. 2. Imagens. 3. Esquecimento. 4. Vazios industriais. 5. 4 Distrito de Porto Alegre. I. Bastos de Mattos Vieira, César, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL

A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE UM FENÔMENO O APAGAMENTO DE UM DISTRITO

CLARISSA SQUIZANI MANSKE

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. César Bastos de Mattos Vieira
Presidente e Orientador – PROPUR/UFRGS

Prof. Dr. Charles Monteiro
Examinador Externo do Departamento de História e Programas de Pós-Graduação
em História e em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Carolina Martins Etcheverry
Examinadora Externa do Departamento do Programa de Pós-Graduação em História na Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Daniela Marzola Fialho
Examinadora Interna do PROPUR/UFRGS

AGRADECIMENTOS

Ensinaram-me, há pouco tempo, algo que deveria ter aprendido mais cedo: a confiar no Universo. Esta dissertação não me foi dada por ele, mas ele pôs no meu trajeto todos os ingredientes os quais necessitei para escrevê-la. Tudo o que construí neste trabalho vai muito além do campo acadêmico para mim, ele foi parte e fruto de um período especialmente turbulento da vida, e ter sido capaz de concebê-lo é uma vitória pessoal de dimensões que ultrapassam as visíveis. Dizem que escrever é um ato muito solitário. Discordo, em grande parte. O ato de redigir, palavra por palavra, uma história, de dissertar acerca de um assunto, organizando cada pensamento para que, ao fim, algo tenha sido contado e inscrito no mundo de forma individual, através de um pensamento autônomo, sim, é muito solitário. Mas, para que esse ato seja possível, uma rede de mentes conecta-se a nós e possibilita que a nossa seja acesa como uma lâmpada que compõem o cordão de luzes que decoram a árvore de Natal. Uma depende da energia que passa pela outra para que todas brilhem. Assim percebo a trajetória que percorri para que este texto tenha sido escrito. Tenho uma lista de mentes que brilharam junto à minha para agradecer. Nenhuma destas palavras teria sido escritas sem a presença de meus pais, Carmen e Romeu, que, desde minha infância, ensinaram-me que o conhecimento é o que de mais importante eu teria na vida, pois, jamais, alguém iria tirá-lo de mim. Além de possibilitarem e incentivarem toda a minha carreira acadêmica até aqui, agradeço por ter tido essas mentes iluminadas que me disseram algo tão bonito e valioso. Assim, agradeço a cada mestre que tive, desde a infância até a pós-graduação, que sempre mantiveram acesa essa luz na minha mente. Em especial, meu orientador César, que um dia me disse que quis me orientar pois queria esse desafio. Foram algumas das palavras mais incríveis que ouvi. Incansável, sempre lidando com as milhares de novas ideias a cada vez que levava meu texto, incentivando-me e apoiando o “novo”, que adentramos juntos, e que foi família, “adotando-me”. À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao PROPUR, que possibilitaram este nosso estudo juntos. À Ana Luisa, que percorreu esse sonho comigo desde muito antes de ele surgir e que, possivelmente, ele se concretizou por ter sua mente brilhante iluminando a minha. Meu irmão, Gabriel, que acompanhou o dia a dia do ano em que, de fato, meu texto nasceu, vibrando comigo a cada capítulo escrito. Francisco, que dividiu comigo, desde o primeiro ano da graduação, as dores e as delícias da vida acadêmica e dessa vida instável que nos derruba e nos levanta. À tia Marcia, que foi família. À Tina, que apareceu nos últimos minutos desse jogo e iluminou e coloriu meus dias preocupados.

A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DE UM FENÔMENO O APAGAMENTO DE UM DISTRITO

RESUMO

Esta pesquisa objetiva investigar, descrever e problematizar no âmbito teórico um fenômeno urbano através da percepção por imagens. O fenômeno percebido, em um campo subjetivo, trata-se do apagamento dos registros históricos imagéticos de uma área urbana da cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. A área em questão é o IV Distrito, região que, em seus primórdios, possuía marcantes traços industriais e hoje encontra-se em plena descaracterização. A percepção de sua ausência nos álbuns fotográficos históricos de Porto Alegre levantou questionamentos sobre sua possível relação com as atuais condições da área. Dada a falta de registros imagéticos, percebeu-se fenômeno de um certo “apagamento” no campo imagético. Por este motivo, a pesquisa assume um caráter fenomenológico, que visa investigar, descrever e problematizar teoricamente como este fenômeno acontece. O apagamento de algo dos registros históricos toca em questões acerca de memória e esquecimento, bem como seus usos e abusos. As transformações sociais que decorrem também são relacionadas com o fenômeno, através da Sociedade do Espetáculo, de Guy Debord, e dos conceitos de liquidez e sociedade de consumidores, de Zygmunt Bauman. Além de tais questões, levanta-se o debate sobre o esquecimento dentro do ambiente urbano, atingindo as questões de patrimônio industrial, o qual vem passando por transformações e é comumente associado a questões de abandono e vazio. Como suporte para a construção dos resultados, analisa-se a metodologia de Georges Didi-Huberman para análise e interpretação de imagens, o qual busca adentrar nos campos mais subjetivos e sensíveis, dando voz ao observador e liberdade para que este descreva o que vê além do primeiro olhar. Como resultado, obtém-se uma construção imagética, que faz uso de imagens representativas dos indícios da ocorrência do fenômeno, aliadas à produção textual, que mescla descrição e lirismo, obtendo-se, assim, um convite a uma reflexão teórica.

Palavras-chave: Apagamento. Fenomenologia. Patrimônio Industrial. Construção imagética. IV Distrito.

THE IMAGETIC CONSTRUCTION OF A PHENOMENON

THE ERASURE OF A DISTRICT

ABSTRACT

This research aims to investigate, describe and problematize an urban phenomenon in the theoretical scope through image perception. The perceived phenomenon, in a subjective field, is the erasure of the imagetic historical records of an urban area at the city of Porto Alegre, Rio Grande do Sul. The referred area is the IV District, a region that, in its early days, had striking industrial features and today is in full decharacterization. The perception of their absence in the historical photographic albums of Porto Alegre raised questions about their possible relationship with the current conditions of the area. Given the lack of imagery records, the existence of a phenomenon of a certain “erasure” in the imagetic field was noticed. Because of it, the research assumes a phenomenological character, which aims on investigating, describing and theoretically problematizing how this phenomenon happens. The erasure of something from historical records embraces on questions regarding memory and forgetfulness, as well as their uses and abuses. The resulting social transformations are also related to the phenomenon through Guy Debord's *The Society of Spectacle* and Zygmunt Bauman's concepts of liquidity and consumer society. In addition to these issues, the debate on forgetfulness within the urban environment arises, addressing the issues of industrial heritage, which has been undergoing transformations and is commonly associated with abandonment and emptiness. To support the construction of the results, Georges Didi-Huberman's methodology for image analysis and interpretation is analyzed, seeking to enter the most subjective and sensitive fields, giving the observer voice and freedom to describe what they see beyond the first look. As a result, an imagetic construction is obtained, which makes use of representative images that evidence the phenomenon occurrence, allied to the textual production, mixing description and lyricism, thus obtaining an invitation to a theoretical reflection.

Keywords: Erasure. Phenomenology. Industrial Heritage. Imagetic construction. IV District.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa de localização de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.	15
Figura 2: Mapa de localização do IV Distrito em Porto Alegre, Rio Grande do Sul.	15
Figura 3: Mapa dos bairros do IV Distrito de Porto Alegre.	16
Figura 4: Editorial online publicado em Sul21, em agosto de 2017.	19
Figura 5: Editorial publicado no jornal Zero Hora sobre o IV Distrito e outras estruturas industriais de Porto Alegre, em agosto de 2018, versão impressa.	20
Figura 6: “Ergui os olhos para o céu. [...] A fronde das bétulas acima da cabeça”.	97
Figura 7: Estrutura industrial abandonada em Roma, Itália.	107
Figura 8: Ruínas dos Pavilhões Ferroviários em Santa Maria, Rio Grande do Sul.	108
Figura 9: Montagem de fragmentos de reportagens sobre o IV Distrito.	109
Figura 10: Porto Alegre <i>Álbum</i> (capa original).	111
Figura 11: Vista parcial, vendo-se ao fundo o Bairro fabril dos navegantes (legenda original).	114
Figura 12: Ao alto vista parcial com a rua Vigário José Ignácio. Ao centro, em baixo: aspecto parcial, frente norte (legenda original).	118
Figura 13: Vista aérea da Praça Marechal Deodoro (legenda original).	120
Figura 14: Zona Fabril, vendo-se no primeiro plano a importante fábrica da Cia Fiação e Tecidos Porto-Alegrenses (legenda original).	121
Figura 15: Fachada original da FIATECI, em 1891.	122
Figura 16: Aspecto central da Rua General Câmara, esquina Andradas (legenda original). Ginásio Anchieta (legenda original). Edifício da Imprensa Oficial do Estado, rua Paysandu, esquina Andradas (legenda original).	123
Figura 17: Edifício da Sociedade Italiana “Dante Alighieri” (legenda original). Frigorífico do Estado Cais do Porto (legenda original).	124
Figura 18: A praça que Porto Alegre esqueceu (título de reportagem).	125
Figura 19: A praça que sumiu atrás do muro da Mauá e dos trilhos do transurb (título de reportagem).	126
Figura 20: Retrato de uma das ninfas.	127
Figura 21: Foto da área da praça Edgar Scheineider e frigorífico.	127
Figura 22: A tristeza da ninfa.	128
Figura 23: Rua dos Andradas – 1931 (legenda original).	129
Figura 24: Rua Voluntários da Pátria, final do século XIX.	132
Figura 25: Obras paradas, insegurança e prédios em ruínas: a degradação da Rua Voluntários da Pátria (título de reportagem).	134
Figura 26: Fragmento da reportagem anterior.	134
Figura 27: Fotografia atual da Rua Voluntários da Pátria.	135
Figura 28: Buracos na Rua Voluntários da Pátria.	136
Figura 29: “- Agora, está tudo abandonado.”	136
Figura 30: Av. Voluntários da Pátria revelam os antigos trilho do bonde.	137
Figura 31: Imagem de divulgação do projeto Rossi-FIATECI.	148
Figura 32: Imagem de divulgação do projeto Rossi-FIATECI.	148
Figura 33: Rossi-FIATECI, fotografia de Paulo Hopper.	149

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tabela de figuras da composição imagética.

104

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Primeiras palavras	13
1.2 Justificativa	17
1.3 Método	21
1.4 Questionamento	25
1.5 Objetivos	26
1.5.1 OBJETIVO PRINCIPAL	26
1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	26
1.6 Dos capítulos da dissertação	26
2 DISCUSSÃO TEÓRICA	28
2.1 Estudos através do viés fenomenológico	28
2.2 A memória, o esquecimento, o apagamento	33
2.3 A liquidez, o consumo, o espetáculo	53
2.3.1 A sociedade do espetáculo	54
2.3.2 A liquidez da sociedade do consumo	63
2.4 O fenômeno do esquecimento no ambiente urbano	74
2.4.1 O esquecimento no contexto urbano	75
2.4.2 O esquecimento no contexto dos núcleos industriais localizados em centros urbanos	81
2.5 As imagens na percepção do fenômeno da memória e do esquecimento	84
3 UM FENÔMENO PERCEBIDO, UMA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA: O APAGAMENTO DO IV DISTRITO	101
4 REFLEXÕES FINAIS	139
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155

O FOTÓGRAFO

*Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto eu tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
braços com Maiakovski – seu criador.
Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.*

Manoel de Barros

Meu quintal é maior do que o mundo (2017)

1 INTRODUÇÃO

O Homem se admira de si mesmo por não poder aprender a esquecer e por sempre se ver novamente preso ao que passou: por mais longe e rápido que ele corra, a corrente corre junto. (...) Incessantemente uma folha se destaca da roldana do tempo, cai e é carregada pelo vento - e, de repente, é trazida de volta para o colo do homem. Então, o homem diz: "Eu me lembro". (NIETZSCHE, 2003, p. 7-8).

1.1 Primeiras palavras

Agir, realizar, edificar, destruir, lembrar, esquecer. Ações inerentes à natureza humana, as quais são as responsáveis pela criação do que se denomina História. História, essa, não apenas as dos grandes feitos heroicos relatados através da Historiografia Tradicional, mas, também a História da condição humana em seus menores feitos, das suas pequenas realizações - pequenas ao compará-las com os atos heroicos tradicionais -, das suas edificações, não apenas sobre os edifícios em si, mas bairros, distritos, cidades inteiras.

No que se trata da natureza humana e seus feitos, dissociá-los dos fenômenos aos quais são acometidos é deixar de perceber uma dimensão sensível, a dimensão da experiência do homem no mundo, onde o próprio vivencia e percebe os fenômenos que afetam e determinam o ambiente em que vive. Assim, como afirmava o filósofo Husserl (2011), é necessário perceber a experiência como uma atitude científica, deixando de lado possíveis suposições, e, ao olhar cuidadosa e pacientemente, é possível criar uma base segura para tratar dos problemas filosóficos que acompanham a complexa existência humana. Indo um pouco além, pode-se dizer que tal viés de estudos, o fenomenológico, é capaz de possibilitar o entendimento, também, de problemas concretos, visíveis, palpáveis, vivenciados no habitat de dimensão física dos homens. Aqui, especificamente, trataremos de fenômenos urbanos, fatos e transformações que acometem as cidades, realizadas pelos homens e experimentadas pelos próprios.

Em meio a uma imensa gama de fenômenos experimentados no ambiente urbanizado, aqui, tratar-se-á da percepção de um: o apagamento - ou, ainda, em outros termos tratados pela literatura, o esquecimento, a desmemória, a memória confiscada (PADRÓS, 2001). Especificando e delimitando

um pouco mais o estudo, ou, então, a descrição de tal fenômeno - como é tratada uma pesquisa de caráter fenomenológico - dar-se-á em um distrito de caráter primordialmente industrial, o qual tem passado por inúmeras transformações e descaracterizações desde seu nascimento. Seriam estas possíveis consequências do fenômeno do apagamento? Pensamos que a reflexão fenomenológica é capaz de contribuir para tal questionamento.

Para fins de uma contextualização inicial, o distrito industrial em questão é o conhecido como IV Distrito de Porto Alegre (Figura 1 e 2), o qual possui uma história estritamente interligada com o desenvolvimento industrial da cidade (MIRANDA, 2003), composto, principalmente, pelos bairros Navegantes, São Geraldo, Floresta, São João, Humaitá, Farrapos, Anchieta e Marcílio Dias (Figura 3). Sua origem remete à década de 1870, a qual, segundo Miranda (2003), corresponde ao início do processo de industrialização do município, o qual permanece até 1914. Entre 1915 e 1930, ocorre que o Miranda denominou “Fase de Impulso” (2003, p. 62), período entre guerras que impulsiona a indústria brasileira como um todo. Posteriormente, ocorre a Fase de Consolidação, entre 1931 e 1950, quando ocorre a afirmação do pensamento moderno no Brasil, a instalação de indústrias de bens de produção no Estado e a afirmação da zona industrial no bairro Navegantes e suas adjacências.



Figura 1: Mapa de localização de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Fonte: Elaborado pela autora a partir de OpenStreetMap.org, 2020.



Figura 2: Mapa de localização do IV Distrito em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Fonte: Elaborado pela autora a partir de OpenStreetMap.org, 2020.

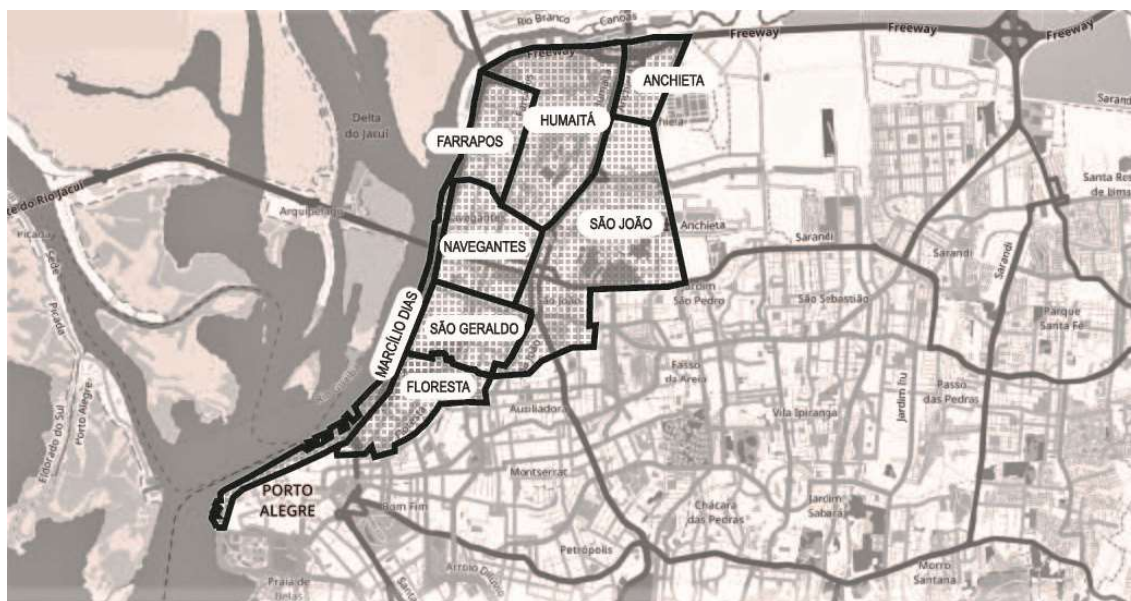


Figura 3: Mapa dos bairros do IV Distrito de Porto Alegre. Fonte: Elaborado pela autora a partir de OpenStreetMap.org, 2020

É relevante contextualizar a inserção dos mapas nesta seção. Como será conceituado nos capítulos acerca da metodologia fenomenológica, os mapas não compõem uma ferramenta metodológica, fazem-se presentes apenas com o fim de situar geograficamente o leitor. Na fenomenologia, o estudo não se dá em uma área geográfica definida através da imagem-mapa, mas, sim, em uma região de inquérito, que se trata de uma dimensão não delimitada através da geografia, mas através dos questionamentos do pesquisador. As imagens-mapa não serão utilizadas como fonte documental pois não atribuem juízos de valor, e, para esta pesquisa, serão utilizadas outras formas de imagens e recursos linguísticos que não são abordados neste momento introdutório.

No que se trata dos núcleos industriais urbanos, em, um contexto mais amplo, os quais são dotados de relativa importância ao longo do curso do desenvolvimento das cidades, vêm sofrendo uma progressiva descaracterização, a qual pode ser atribuída a diversos fatores de cunho econômico e às próprias dinâmicas de crescimento do tecido urbano, sendo vítimas de obsolescência e desvalorização de suas infraestruturas e áreas contíguas. Devido a recorrência de tal fenômeno de descaracterização e desvalorização destes sítios, juntamente com sua relevância na história do desenvolvimento das cidades, faz-se profícuo um debate e reflexão acerca dos fenômenos que estão ocorrendo nessas áreas.

1.2 Justificativa

Esta pesquisa nasceu com intencionalidades diferentes. Ao mesmo tempo em que se frustrou, logo em seu princípio, abriu uma gama de novas perspectivas que resultou em um estudo fenomenológico do IV Distrito de Porto Alegre. A trajetória percorrida levou a diversos caminhos, fez retornos, curvas, tangentes e acabou por nos carregar a uma emaranhada reflexão teórica e filosófica para possibilitar entendimentos dos fenômenos urbanos.

Aqui, especificamente neste item, assumo a voz da primeira pessoa do singular para poder narrar a trajetória que percorri até construir esta pesquisa, a qual, então, desenvolvi juntamente com meu orientador.

Espaços industriais esquecidos no tempo, deixados ao devir do quer que seja, transformados em ruínas repletas de histórias e sobrecarregadas com a força com que desenvolveram cidades e sistemas econômicos. Pessoalmente, encantam-me, despertam a curiosidade do meu olhar e da minha mente, fazem com que me questione sem cessar sobre seu nascimento, sua história, sua decadência, seu ruir, sua estética, seu presente, suas ambições para o futuro.

Não possuo uma data especificamente definida para o surgimento de tamanho interesse e curiosidade, mas, sim, um período. Durante a graduação em Arquitetura e Urbanismo, recebi uma bolsa de estudos para residir um ano na Itália. Enquanto estive lá, tive a oportunidade de conhecer países vizinhos e observar suas cidades. Esta data eu posso especificar: nasce o interesse pelo urbanismo, a curiosidade sobre aquelas cidades tão diferentes da nossa realidade cotidiana. Mas minha experiência foi além. Descobria pelo meu caminho, com uma certa frequência, espaços que, visivelmente, um dia tiveram uma função industrial, e naquele momento assumiam diversas novas funções, ou mesmo apenas existiam na sua condição de abandono e em processo de transformação em ruína.

Estes espaços possuem uma aura de mistério, um quê de algo que clama por atenção, a qual, em muitos casos, há tempos não recebem. Exalam o pedido de um olhar direcionado às histórias que parecem carregar. Assim, despertaram não apenas o olhar, mas minha curiosidade e o desejo de saber o que há por trás daquela estética que tinha minha atenção. Quis saber sobre sua origem, sua decadência, seu lugar na linha do tempo em que a cidade se desenvolveu, o espaço que atualmente ocupa no tecido urbano.

Então, cheguei na etapa de realização do meu trabalho de conclusão de curso em Arquitetura e Urbanismo e decidi fazer proveito de tal oportunidade para adentrar-me no assunto que tanto me instigava. Durante o processo de delineamento da pesquisa, descobri um espaço na cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul. Trata-se de um complexo de pavilhões que, no auge do funcionamento das ferrovias no Estado, produzia e fazia a manutenção de vagões dos trens. Com a decadência do sistema ferroviário, o complexo juntamente decaiu, e alguns dos pavilhões tornaram-se ruínas. Encantador e esquecido, praticamente apagado, pedindo por atenção. Era o estudo o qual desejava realizar.

Durante esta etapa, aprofundei-me também nas questões que dizem respeito ao patrimônio industrial, e descobri a importância de direcionar um olhar atento para estes espaços, e, também, o quão pouco recebem esse olhar. Descobri um universo que se dedica apenas a estudá-los e adentrei-me nesse campo.

Com as todas as descobertas que fiz durante esse processo, desejei prosseguir minha investigação, expandi-la para outros lugares, aprofundar e adentrar ainda mais o campo teórico – o qual percebi ser um pouco escasso em termos de produções acadêmicas que não tratassem tais espaços como possibilidades de revitalização ou como uma pesquisa historiográfica a ser realizada. Percebi a escassez de reflexões e debates teóricos que abordassem estes entes em sua pura existência e suas relações com a urbe.

Assim, após a conclusão de meu trabalho final de graduação, prossegui meus estudos acerca do assunto ingressando no mestrado. A temática inicial de pesquisa sofreu transformações ao longo de seu processo e trouxe-me até aqui. Interessada em investigar outros espaços industriais esvaziados com o decorrer do tempo, descobri que, na nova cidade em que iria morar, havia um distrito inteiro com tal característica. Imediatamente minha curiosidade foi desperta e esse tornou-se meu objeto de estudo.

Tratava-se do IV Distrito de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Inicialmente, decidi investigar o campo imagético do espaço. A pesquisa tinha, então, o objetivo de analisar e interpretar a transformação da paisagem urbana do distrito através de registros históricos – fotografias, jornais, entre outros – e, assim, despertar uma reflexão sobre as dinâmicas da área. Uma importante motivação para refletir sobre a área, foi, também, a maneira como percebi estar sendo tratada a região pela mídia: uma área *abandonada* que *clama por revitalização*.



Figura 4: Editorial online publicado em Sul21, em agosto de 2017. ¹ Disponível em: <<http://especiais.sul21.com.br/gentrificacao/no-antigo-centro-industrial-de-porto-alegre-abandono-e-promessas-se-misturam-a-quem-serve-a-revitalizacao/>>, acesso em ago. 2019.

Nos primeiros passos da pesquisa, busquei trabalhos acadêmicos que tratassem dos registros fotográficos históricos da cidade de Porto Alegre e esperava encontrar neles a presença do IV Distrito. Para minha surpresa e preocupação, não os encontrei. Sua presença nos álbuns fotográficos analisados por trabalhos acadêmicos era ínfima, uma, talvez duas fotos suas, e, nas demais em que surgia, mostrava-se como plano de fundo de retratos que focalizavam outras partes da cidade. Minha pesquisa não encontrava material a ser pesquisado.

Houve, então, a necessidade de uma ruptura epistemológica na busca de um problema e/ou questão de pesquisa que desse conta das observações e percepções: o apagamento do IV Distrito. Tal *insight* permitiu-nos, meu orientador e eu, a realizar conexões com outros pontos de debate que já havia detectado, como, por exemplo, as intervenções e propostas de intervenções que vêm ocorrendo na área. Intervenções que parecem não respeitar a memória, a essência do local. Mas como respeitariam se essa tivesse sido apagada?

Capital “engoliu” as antigas fábricas

Quem passa pelo cruzamento das ruas Marquês do Pombal e Doutor Timóteo, em uma das áreas de IPTU mais caras de Porto Alegre, no bairro Moinhos de Vento, pode não imaginar que o terreno tomado por prédios e lojas sofisticados também já foi chão de fábrica.

Onde hoje existe um condomínio de edifícios, na década de 20 foi erguido o prédio onde funcionou por décadas uma fábrica de cigarros da Souza Cruz. Em muitos casos como esse, a cidade acabou crescendo tanto no entorno das velhas indústrias que acabou por forçá-las a buscar um novo local.

Cozinheira há 38 anos da churrascaria Santo Antônio, localizada defronte ao antigo endereço da Souza Cruz, Ângela Pacheco, 59 anos, recorda como a fábrica movimentava o bairro.

– Todos os dias, vinham pelo menos 50, 60 trabalhadores da Souza Cruz comer aqui. A gente chegava a sentir o cheiro de tabaco dentro do restaurante

Antes



Figura 5: Editorial publicado no jornal Zero Hora sobre o IV Distrito e outras estruturas industriais de Porto Alegre, em agosto de 2018, versão impressa.

Percebemos, então, que *havíamos detectado um fenômeno: o apagamento*. Este fenômeno tornou-se o verdadeiro problema de pesquisa, era um problema real, um problema que mudou o rumo do que inicialmente pretendia investigar. Assim, ao realizar a conexão com outros debates, como mencionei, construí um novo objeto de investigação e voltei minha reflexão para o nível teórico, talvez filosófico, em busca de alguma compreensão do que ocorreu ali.

A busca por pesquisas que tratam de espaços industriais obsoletos, degradados, esvaziados, os *vazios industriais*¹, como alguns autores definem, fez-me perceber uma ausência de reflexões teóricas sobre os processos que conduzem estes espaços ao estado de obsolescência. Em sua grande maioria, as pesquisas e análises acabam por tratar os espaços apenas como possibilidades de intervenção e requalificação, ou, até mesmo, apenas apresentam as propostas de intervenção já elaboradas. Ou,

¹ Segundo Mendonça (2007, p. 4), este conceito é utilizado geralmente para designar um “espaço construído ou não, desocupado ou muito sem utilização, antes ocupado por atividades industriais ou outras atividades ligadas à indústria”. De acordo com Britto e Martins (2009, p. 398), é importante ressaltar que “embora haja na língua portuguesa uma série de terminologias que se aproximam semanticamente deste fenômeno, como vazios ou ruínas industriais, não há uma definição exata que coíba uma possível distorção de seu significado. Trata-se de uma diferença entre conceito e terminologia, onde uma aproximação simples pode desvirtuar a exatidão da definição dos espaços a serem analisados”.

ainda, quando adentram o campo teórico, retêm-se no viés historiográfico, constroem sua linha do tempo e pontuam fatos. Detectei uma falta e contratempos para encontrar, no âmbito de trabalhos acadêmicos direcionados ao viés urbanístico, embasamento teórico que me auxiliasse na reflexão e compreensão do fenômeno que percebi, o que me induziu a adentrar o campo teórico e filosófico, muitas vezes afastado da questão urbana, mas que fossem capazes de compor um quadro teórico que, por fim, interliga-se ao viés urbanístico e traz luz à problemática. Rocha (2010, p. 32), acompanha meu raciocínio, ao tratar deste assunto no campo arquitetônico

Nós, arquitetos, nunca olhamos para abandonos, existe uma zona cinzenta que nos faz cegar, ou olhamos para trás, para o passado e analisamos os acontecimentos de um ponto de vista histórico cronológico, ou olhamos adiante a partir dos processos de revitalização e restauro dos edifícios e lugares, mas nunca olhamos para esse tempo hoje, para aquilo que está ali na nossa frente.

Falta-nos olhar para estas existências na cidade como elas apresentam-se a nós, e, assim, buscar compreendê-las em sua existência e presença, como componentes da urbe, assim como qualquer outro; respeitá-las na forma como são, e, a partir daí, refletir e debater acerca do seu existir e de seus processos de transformação dentro das dinâmicas urbanas. E, no que se trata do meio urbano, considero, além do viés positivista, o qual busca discussões exatas, absolutas e generalistas sobre a cidade, também necessárias as abordagens metafísicas, mais subjetivas e sensíveis, levando-se em conta que o ambiente urbano é construído e vivenciado por homens e mulheres, os quais, por natureza, são seres sensíveis e subjetivos. A vivência é indissociável da experiência, pois, ao viver, experimentamos - neste caso, o espaço urbano. Isto nos leva à fenomenologia, maneira como abordaremos este processo.

1.3 Método

Uma pesquisa a qual, preliminarmente, menciona a investigação de um fenômeno, intuitivamente mostra-nos seu caráter qualitativo e fenomenológico. Indica o tratamento de um campo subjetivo e sensível no qual, de acordo com Holanda (2002), a pesquisa qualitativa é capaz de preencher espaços os quais a quantitativa não seria capaz, “o espaço da interlocução com o humano, o espaço da busca de significados que estão subjacentes ao dado objetivo, o espaço de reconstrução de uma ideia mais abrangente do que é empírico” (p. 156).

Diante de tal interlocução com o humano, para Andrade e Holanda (2010), uma mútua influência entre pesquisador e pesquisado aparece, onde ambos são produtores de pensamentos baseados na sua posição diante do outro e de si mesmo. Trata-se de uma parceria pesquisador-pesquisado, uma situação singular onde ambos se influenciam inseridos em um contexto específico. Dessa forma, ainda de acordo com Andrade e Holanda (2010), dada a participação ativa do pesquisador, a qual é uma característica da pesquisa qualitativa, a sua história e contexto cultural devem ser considerados elementos significativos na pesquisa, pois, para González Rey (2002), “marcam uma singularidade que é a expressão da riqueza e plasticidade do fenômeno subjetivo”.

A literatura a qual trata da pesquisa qualitativa, segundo Andrade e Holanda (2010), é, em sua grande parte, voltada para a formação de novos espaços de leitura e percepção dos fenômenos da realidade; um momento de confrontar e desenvolver novas teorias. Trata-se de um viés epistemológico e teórico, o qual apoia-se em processos singulares de produção de conhecimento. Posto tal,

O pesquisador retira a teoria do foco, aceitando o empírico como via de produção do conhecimento e possibilidade de construção de novas teorias, sobretudo em razão de a teoria representar um processo vivo em desenvolvimento e construção (ANDRADE E HOLANDA, 2010, p. 261).

Ao tomar o empírico, o humano, o “vivido” como fonte de dados de pesquisa, a pesquisa qualitativa pode vir a adquirir o viés fenomenológico, onde os fenômenos que surgem à consciência são os dados primários e, assim, são percebidos e descritos. Diante disso, o pesquisador espera ir além do mundo das aparências e da teoria, e dessa forma aproximar-se da experiência humana sob novas perspectivas. Para tal, abdica-se, o quanto possível, de pressupostos, hipóteses ou teorias explicativas. Rovighi (1999) salienta que, não só a simples descrição dos fenômenos, a fenomenologia é

[...] o método que todos os filósofos adotam ou tentam adotar quando se perguntam quais são os dados indubitáveis com base nos quais é possível justificar certa concepção de realidade; quais são as coisas manifestas (os fenômenos), tão claramente manifestas que não podem ser negadas (p. 360).

A investigação fenomenológica não parte de um problema, mas sim de um questionamento, uma interrogação, a qual traçará a trajetória da pesquisa, encaminha o pesquisador em direção ao fenômeno (BOEMER, 1994). A existência de um “problema” pressupõe como resultados respostas e explicações, e estes não são objetivos de um estudo fenomenológico. Quando se parte de uma interrogação, focaliza-se no fenômeno, e não no fato. O fato, na ideia em como é concebido, tem seus

fundamentos na lógica e no positivismo clássico, o qual entende o fato como tudo aquilo que pode tornar-se objetivo e rigoroso como objeto da ciência (BOEMER, 1994).

Cabe mencionar, assim como Malard et al. (2002) incluíram nas etapas comumente percebidas em um estudo fenomenológico a etapa da dúvida acerca do fenômeno, e, também, Petrelli (2004) afirmou que a fenomenologia oferece “uma verdade, em partes e em momentos, e nunca sua transparência total, pois é a dúvida, e não a certeza, que nos motiva à busca incessante da verdade” (p. 12). No que se trata da questão da experiência, da percepção, do vivido, de um campo totalmente subjetivo e sensível, a questão da dúvida e da inexistência de uma verdade completa, dos juízos de correto ou incorreto, devem fazer-se presentes.

Como se trata de uma investigação inserida no campo do sensível, do mundo vivido, da subjetividade, não existem passos a serem seguidos objetivamente, cronologicamente. A própria investigação, o fenômeno investigado e o pesquisador traçam e modificam as etapas da pesquisa, de acordo com o que vai revelando-se ao mundo visível. Diferentes graus de compreensão ocorrem durante o processo de questionamento. Graças (2000) menciona os três momentos fundamentais na trajetória do pesquisador: a descrição, a redução e a compreensão fenomenológica, e, na sequência, a autora ressalta que tais momentos não devem ser percebidos como sequenciais, como passos estanques, mas superpõem-se e fundem-se ao decorrer da pesquisa. Para Boemer (1994), como trata-se de uma pesquisa qualitativa, esta pressupõe a ideia de liberdade. A liberdade que o viés fenomenológico implica não significa a inexistência de um método. A fenomenologia, em si, é um método, porém distante dos fundamentos dos métodos positivistas, os quais assumem etapas bem delineadas de sua metodologia. Como metodologia de pesquisa, a fenomenologia não assume tais métodos estritamente delineados em suas etapas.

A presente pesquisa é composta por um capítulo o qual traz definições acerca do que se trata a fenomenologia e define alguns passos metodológicos que serão realizados. Pelo fato de o presente subcapítulo definir a metodologia geral da pesquisa, achamos pertinente incluir, também aqui, tais passos. Como mencionado, o trabalho de Malard et al. (2002), lista os procedimentos comuns nas análises dos fenomenologistas, detectados por Spiegelberg (1984). São eles: a) investigar um fenômeno específico; b) investigar as essências gerais; c) compreender as relações entre as essências; d) observar a constituição do fenômeno na consciência; e) duvidar da existência do fenômeno; e f) interpretar o significado do fenômeno.

Para a presente abordagem fenomenológica, adotaremos, assim como Malard et al. (2002), em termos de etapas a serem realizadas, os itens **a** e **f**, onde, na etapa **a**, investigaremos um fenômeno específico através de um entendimento intuitivo e, conseqüentemente, surgirá sua descrição, considerando nossas imprecisões na percepção. Tais operações são, em geral, denominadas de “descrição fenomenológica”.

A interpretação do significado do fenômeno, definida pelo passo **f**, trata da exploração das intenções e significados que não se manifestam imediatamente à nossa intuição, consciência e posterior análise e descrição. Assim, o pesquisador necessita ir além do que lhe é diretamente apresentado, atingindo uma dimensão subjetiva que apenas é vista através da profunda reflexão sobre o fenômeno. Em consequência, busca-se dimensões ocultas as quais não se revelam aos olhos e à consciência do observador comum. Tal face da metodologia fenomenológica é, para Malard et al. (2002), uma das mais controversas, visto que adentra instâncias do fenômeno que não se fazem vistas, explorando significados ocultos, escondidos, localizados em uma dimensão sensível e subjetiva. Posto isso, são necessários o reconhecimento e a valorização do papel da intuição e da subjetividade no processo de selecionar, categorizar e interpretar as informações.

No que diz respeito à redução fenomenológica, esta não será considerada como uma etapa, como, em geral, é descrita na literatura. A redução está implícita em todo o processo de análise fenomenológica, pois trata-se de uma tentativa – falamos tentativa pois, de acordo com Merleau-Ponty (1999), o que se aprendeu sobre a redução, é a impossibilidade de uma redução completa – do pesquisador afastar-se de suas pré-reflexões e pré-conhecimentos para, assim, poder perceber o fenômeno em sua essência, sem a influência de suas concepções já internalizadas. Porém, como constatou Merleau-Ponty, tal atividade torna-se impossível diante do fato de o pesquisador possuir vivências e aprendizados dos quais faz uso intuitivamente. Por isso, consideramos a redução uma tentativa que deve ser feita ao longo de todo o processo de análise fenomenológica, e não como uma etapa a ser realizada.

Acerca das delimitações da região na qual será realizada a investigação, Graças (2000) afirma que é o próprio contexto em que o fenômeno se realiza, ou seja, é percebido através da experiência de um sujeito, do *Lebenswelt*, o qual refere-se ao mundo-vida individual, ao pré-reflexivo, pré-objetivo. Assim, “essa situacionalidade faz com que a região vá além do espaço físico, geográfico, e se caracterize, também, por um contexto existencial, ontológico, onde se encontra o que se quer inquirir.

É a região de inquérito” (GRAÇAS, 2000, p. 29). Como mencionamos na Introdução (capítulo 1), onde inserimos os mapas de localização do IV Distrito, reafirmamos que tais imagens, os mapas, não serão utilizadas como delimitação espacial da pesquisa, pois a delimitação dá-se através da “região de inquérito”.

Diante do colocado acima e do desafio imposto pelo tema pesquisado, a forma geral de abordagem da pesquisa dar-se-á em dois grandes momentos, sendo o primeiro uma discussão teórica acerca de temáticas as quais podem estar relacionadas à ocorrência do fenômeno e que possam auxiliar na sua descrição, compreensão e conseqüente reflexão; e, posteriormente a descrição e reflexão teórica acerca do fenômeno em si através de uma construção imagética. Como mencionamos anteriormente, alguns autores afirmam que a análise fenomenológica não delimita passos estanques a serem seguidos, estes alteram-se e definem-se ao longo das descobertas e do conhecimento produzido, por isso, não nos delimitaremos a uma seqüência metodológica positivista neste momento. O exposto neste item servirá como um guia, porém não como um manual a ser seguido.

E, por fim, acerca do registro escrita de nossa experiência fenomenológica, lembramos que, de acordo com Boemer (1994), o entrelaçamento e a intimidade do pesquisador com a investigação faz com que ele assuma seu “eu”, pressupondo, então, que ao relatar seu estudo, sua redação utilize a figura da primeira pessoa, seja do singular ou do plural.

1.4 Questionamento

De acordo com o Livro da Filosofia (2016), para um estudo fenomenológico, não interessa, por exemplo, questionar “o que é um ser humano?”, mas, sim, “como é um ser humano?”. Desta maneira, não se pode formular uma questão de pesquisa, mas, sim, um questionamento de pesquisa, que, neste caso, é: **como se manifesta o fenômeno do apagamento do IV Distrito nos registros históricos imagéticos da área em estudo?**

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo principal

O objetivo principal da presente pesquisa é, então:

Perceber, revelar, descrever e refletir sobre o fenômeno do apagamento do IV Distrito de Porto Alegre através da elaboração de uma construção imagética edificada pelos indícios representativos do fenômeno referido.

1.5.2 Objetivos específicos

- Construir uma base teórico-filosófica para suporte ao olhar perceptivo da subjetividade de um fenômeno.
- Aplicar na região de inquérito os conceitos desenvolvidos na base teórica-filosófica.
- Descrever o fenômeno percebido através de uma construção imagética.
- Analisar teoricamente como o fenômeno manifesta-se.
- Refletir sobre a associação dos conceitos levantados às manifestações do fenômeno observado.
- Observar as manifestações do fenômeno na região de inquérito.

1.6 Dos capítulos da dissertação

Neste capítulo iremos explanar sobre a organização e estruturação do trabalho, bem como as temáticas tratadas em cada capítulo. A presente pesquisa tem sua estrutura organizada em cinco capítulos, subdivididos em itens temáticos de acordo com a conceitualização desenvolvida.

No primeiro capítulo, por sua vez, introduzimos o leitor ao universo desta pesquisa, tratando do estudo dos fenômenos, a experiência vivida como uma atitude científica e identificamos a pesquisa como de caráter fenomenológico. Situamos a área em que o fenômeno, neste caso, o fenômeno do apagamento, em que será percebido e descrito. Por tratar-se de uma industrial em processo de

degradação, o IV Distrito de Porto Alegre, surgiu a temática do núcleos industriais urbanos em um contexto mais amplo, os quais vêm sofrendo este mesmo processo de descaracterização e degradação. As origens da pesquisa foram explanadas juntamente com o método, de caráter qualitativo e fenomenológico, que exige um questionamento de pesquisa, apresentado em conjunto com os objetivos desta dissertação.

O segundo capítulo traz a discussão teórica que embasa o estudo fenomenológico da percepção do fenômeno do apagamento como suporte para a construção de uma mentalidade capaz de realizar tal estudo, bem como elaborar a construção imagética e sua interpretação. Explanaremos sobre os estudos através do viés fenomenológico, suas origens, principais conceitos e princípios através de relevantes estudiosos do método. A fenomenologia constrói seu próprio caminho de pesquisa à medida em que os fatos e evidências surgem ao pesquisador conforme este questiona-se sobre a vivência. As temáticas da memória, do esquecimento e do apagamento surgem quando o fenômeno percebido é de apagamento, assim, a conceituação e exposição de ideias sobre o assunto serão explanadas para que possamos, com um base teórica, entender o ocorrido neste tipo de fenômeno. Na sequência, o âmbito sociológico em que estamos inseridos é abordado com as ideias de liquidez, consumo e espetáculo. Os autores Zygmunt Bauman e Guy Debord são postos em discussão para a concepção de um cenário sociológico transformado em um grande espetáculo com características líquidas e conectadas ao consumo. Posteriormente, o ato de esquecer é contextualizado no ambiente urbano através dos espaços desindustrializados contemporâneos. Nomenclaturas e definições serão expostas, de forma a possibilitar uma compreensão do que se trata a área do IV Distrito, um núcleo industrial localizado em um centro urbano. Encerrando o capítulo, trataremos do papel das imagens na percepção do fenômeno da memória e esquecimento, pois, através delas, o fenômeno do apagamento foi percebido e elas constituirão a construção imagética, resultado da pesquisa.

O terceiro capítulo tratará, especificamente, do fenômeno percebido e a construção imagética do apagamento do IV Distrito de Porto Alegre. Embasados e munidos pelo capítulo de discussão teórica, nos aprofundaremos no campo sensível da percepção, adentrando na percepção de indícios visuais na busca de significados. O processo envolverá a seleção, categorização e interpretação das informações obtidas através das imagens-indícios do fenômeno na região de inquérito. A partir de todo este processo, conceberemos um raconto visual-textual, a construção imagética. Com imagens selecionadas conforme seu caráter de indício de revelação do fenômeno do apagamento, o raconto será originado e terá seu seguimento em uma ordem que o estudo fenomenológico propõe: uma

evidência leva à outra, e assim a construção imagética, composta de imagens e textos que tangem o lirismo, será elaborada.

Por fim, o quarto capítulo trará as reflexões finais sobre o processo da revelação do fenômeno do apagamento, uma retomada das origens da pesquisa, motivações, aspectos relevantes para a compreensão de tais reflexões, bem como elementos conceituais que foram a base metodológica. Além disso, as reflexões visam possibilitar prováveis associações entre a teoria e os fatos que têm ocorrido na área do IV Distrito. Trará alguns episódios da realidade atual da área, como debates e projetos de “revitalização” que estão ocorrendo. Estes fatos serão associados s conceitos-chave abordados na discussão teórica, realizando a conexão entre o mundo sensível, a teoria e os fatos.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

2.1 Estudos através do viés fenomenológico

O ser e o mundo, polos indiscutivelmente indissociáveis. A partir de tal afirmação adentramos no que se denominou fenomenologia, a qual pode-se dizer que tem tal princípio como pedra fundamental de sua teoria. Dentro de nossa condição humana, percebemos constantemente o mundo, e, ainda, como seres intencionais, percebemos este mundo como uma malha de intenções. Cada trama da malha trata-se de uma visão parcial, sustentada pela posição que ocupamos em determinado campo perceptivo no mundo.

A abordagem fenomenológica, ou fenomenologia, surge no início do século XX na Alemanha, com o filósofo Edmund Husserl, o qual recebeu influências de Platão, Descartes e Brentano. Posteriormente, outros pensadores sofreram influência do pensamento husserliano² e desenvolveram o pensamento

² Edmund Husserl define seu método fenomenológico como uma espécie de neocartesianismo. Retoma duas questões consideradas essenciais para a modernidade filosófica e o seu principal representante, René Descartes: a) o questionamento de tudo aquilo que é tido como certeza imediata, a exemplo de alguns pressupostos e crenças encaradas como verdades inabaláveis; e b) o surgimento do sujeito como base segura e fonte primeira de todo conhecimento, com o qual inaugura-se – graças a tal método de análise cartesiana –, uma proposta de refundação das ciências, em que a prerrogativa do pensamento está agora pautada no puro sujeito.

fenomenológico, tais como Martin Heidegger, Alfred Schultz, Jean Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty.

Como Husserl (1986) definiu, a fenomenologia, para o filósofo, trata-se do método da crítica do conhecimento, onde integra-se a ciência da essência do conhecimento. Merleau-Ponty, como mencionamos, influenciado por Husserl, definiu a fenomenologia como "... o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ele, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência [...] É também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua "facticidade". Uma filosofia para a qual o mundo já está sempre "ali", antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar esse contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe, enfim, um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma "ciência exata". (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1-2).

O ponto de partida da reflexão, para Husserl (1986), é a meditação cartesiana sobre a dúvida, a qual possibilita a existência do que o filósofo denominou de *cogitatio*, isto é, quando deslocamos nossa atenção e reflexão para o que se revela no interior de nossa vivência intelectual (TOURINHO, 2009). Assim, as *cogitationes* são os primeiros dados absolutos do conhecimento fenomenológico. Porém, para Husserl, a utilização do que denominou *transcendente*, ou seja, nossa consciência empírica, não é lícita. Aqui, busca-se uma clareza, uma compreensão, segundo o próprio Husserl: "...quero ter diante dos meus olhos a essência da possibilidade de tal apreender, quero transformá-lo intuitivamente em dado" (HUSSERL, 1986, p. 25).

Para tal transformação e clarificação de percepções, era necessário, para Husserl, realizar a redução fenomenológica, a qual significava analisar o fenômeno percebido em seu estado puro, não misturado com problemas diversos, atribuído ao índice zero, percebido através de seu caráter de pura evidência. Trata-se de evitar a confusão do ser da *cogitatio* com a evidência de que existe a nossa *cogitatio*, evitar a confusão do fenômeno puro com o fenômeno psicológico, e assim, através da redução, obter um dado absoluto, que não oferece nenhuma transcendência.

Porém, para Merleau-Ponty (1999, pp. 10-11), "o maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa". O filósofo justifica, e aqui é o ponto o qual interessa-nos para o presente estudo, que não somos um espírito absoluto, estamos inseridos no mundo e somos seres cujas reflexões estão inseridas no fluxo temporal, e para quem o mundo é aquilo que é percebido. Tal

pensamento é o que adotaremos para esta reflexão acerca de um fenômeno, fenômeno que é percebido e vivenciado, e encontra-se inserido na linha do tempo, seja da história como um todo, como na evolução de uma cidade.

Dessa forma, cabe desenrolar um pouco mais a concepção de Merleau-Ponty sobre a fenomenologia. Assim, conforme a tradição fenomenológica, toda consciência é consciência de algo, e tudo aquilo que é percebido pela consciência é denominado na fenomenologia como fenômeno, o qual tem sentido atribuído no momento da percepção pela consciência, a qual lhe dota de sentido (JOSGRILBERG, 2006). Ainda, Josgrilberg (2006) ressalta que a percepção antecede qualquer tipo de categorização que possamos fazer. Como exemplo, o autor descreve o ato de uma criança que, ao perceber o mundo, realiza tal atividade antes de organizá-lo em categorias ou transformá-lo em linguagem. Dessa forma, “o mundo se revela para o sujeito que se dirige ao mundo” (JOSGRILBERG, 2006, p. 224).

Para Merleau-Ponty (1999), a percepção pode, e talvez deva, ser colocada em dúvida, e pode tornar-se um acesso à verdade, pois, “... dentro de um mundo sedimentado culturalmente, a criança herda conclusões sem ter vivido as premissas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 120). Além disso, segundo as considerações de Perius (2012) acerca da obra de Merleau-Ponty, a fenomenologia não é neutra acerca das suas respostas e conceitos, mas entende a si mesma como uma possibilidade de questionamento sobre o campo ao qual está inclinada e direcionada. Trata-se de uma investigação contínua, a qual tem seu nascimento em si própria, e não ultrapassa seu objeto de questionamento, mas é compreendida a cada vez que se interroga novamente. A partir dessas considerações, seria possível afirmar que a percepção tida do mundo não é passível de classificação entre correta ou incorreta, não há um mundo presumivelmente correto, apenas há o mundo percebido.

Porém, tal retorno à vida irrefletida, ao caos das sensações e percepções, não significa, de acordo com Perius (2012), que devemos abandonar a reflexão e o pensamento cartesiano. Pelo contrário, a própria reflexão, por meio dos atos de consciência, traz a verdade, ou seja, o conhecimento. Segundo o próprio Merleau-Ponty (1996, p. 86):

A filosofia deve definir-se pela reconquista do *Lebenswelt* [mundo vivido] através de uma *Wissenschaftlichkeit* [ciência] de um novo tipo: saber que é não-saber. [...] A filosofia está em meu *Prasenz-Feld* [campo de presença] sob a forma de *dunkles Wissen* [saber obscuro] e não de definição ou de *Wortbedeutung* [significado das palavras]. [...] Erro de crer que a filosofia são as ideias, ela é um campo com uma interrogação que não sabe o que ela mesma pergunta.

É importante, também, ressaltar a concepção de Merleau-Ponty acerca da necessidade de reconhecer o que é indeterminado como algo positivo. A dúvida, a subjetividade do campo da percepção sensitiva do mundo e a partir destas obter conhecimento e ciência, pode, e foi por muito tempo, não reconhecida pelas ciências que buscam a exatidão e precisão, o correto e o incorreto, buscam respostas delineadas para questionamentos- acerca do mundo, os quais nem sempre são passíveis de resoluções exatas, mas, por outro lado, são fontes geradoras de reflexão e discussão teórica e filosófica, o que, da mesma forma, considera-se conhecimento. Assim, Merleau-Ponty salienta:

[...] o universo do pensamento, como aquele da percepção, é lacunar e barroco em si mesmo, pois que há uma evidência lateral, *entre* os atos, e não somente uma evidência progressiva e frontal, e tudo isso porque pensar não é *ter*, mas *não ter* (1998, p. 30).

Nesse sentido, Merleau-Ponty assegura: “o inacabamento da fenomenologia e o seu andar incoativo não são o signo de um fracasso, eles eram inevitáveis porque a fenomenologia tem como tarefa revelar o mistério do mundo e o mistério da razão” (1999, p. 20). Assim, dada a subjetividade e a amplitude das reflexões e estudos fenomenológicos, Merleau-Ponty, ainda que tenha criticado o método husserliano, concordou com este ao afirmar que o viés fenomenológico trata da descrição, e não explicação ou análise do real percebido, pois este, segundo ambos, existe para ser descrito, e não construído ou constituído. Dessa forma, para a fenomenologia, por exemplo, não interessaria examinar a questão “o que é um ser humano?”, mas, sim, o questionamento “como é o ser humano?” (O Livro da Filosofia, 2016).

Cabe aqui a constatação de Paviani (1998), o qual afirma que o pesquisador que adota a fenomenologia como caminho de conhecimento, sabe que essa possui um “caráter paradoxal, dialético e de permanente devir da realidade”, e, assim, o próprio torna-se um cientista “principlante eterno” (PAVIANI, 1998, p. 20). Por isso, a descrição de um fenômeno revela perfis e faces, porém jamais o revelará por completo.

Assim, tal método filosófico busca um desenrolar da cotidianidade do mundo, onde o ser vive sua experiência e busca descrever suas vivências. Um estudo dos fenômenos que surgem à consciência humana e uma busca por explorá-los. Trata-se de refletir sobre o que se pensa, o que se fala, o que se nota na vivência diária do mundo, pois nosso olhar habitual, normalmente rápido e superficial, não nos permite perceber e evidenciar o fenômeno em si mesmo.

Acerca da metodologia do pensamento fenomenológico, como explica Josgrillberg (2006), trata-se de uma pesquisa de espécie qualitativa, na qual não se deve trabalhar com a elaboração de hipóteses, mas sim com uma questão de pesquisa. Assim como afirmou Ilharco (2004, p. 48), “questionar é um meio de proceder porque nos aponta em direção a uma resposta. Isso é o que Heidegger (2007) quer dizer com ‘questionar constrói um caminho’. Dessa forma, no princípio de um estudo fenomenológico, formula-se e apresenta-se um questionamento, o qual, ainda de acordo com Josgrillberg, já revela a percepção de um fenômeno.

O ato de questionar-se acerca de uma percepção empírica do mundo e seus respectivos fatos revela a necessidade do método fenomenológico, onde o pesquisador-filósofo reflete e descreve o percebido e, dessa forma, produz conhecimento. A percepção em si é o dado absoluto, fonte de material para a pesquisa e origem da reflexão e discussão teórica-filosófica. Como humanos, nossa condição natural é de seres questionadores, porém, nossos questionamentos, em sua grande maioria, não são levados a um nível de reflexão mais detalhado e profundo. Tal lacuna de reflexão configura-se como a matéria-prima da fenomenologia.

Nos estudos contemporâneos acerca da fenomenologia, destaca-se Herbert Spiegelberg. Em seu livro *The Phenomenological Movement* (1984), sugere que não há, propriamente, um sistema filosófico com um sólido corpo teórico o qual se pode denominar “fenomenologia”, mas, sim, há um método fenomenológico. Destaca a impossibilidade de determinar aspectos essenciais da fenomenologia através dos resultados obtidos por abordagens fenomenológicas, pois é frequente perceber que fenomenologistas interpretam de diferentes maneiras um mesmo fenômeno, assim, o que os interliga, é a adoção de um mesmo método. E, assim como Merleau-Ponty, protesta contra o reducionismo do fenômeno, defendendo que se deve evitar os recortes epistemológicos e buscar uma análise holística dos fenômenos, um entendimento integral, evitando pré-conceitos e crenças cristalizadas.

Em suas análises sobre as metodologias utilizadas por aqueles que se definiram como fenomenologistas, Spiegelberg (1984), detectou alguns procedimentos comuns em suas análises: a) investigar um fenômeno específico; b) investigar as essências gerais; c) compreender as relações entre as essências; d) observar a constituição do fenômeno na consciência; d) duvidar da existência do fenômeno; e f) interpretar o significado do fenômeno (MALARD et al., 2002). Uma análise fenomenológica não necessita, obrigatoriamente, seguir todas as etapas listadas por Spiegelberg, da

mesma forma como nem todas foram detectadas nos métodos dos fenomenologistas os quais ele analisou o procedimento metodológico.

Assim como na pesquisa desenvolvida por Malard et al. (2002), para a presente abordagem fenomenológica, serão adotados os passos **a** e **f**. A etapa **a** trata da investigação de um fenômeno específico, o entendimento intuitivo de tal fenômeno, seu exame analítico e, conseqüentemente, sua descrição, considerando as imprecisões da nossa percepção. De acordo com Malard et al. (2002), essas operações costumam receber a denominação generalizada de “descrição fenomenológica”.

O passo **f**, a interpretação do significado do fenômeno, baseia-se na exploração dos significados e intenções os quais não se manifestam de imediato à nossa intuição, consciência e conseqüente análise e descrição. Dessa forma, o fenomenologista, ou, intérprete, necessita ultrapassar as barreiras do que lhe é diretamente dado, atingir uma dimensão subjetiva a qual apenas é obtida através da profunda reflexão acerca do fenômeno percebido, buscando dimensões ocultas não reveladas aos olhos e à consciência do observador comum. Essa é, de acordo com Malard et al. (2002), umas das faces mais controversas da metodologia fenomenológica, pois implica em adentrar instâncias do fenômeno as quais não se fazem vistas: trata-se dos significados ocultos, escondidos, abrigados em uma dimensão sensível e subjetiva.

Por isso, dada a definição da etapa **f**, detectada por Spiegelberg (1984), a indissociação entre homem e mundo é imprescindível para a abordagem fenomenológica. A essência do estudo está fundamentada nessa relação e, a partir dela, as possíveis percepções, reflexões e conseqüentes descrições do conteúdo intrincado nas dimensões mais sensíveis e ocultas do conhecimento.

2.2 A memória, o esquecimento, o apagamento

*Quem controla o passado controla o futuro;
quem controla o presente controla o passado.*

George Orwell, 1984 (2007)

A fim de possibilitar a clareza do que trata esta pesquisa, é profícua uma reflexão teórica acerca dos fenômenos da memória, do esquecimento e, como veremos, conseqüentemente, do apagamento. Para tal, buscamos teóricos que nos possibilitassem a oportunidade de lançar uma luz sobre o

assunto. Posto isso, adentramos na temática da memória sob diversos olhares de reflexão, o que torna seu estudo diversificado e rico, ao mesmo tempo em que é complexo e sensível, pois, como delicadamente afirma Nora (1993, p. 9)

[...] é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções.

Em uma definição geral, a fim de introduzir os termos, a memória é “capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagem, texto etc.)” (MORAES SIMSON, 2003, p. 14). Dois tipos de memória são identificados por praticamente todos os autores pesquisados, nomeadas de diferentes formas, porém significando uma mesma definição. Neste momento, em uma identificação mais facilmente compreensível, Moraes Simson (2003) as chama de memória individual e memória coletiva. Assim, com uma breve explanação sobre cada uma para que possamos iniciar o debate, a memória individual, de acordo com a autora, é a que cada indivíduo guarda e faz referência as suas próprias vivências e experiências, mas também contém traços da memória do grupo social onde tal indivíduo foi socializado e formou-se como ser humano. Há, então, a memória coletiva, a qual é constituída pelos fatos e aspectos relevantes sob o juízo dos grupos dominantes e são armazenados sob o signo de memória oficial da sociedade em sua amplitude. Em geral, de acordo com Moraes Simson (2003), tal memória é expressada através do que chamamos de lugares de memória, – tal definição da autora difere-se um pouco daquela feita por Pierre Nora, que veremos mais adiante – os quais são os memoriais, monumentos, murais, arquivos, bibliotecas, hinos oficiais, quadros e obras literárias e artísticas que manifestam uma versão consolidada do passado coletivo de determinada sociedade.

Apresentando ainda conceitualizações acerca do que é a memória propriamente dita, antes de nos aprofundarmos em uma linha histórica de autores que a debateram, Ferrarini e Magalhães (2014) definem a preexistência da memória como sendo não de uma maneira simples, todavia múltipla e registrada, como já mencionamos, e também afirma Freud, registrada sob diversas tipologias de signos. Assim, para as autoras, a memória seria a possibilidade de acesso, na contemporaneidade, a eventos ocorridos em outras épocas. Em seu texto, Ferrarini e Magalhães (2014) entendem a memória como um texto a ser decifrado, texto esse escrito sob a condição de reminiscência. Para Padrós (2001, p. 79), “significa ‘o que lembra’, remetendo ao passado, ao já vivido. Individualmente, é a capacidade

de funções psíquicas que possibilitam conservar certas informações. [...] Um telescópio apontado para o tempo”, fazendo menção às viagens no tempo que a memória é capaz de conceder.

Em um contexto temporal, a tematização da memória, bem como a do esquecimento, é uma inquietação já abordada por diversas áreas de conhecimento, tais como as artes (literatura, cinema, artes plásticas e outras), ciências (psicanálise, linguística, neurolinguística, sociologia, antropologia, entre outras) até a reflexão filosófica, inquietação a qual, de acordo com Ricoeur (2001), já era sentida pelos filósofos gregos e chega até a contemporaneidade. Sócrates, o primeiro a mencionar alguma reflexão, comparou a memória a um bloco de cera, o qual era moldado e gravado pelas lembranças. Posteriormente, Platão e Aristóteles demonstram uma preocupação com o relacionamento entre as lembranças e as imagens ao longo do processo de evocação da memória. Para os gregos, cultivar a memória era uma forma de arte, a qual consistia na associação de imagens e lugares organizados de forma rigorosa. Guardadas e organizadas, estas imagens, conseqüentemente conectadas a memórias, seriam mais facilmente memoradas (POSSAMAI, 2007).

Já no final do século XIX, de acordo com Possamai (2007), os estudos acerca da temática da memória são impulsionados com reflexões de Freud, Proust e Bergson. A ação de recordar de um indivíduo tornou-se o princípio básico da psicanálise, a partir do qual se ramifica em diferentes olhares e sofre distinções entre os *tipos* de lembrar. Segundo a autora, Bergson, professor de Halbwachs³, de quem falaremos na seqüência, pensava que as lembranças permanecem intactas em nosso espírito, havendo a possibilidade de resgatá-las tais como foram armazenadas, sem interferências mundanas. E, ainda que tal passado não retornasse ao presente no corpo de uma lembrança, sempre estaria vivo de uma forma inconsciente.

Maurice Halbwachs (1990), como mencionado, foi aluno de Bergson⁴ e uma das suas principais contribuições acerca da temática da memória é o que trata da memória coletiva. Para Halbwachs, não existe uma memória estritamente individual, o que o indivíduo possui são lembranças, as quais são reforçadas e complementadas pelos testemunhos de quem participa de um mesmo grupo social (HALBWACHS, 1990). Ao comparar as lembranças com imagens, Halbwachs ressalta que, nesse processo de complementação de lembranças, “frequentemente, é verdade, tais imagens, que nos são

³ Maurice Halbwachs (1877-1945) foi um sociólogo francês, cuja obra mais célebre trata da memória coletiva, conceito o qual ele criou.

⁴ Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo e diplomata francês; procurou fazer da filosofia uma ciência baseada na intuição como um método e cujos resultados surgiriam da experiência seriam tão rigorosos quanto às ciências consideradas exatas.

impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que podemos ter guardado de um fato antigo [...]” (1990, p. 28). Dessa forma, através de imagens impostas, o passado corre o risco de não ser corretamente reproduzido, quando “algumas lembranças reais se juntam à uma massa de lembranças fictícias” (HALBWACHS, 1990, p. 28).

Com isso, Halbwachs quer lembrar que fazemos parte de um ou mais grupos que também possuem lembranças as quais podem interferir nas nossas, impossibilitando uma memória totalmente individual. Além disso, segundo ele, a memória individual não é suficiente para o ato de lembrar e reconhecer lembranças. Assim, faz-se necessário que “[...] haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum” (HALBWACHS, 1990, p. 34).

Assim, o autor separa a memória individual da memória coletiva, as quais introduzimos no princípio deste capítulo, e estas são renomeadas por ele como “memória autobiográfica” e “memória histórica”, sendo esta segunda composta pelos registros da história, sejam escritos ou imagéticos. Nesse sentido, a primeira apoia-se na segunda, pois como indivíduos participantes de um grupo temos os acontecimentos históricos para auxiliar na reconstrução de nossa memória, o que torna a memória histórica complementar à memória autobiográfica. Além disso, de acordo com Possamai (2007), é relevante lembrar a contrariedade ao historicismo no debate de Halbwachs, “[...] e sua obra colocou-se contrária a uma concepção de tempo homogêneo, linear e uniforme, alertando para as distintas temporalidades que permeavam a vida em grupo” (p. 338-339).

Recentemente, Pierre Nora⁵ retoma tal discussão entre as duas memórias e separa, ou até mesmo opõe, memória e história. Memória, para Nora (1993), é correspondente à própria vida e é carregada por grupos vivos, está sempre em evolução, é parte da dialética de lembrança e esquecimento, não tem consciência de suas sucessivas deformações e é passível dos mais diversos usos e manipulações. Já a história é “a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (p. 9), é uma “operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico, [...] pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal” (p. 9). Ainda contrapondo ambas, para Nora, a memória é um fenômeno sempre atual, é o vivido que encontra o presente, é múltipla, coletiva e

⁵ Pierre Nora (1931), historiador francês, é considerado uma referência em sua área de atuação. É conhecido por seus estudos acerca da identidade francesa e a memória, além do ofício do historiador. Seu nome é associado à Nova História.

plural, enraíza-se no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. “A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo” (NORA, 1993, p. 9).

Acerca da oposição entre memória e história, uma importante separação e diferenciação de Nora, a história opõe-se à memória pelo fato de que “no coração da história trabalhava um criticismo destrutor de memória espontânea” (1993, p. 9). Antes de tudo, o movimento e a ambição histórica não buscam exaltar de verossímil o que aconteceu, mas sua anulação. Eis a principal oposição de Nora entre memória e história.

Nora (1993) faz também, além de definições do que considera a memória, uma significativa problematização sobre a aceleração da história em que vivemos e sua relação com a memória. Para ele, tal aceleração significa “uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. [...] fala-se tanto em memória porque ela não existe mais” (p. 7). Dessa forma, a curiosidade que temos por lugares e meios de refúgio da memória está conectada com o momento histórico em que vivemos. Trata-se de um momento de tomada de consciência da ruptura com o passado, o qual se confunde com a sensação de possuímos uma memória fragmentada, porém ainda capaz de despertar lembranças suficientes para que seja possível a sua problematização. Nora completa seu raciocínio: “há locais de memória porque não há mais meios de memória” (2003, p. 7). Ainda, complementando a fala de Nora, Padrós (2001) menciona em seu estudo que a memória é “uma temática cada vez mais recorrente numa sociedade marcada pela aceleração do instantâneo, pelo efêmero e pela crescente e notável diminuição da densidade temporal entre os acontecimentos e a sua percepção” (p. 79).

A justificativa de Nora para esse fenômeno – a aceleração da história e, conseqüentemente, a sensação de escoamento de nossa memória – seria a “dança” do fenômeno da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização que o mundo todo entrou. Assim, diz Nora (2003, p. 8), “[...] é o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade”. Dessa forma, nosso sentimento de progressiva fragmentação e escoamento da memória seria justificado por termos nossos sentidos cobertos por tal película da atualidade, a qual dificulta uma visão clara e límpida de nossas memórias. Assim, nossas sociedades são condenadas por serem levadas pelas mudanças aceleradas e, por “arrancar da memória pelo impulso conquistador e erradicador da história” (NORA, 2003, p. 80).

Como uma das consequências do sentimento de escoamento de nossa memória, surgem, em contrapartida, os lugares de memória, como Nora os chamou. São eles, antes de tudo, restos. Uma forma onde ainda vive uma consciência comemorativa da história, a qual a chama, pois ela mesma a ignora. São “museus, arquivos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de outra era, das ilusões de eternidade” (NORA, 1993, p. 13). Por sua atmosfera nostálgica, pontua Nora, são empreendimentos de piedade, “patéticos e glaciais”. Estes lugares de memória germinam e perduram por conta do sentimento de que não existe mais uma memória viva e espontânea, e por isso torna-se necessário criar arquivos, celebrar aniversários, organizar celebrações, pois estas não são operações humanamente naturais e, “sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria” (NORA, 2003, p. 13).

Então, para concluir a explanação de Nora acerca da memória, este afirma: “tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história. A necessidade de memória é uma necessidade da história” (1993, p. 14).

Na sequência cronológica dos estudos acerca de memória, Ricoeur (2014), em *A memória, a história, o esquecimento*, apresenta um estudo fenomenológico da memória, no qual trata, dentre os tópicos, da relação entre memória e imagem e o uso e abuso da memória e do esquecimento, tópicos os quais tocam nosso estudo.

Ricoeur (2014) distingue dois aspectos nas intencionalidades que a memória pode ter, os quais revelam uma aporia⁶; o aspecto cognitivo e o pragmático, os quais remetem aos termos gregos *mneme* e *anamnesis*, que significam, respectivamente, ter uma lembrança e ir em busca dessa lembrança. Dessa forma, a memória é dada e exercida e a questão “o quê?” desdobra-se na questão “como?”.

Acerca da abordagem pragmática da memória, Ricoeur afirma que “lembrar é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa” (2014, p. 71). Assim, na prática, ao “fazer” algo em relação à memória, esta sujeita-se, quando exercida, ao uso e abuso. Ricoeur define os abusos da memória em três planos: no plano patológico-terapêutico, onde a memória é *impedida*; no plano propriamente prático, o da memória *manipulada*; e no plano ético-político, o de uma memória “abusivamente convocada, quando comemoração rima com rememoração”

⁶ “Aporia” Termo filosófico o qual indica uma contradição insolúvel, ou uma dificuldade impossível, para o pensamento. Impossibilidade objetiva de obter resposta ou conclusão para uma determinada indagação filosófica.

(RICOEUR, 2014, p. 71). Dessa forma, essas múltiplas maneiras de abuso reforçam a vulnerabilidade fundamental da memória, o que é resultado do relacionamento entre a ausência do que foi lembrado e a sua presença na forma de representação. Segundo Ricoeur, tal relacionamento representativo com o passado é extremamente problemático e faz-se evidente por todos os abusos da memória que possamos detectar.

Dessa forma, a manipulação da memória é um domínio que atua na experiência desta, ou seja, no plano propriamente prático, não é possível experimentar a memória em seu estado puro, ela sempre sofrerá algum tipo de manipulação. Ricoeur compara a manipulação da memória com o domínio exercido pelo mestre e a disciplina que se espera do discípulo. Assim, é desta dialética entre mestre e discípulo que dependem tais exercícios de memorização que estariam inscritos em um programa de educação. Neste ponto, a metáfora de Ricoeur faz referência às questões de autoridade institucional, em todos os possíveis níveis de hierarquia na qual a memória é passível de ser manipulada e imposta. Trata-se de um “modelo clássico bem conhecido: consiste na *recitação* da lição *decorada*” (RICOEUR, 2014, p. 75).

Neste ponto, Ricoeur define o que chamou de “memória artificial (*artificiosa*)”, a qual se baseia em lugares e imagens. As “coisas” que são figuradas por imagens e lugares tratam-se de objetos, personagens, acontecimentos, *atos relativos a uma causa a defender*. Para que cumpram sua função, é necessário que tais ideias estejam vinculadas a imagens e que esses tempos a serem lembrados sejam armazenados em lugares. Aqui, Ricoeur reencontra a metáfora de Sócrates, que comparava a memória a um bloco de cera onde as memórias eram gravadas. Assim, os lugares desempenham o papel da cera e as imagens, os das letras inscritas sobre ela.

A memória, frágil, é então passiva de uso e abuso e, se há abuso da memória, há abuso do esquecimento. Estes abusos, “no sentido forte do termo, que resultam de uma manipulação concertada da memória e do esquecimento por detentores do poder” (RICOEUR, 2014, p. 93). A memória é frágil por estar relacionada com a reivindicação com a identidade, e é na problemática da identidade que Ricoeur busca a causa da fragilidade da memória tão passível de manipulação.

A causa primeira da fragilidade desta problemática da identidade seria sua difícil relação com o tempo, a qual justifica o recurso à memória como um componente temporal da identidade, em conjunto com a avaliação do presente e a projeção do futuro. A segunda causa trata da relação com o outro, o qual pode ser percebido como uma ameaça, um perigo a identidade própria. E, como terceira causa,

Ricoeur traz a “herança da violência fundadora” (2014, p. 95). Trata-se, fundamentalmente, de que, o que celebramos como acontecimentos fundadores são, em sua essência, atos violentos que são posteriormente legitimados por um Estado de direito, legitimados apenas por sua antiguidades, literalmente por serem velhos e assim, presumidamente, merecem algum respeito. Acontecimentos que representam glórias para uns são humilhações para outros. “É assim que se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas reais e simbólicas” (RICOEUR, 2014, p. 95).

Este conjunto de causas envolve um processo ideológico, que é opaco, “permanece dissimulado, é inconfessável e mascarado” (RICOEUR, 2014, p. 96). Neste intrincado processo, estão contidos efeitos de distorção da realidade e de legitimação do sistema de poder. A ideologia quer legitimar a autoridade da ordem ou do poder na relação entre governantes e governados, e advém de uma brecha entre a necessidade de legitimidade e a resposta pública pela busca de uma crença. A ideologia apenas acrescentaria valor à crença espontânea, a qual acaba por tornar-se objeto legitimador. Para tal manipulação da memória, Ricoeur (2014) atribui a causa ao fato de que a memória é incorporada à identidade através do processo de narração, e uma narrativa contém, necessariamente, uma função seletiva que oferece à manipulação as oportunidades e os meios de uma estratégia que consiste tanto em uma manobra de esquecimento quanto de rememoração.

Naturalmente, nossas conceituações acerca da memória nos encaminham para uma fala acerca do esquecimento pois, como afirma Moraes Simson, assim como tantos outros autores, “o outro lado da função de memorizar é a de esquecer. Uma não se dá sem que a outra esteja presente” (2003, p. 15).

O esquecimento é percebido de formas muito diversas, e até mesmo opostas entre si por quem o estuda. Pergher e Stein (2003) apontam-no como uma falha na memória, e Nietzsche, em sua obra *Segunda consideração intempestiva*, considera-o uma virtude e uma capacidade a qual invejamos dos animais. De fato, reflexões sobre o esquecimento acabam por mencionar vantagens e prejuízos causados pelo ato de esquecer, seja no contexto da experiência individual como no ambiente de uma sociedade, principalmente no que toca o contexto da história.

Contrapondo a consideração do esquecimento como uma falha da memória, Pergher e Stein (2003) trazem-no como necessário à nossa inteligência, o que é um aspecto frequentemente negligenciado. Se tudo lembrássemos, seríamos incapazes de abstrair os detalhes e ter uma visão genérica e ampla, seríamos escravos do pontual. Além de favorecer nossa inteligência, o esquecimento é visto pelos autores como possuidor de uma função auto-protetora, no sentido em que, se tudo recordássemos,

teríamos junto ao nosso conhecimento um emaranhado de informações inúteis, o que dificultaria o acesso a determinados dados e atrapalharia nossa atividade cognitiva.

Assim sendo, o fato de esquecermos determinados eventos, em especial aqueles de menor relevância, proporciona uma grande economia cognitiva. O fato de o sistema de memória esquecer gradualmente as informações é adaptativo na medida em que a pessoa irá reter apenas as informações mais relevantes para agir sobre o meio (PERGHER E STEIN, 2003, p. 131).

Em seu estudo, sob o viés psicológico, o qual trata de teorias clássicas do esquecimento, Pergher e Stein (2003), consideram-no, então, “como o fenômeno pelo qual informações armazenadas na nossa memória deixaram de estar disponíveis para serem utilizadas”. Os autores explicam o fenômeno do esquecimento através de dois agrupamentos de teorias: as que afirmam haver uma perda definitiva na memória de informações anteriormente armazenadas, e aquelas que pressupõem que o fato de esquecer dá-se em função de uma dificuldade de acesso às informações.

Ainda que tal estudo de Pergher e Stein (2003) encontre-se no campo da psicologia e neurociência, estes dois grandes grupos de teorias que explicam o esquecimento podem, de maneira clara, serem percebidos no que tange a memória e o esquecimento coletivo, alinhados a uma perspectiva histórica. Não seria possível comparar a perda definitiva de informações presentes em nossa memória à perda e, até mesmo, a destruição de documentos e arquivos históricos? E, indo além, associar a dificuldade que temos em acessar arquivos em nossa memória individual com as barreiras de acesso à memória material, tal como fontes históricas, patrimônio de uma memória coletiva?

Assim, apresentam, primeiramente, a Teoria da Deterioração, a qual postula que, com o passar do tempo, memórias perdem sua força, desaparecendo aos poucos até serem completamente apagadas. Assim, é possível entender a memória como uma constituição de forças com diferentes graus de intensidade. Com tal consideração, existiriam memórias mais fortes, que são mais fácil e rapidamente recuperadas, sendo que ocorre o oposto com as mais fracas. Além disso, as intensidades diminuem gradativamente ao correr do tempo, o que eleva as possibilidades de esquecimento destas informações. Por isso, recuperar ou lembrar uma informação, com uma certa frequência, fortalece seus traços e diminui as chances de um esquecimento. Seria como se, em uma analogia, “o esquecimento assemelha-se, então, à morte dos neurônios: se não são adequadamente “alimentados”, enfraquecem até morrem não sendo possível sua “ressurreição”” (PERGHER E STEIN, 2003, p. 135).

A frequência com que uma memória é recuperada e fortalecida acaba por, inconscientemente, criando um juízo de valor e demonstrando seu grau de importância para quem a recupera, deixando de lado outras lembranças que esmaecem até desaparecer. Como constatam Pergher e Stein (2003), o material que é frequentemente recuperado é normalmente mais útil ou importante do que materiais que raramente são recuperados. Está é uma forma simples, mas apropriada e adaptativa, de selecionar quais informações serão retidas ou esquecidas. Assim, a primeira explicação dada para o fenômeno do esquecimento de informações é: “use-as ou perca-as” (p. 135). Além da passagem do tempo, inúmeras outras variáveis podem afetar o esquecer, a passagem do tempo não é o único determinante.

Outra teoria que explica o processo do esquecimento é a Teoria da Interferência, na qual a explicação é que as coisas são esquecidas devido à influência de algumas memórias sobre as outras. Tal teoria também afirma que informações mais antigas serão lembradas com mais dificuldade que as mais recentes. Isto aconteceria pelo fato de que “quanto mais anterior é conteúdo aprendido, maior é a extensão de interferência” (Pergher e Stein, 2003, p. 135). Assim, a culpa não seria do tempo corrosivo e apagador, mas sim da maior quantidade de eventos e aprendizagens entre uma lembrança atual e uma antiga do que entre uma lembrança mais recente.

A Falha na Recuperação, outro modelo explicativo do esquecimento listado por Pergher e Stein (2003), sugere que esquecermos informações decorre de uma falha na recuperação destas. Assim, as informações não teriam sido apagadas ou perdidas; elas permanecem na memória, porém tiveram seu acesso dificultado.

Por fim, a Teoria dos Esquemas, explanada por Pergher e Stein (2003), a qual transcrevemos sua explanação, para que seja devidamente compreendida:

[...] aquilo que é codificado e armazenado na memória é fundamentalmente determinado pelo esquema existente. Esse esquema vai selecionar e, inclusive, pode até modificar as informações advindas da experiência, para poder chegar a uma representação unificada e coerente da mesma, no sentido de tornar essa representação consistente com as expectativas e conhecimentos já adquiridos. Nesse processo ativo, pode ocorrer perda ou distorção de informações já armazenadas, ou seja, esquecimento (p. 150).

Neste momento, colocados os modelos explicativos do esquecimento por Pergher e Stein, inevitavelmente, fazemos um comparativo entre os processos psicológicos e sociológicos e históricos do esquecimento. Pontuando cada comparação, não seria possível associar a Teoria da Deterioração,

onde memórias enfraquecem e desaparecerem por diversos motivos, com o ocorrido com determinados fatos históricos componentes da memória coletiva? Ou até mesmo com arquivos, registros da memória, os quais não são tocados ou rememoradas por muito tempo e acabam por perder-se, desaparecer? Os arquivos, assim como os neurônios que não são utilizados ou exercitados, acabam morrendo por falta de atenção e manutenção, causando o esquecimento.

Prosseguindo no pontual comparativo, temos a Teoria da Interferência que postula “que esquecemos as informações em virtude da influência de algumas memórias sobre as outras” (PERGHER E STEIN, 2003, p. 135). Ora, tal colocação não nos remete ao uso e abuso da memória e do esquecimento posto por Ricoeur? A interferência não decorre do efeito corrosivo do tempo em si, mas dos fatos que se sucederam entre a antiga e a atual lembrança. Em uma perspectiva historiográfica, é como se a linha do tempo de acontecimentos históricos, envolvidos por conflitos ideológicos e de interesses, transformasse a lembrança original na qual temos hoje. Assim, quanto mais antiga a lembrança, mais ela sofreu interferências ideológicas, assim como nossas lembranças individuais que alteram-se conforme nossos novos aprendizados.

A Falha na Recuperação, onde arquivos não são totalmente “apagados” da memória, mas têm seu acesso dificultado, não poderia ser comparada aos casos onde registros e documentos que contêm as memórias e os fatos históricos, são, de alguma forma, reclusos, “tirados de circulação”, postos sob camadas de proteção para que poucos tenham acesso? Não seria tal situação comum nos mais diversos tipos de Estados e ideologias que buscam “reconstruir” sua memória, história e, até mesmo, imagem, dificultando o acesso a determinadas memórias para que uma nova narrativa – a qual, como mencionamos, está sempre sob o signo de uma ideologia – configure-se? Este processo, o de “causar” falhas na recuperação da memória sob o prospecto de uma intenção ou uma ideologia, poderia encadear-se na Teoria dos Esquemas, na qual a memória é inserida em um sistema existente, que codifica, seleciona e modifica as experiências que serão armazenadas, para que o conjunto torne-se unificado e coerente. Em todo este processo, a perda, a distorção de informações, a dificuldade do acesso a determinados dados, causa o esquecimento.

Dessa forma, os processos psicológicos aos quais a memória e o esquecimento passam podem ser percebidos, também, de maneiras práticas distintas, nossos processos sociológicos coletivos. Ou seja, o mesmo processamento da memória individual pode ser percebido na memória coletiva, em diferentes escalas e procedimentos.

Tratando do esquecimento no âmbito sociológico, Michel (2010), em seu estudo chamado *Podemos falar de uma política do esquecimento?*, questiona se, assim como existe uma política da memória, existiria a do esquecimento. Michel define a política da memória como “o conjunto de intervenções de atores públicos que objetivam produzir e impor lembranças comuns a uma dada sociedade, em favor de instrumentos de ações públicas” (p. 14). Este conjunto de ações que visa

a construção de uma narrativa coletiva feita pelos poderes públicos é parte integrante desse modo de ação pública. Essas narrativas se orientam a supostamente unir membros de uma sociedade ao redor de uma história comum, mesmo se essas configurações narrativas dizem mais sobre a maneira pela qual o poder se coloca em cena e seus valores do que propriamente sobre a memória coletiva sobre a qual supostamente se apoiaria (MICHEL, 2010, p. 15).

Michel (2010) questiona, então, se dada a existência de uma política da memória tão concretizada, que não suscita discussões, não pareceria paradoxal haver, por outro lado, uma instrumentalização do esquecimento em uma política de anti-memória (p. 15). Assim, levanta questões:

A política do esquecimento não seria o negativo de uma política da memória? Sob quais condições podemos dizer que a instrumentalização do esquecimento pode advir de uma anti-política da memória ou de uma política da anti-memória? Toda expressão do esquecimento pode se assemelhar a uma anti-política da memória? Quais são os objetivos almejados pelas autoridades públicas ao recorrerem ao instrumento do esquecimento?

Para responder aos seus questionamentos, Michel (2010) faz uso da lógica do Tipo Ideal de Max Weber, para distinguir diferentes tipos de esquecimento, sabendo que nenhum deles existe em seu estado puro na realidade social e política. Apresentaremos os tipos definidos pelo autor, os quais se dão em um âmbito social, a fim de complementar os tipos de esquecimento apresentados de caráter psicológico.

O *esquecimento-omissão* é uma condição natural do funcionamento da memória, considerando que é, ontologicamente, impossível recordar-se de tudo. É a natureza da memória ser seletiva, e o descarte de informações consideradas inúteis é necessário para um bom funcionamento psicológico. “Esquecemos mais do que lembramos” (MICHEL, 2010, p. 16). Assim, ao considerar que os acontecimentos e personagens que compõem a memória comum de uma nação, como seria possível lembrar-se de tudo e de todos? Como os traços do passado que subsistem são limitados, “podem desaparecer, outros podem ser progressivamente apagados e outros podem ainda ir, ao longo do tempo, perdendo sua significações para os contemporâneos” (ibid., p. 16).

Igualmente ao tipo anterior, o *esquecimento-negação* também é uma forma involuntária de esquecimento, mas diferentemente da omissão que é parte do funcionamento normal da memória, a negação surge como uma patologia da memória. Esta disfunção foi debatida e obteve tentativas de explicação por parte da psicanálise freudiana e “sua forma sintomática está vinculada à carga traumática de lembranças que são distanciadas da esfera consciente” (MICHEL, 2010, p. 16). Transcrevemos a contextualização sociológica que Michel faz do esquecimento-negação

[...] podemos dizer que a memória pública oficial, produzida pelas autoridades públicas legítimas, negou trechos inteiros da história coletiva em benefício, na maior parte dos casos, de outras lembranças que tornaram a realidade mais apaziguadora ou mais aceitável. [...] o mecanismo de negação serve, em parte inconscientemente, para cicatrizar as feridas coletivas.

Tudo se passa como se houvesse efeitos de políticas memoriais cujas intenções e motivações estivessem em parte não acessíveis aos sujeitos (ibid., p. 17).

A terceira forma de esquecimento é o *esquecimento-manipulação*, o qual Michel (2010) considera ser o mais facilmente analisado e determinado, “trata-se de um procedimento ativo e voluntário, por vezes estruturado, de esquecimento diretamente imputável aos atores públicos encarregados de elaborar e transmitir a memória pública oficial. É difícil determinar, na verdade, o que advém de tal ou tal forma de esquecimento” (p. 18).

De fato, um mesmo evento esquecido da memória coletiva pode ter sofrido a influência de mais de um dos tipos de esquecimento, e em graus diversos. A construção de uma narrativa, como Ricoeur (2014) escreveu, pode ser tomada por diferentes forças as quais tomam a direção desta. Nesta construção, uma “astúcia do esquecimento” (MICHEL, 2010, p. 18) é acionada, quando diferentes atores sociais apropriam-se de seu direito original de narrarem a si mesmos. Segundo Michel, tal apropriação não pode ocorrer sem uma secreta cumplicidade, sem pactos,

o que faz do esquecimento um comportamento semi-passivo e semi-ativo, como se vê no esquecimento de fuga, expressão de má fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não questionar sobre o mal cometido, um não querer saber (MICHEL, 2010, p. 18).

Aplicadas pelas autoridades legítimas, Michel diz, as técnicas de esquecimento têm o cuidado de silenciar desassossegos oriundos de problemas passados, “para não reanimar o círculo infernal de vingança” (2010, p. 19). Para que haja uma reconciliação da nação com ela mesma, para que se possa viver junto, para que haja concórdia civil, “o esquecimento pode ocupar um lugar de vazio narrativo nos discursos oficiais” (ibid.). Tais formas de esquecimento institucionalizado não são

jamais irreversíveis. E, recordando através de Halbwachs (1997), Michel ressalta que “são os objetivos políticos, identitários, comunitários do presente ou as projeções futuras que explicam a instrumentalização do esquecimento” (2010, p. 20).

Além de imporem vazios e ausências narrativas, os poderes públicos também fazem uso do esquecimento sem a tentativa de dissimulação, pelo contrário, assumem e reivindicam claramente a necessidade de esquecer. Este caso difere do precedente, onde determinado evento ou período desaparece, sequer existiu, mas sim fazer uso de instrumentos públicos para *comandar* o esquecimento (MICHEL, 2010, pp. 20-21). Dessa forma

É certo que no comando do esquecimento, paradoxalmente, ocorre o reconhecimento de que algo ocorreu. Mas em razão de supostas ameaças de que esse passado possa interferir no processo de coesão nacional do presente, as autoridades públicas reivindicam solenemente que esse passado não seja recordado.

Comandar, manobrar, agir formalmente em prol do esquecimento vincula-se a uma prerrogativa dos poderes públicos que em geral se servem de instrumentos legislativos ou regulamentados para esse fim. Nesse sentido se pode dizer que o esquecimento é decretado em nome da paz civil (ibid., p. 21).

A categoria do *esquecimento-destruição* é considerada por Michel (2010) como a mais violenta, mais radical e não tem como objetivo a reconciliação nacional. Esse tipo ideal de esquecimento é aplicado na construção de uma memória oficial hegemônica para o prejuízo de memórias coletivas concorrentes, as quais tornam-se alvo de uma “ação sistemática de aniquilação (destruição de documentos públicos, autos de fé, etc.). Através dessas ações objetiva-se fragmentar ou até mesmo eliminar a identidade coletiva (em sua reprodução física, social, simbólica (p. 23).

Colocados os cinco tipos ideais de esquecimento que Michel (2010) definiu (esquecimento-omissão, esquecimento-negação, esquecimento-manipulação, esquecimento-comando e esquecimento-destruição), o autor considera que apenas os três últimos estão rigorosamente associados a uma política pública de esquecimento, sendo que fatos ou personagens históricos são intencionalmente retirados da memória oficial e, em alguns casos, também da memória coletiva.

Como já pontuamos, o ritmo considerado pelos autores como “acelerado” em que nos encontramos, acelerado em variados campos, desde o ritmo dos funções urbanas até a facilidade e a rapidez das mídias de comunicação, colocam-nos diante de monstruosas quantidades de informação diariamente. Nesse sentido, o consumo da informação pelo homem acaba sucedendo-se de uma forma acrítica, sem o adequado cuidado com o processo seletivo. Dessa forma, perde-se, então, uma das mais

significativas funções da memória humana: a capacidade seletiva. Esta capacidade carrega consigo o poder de separar o que deve ser mantido e preservado do que pode ser descartado. Assim, como pontua Moraes Simson (2003), “a perda de do exercício desse poder de seleção nas sociedades atuais, constitui o fator fundamental para a formação do que os profissionais da informação chamam de *sociedade do esquecimento*” (p. 15, grifo da autora).

Diante da dificuldade individual de filtrar suas memórias, devido ao excesso de informações a serem processadas, Moraes Simson (2003), ao afirmar que cultura é memória, por ser a cultura de uma sociedade a que estabelece os filtros que, individualmente, podemos exercer nosso poder de seleção, esta, a cultura, assume a responsabilidade das escolhas que determinaram o que deve ser descartado e o que necessita ser guardado. Por esta constatação, a autora considera nossa sociedade como a do esquecimento. O que lembramos ou esquecemos não cabe mais a nosso filtro pessoal, mas, sim, à cultura, a qual, além de ser a própria memória, é regida por interesses e ideologias. Esta colocação refere-se à constatação de Moraes Simson de que, para que se entenda como a cultura é memória e memória é cultura, deve-se abranger o campo de estudos tanto da Política como da Filosofia.

Sendo a memória uma construção (PADRÓS, 2001), “ela é perspassada, veladamente, por mediações que expressam relações de poder que hierarquizam, segundo os interesses dominantes, aspectos de classe, políticos, culturais etc., não é produto do acaso, é resultado da relação entre diversos atores históricos em determinado momento conjuntural” (p. 80). Com isso, a memória configura-se como um espaço de disputa entre atores históricos, onde o senso comum não é mais a realidade em si. E, do mesmo modo em que a história produzida por estes atores, a partir da memória, não é neutra, também não há neutralidade nos registros da memórias, o qua mais uma vez explicita seu uso e abuso. “As lembranças não são registros passivos ou aleatórios da realidade. Elas não são meros registros fotográficos dispostos num álbum mental [...]” (PADRÓS, 2001, p. 81).

Neste momento, após explanar acerca das teorias e dos processos que sucedem até a chegada do esquecimento em si, e já com algumas pinceladas sobre seu uso e abuso, adentramos mais em falas que explicitam as diversificadas formas em que se pode usar e abusar do esquecimento. Como afirma Padrós (2001, p. 86), “se há usos da memória, há também usos do esquecimento. [...] Há esquecimentos que são usados ou que são usáveis para certos fins”, e isto ocorre independentemente do matiz ideológico. Arriscamo-nos a dizer que talvez seja este o ponto fundamental desta discussão sobre memória e esquecimento. São as possibilidades e maneiras de exercer o uso e o abuso do

esquecimento necessárias para a reflexão de um fenômeno de apagamento urbano. Os processos, as oportunidades, as ações concretizadas ao decorrer do tempo que culminaram no fenômeno o qual percebemos.

Introduzimos um novo termo o qual compõem o título deste capítulo, bem como permeia nosso trabalho como um todo: apagamento. Padrós (2001, p.79), apresenta seu estudo da seguinte forma: “esta discussão pauta-se sobre os usos da memória e do esquecimento dentro da perspectiva da *Desmemória* (cujo sinônimo talvez seja o de “apagamento”), ou da ideia de *memória confiscada* [...]”. Dentre suas definições acerca do que considera memória, introduz o termo apagamento como um sinônimo de esquecimento: “[...] em termos concretos a memória relaciona-se com a dimensão do tempo passado, estabelecendo uma necessária interação entre o esquecimento (apagamento) e a preservação integral do passado (na verdade, preservação impossível) (p. 80).

Ao introduzir o *apagamento* em nosso diálogo, questionamo-nos: *apagar o quê? Apagar de onde?* Tais questionamentos são postos para que possamos direcionar as explicações em um sentido que possa tocar o fenômeno o qual estamos investigando: o *apagamento* de uma área urbana dos registros históricos e, conseqüentemente, da memória social ou coletiva, como definimos.

O objetivo deste diálogo teórico não visava incluir, necessariamente, a temática da História, ou seja, realizar um estudo sobre a história em fatos do IV Distrito, posto que não é um campo em que iremos nos aprofundar. Porém, é inegável que o tema tenha surgido na fala de todos os autores os quais trouxemos para o diálogo e, oportunamente, ela é a resposta, em conjunto com a memória, a um dos nossos questionamentos: *apagar de onde?* Apagar da memória e, conseqüentemente, da História. Porém, o foco do estudo é o *ato de apagar*, e não, necessariamente, suas conseqüências culturais e sociais, que remetem a estudos históricos. A necessidade de responder a esse questionamento dá-se pelo fato de que o verbo apagar remete a uma ação física, fazer desaparecer alguma coisa que estava marcada, registrada, ilustrada, em algum suporte físico. Ao tratar dos apagamentos feitos na memória e na história, saímos, por um momento, do plano físico e abordamos o fenômeno em si, o acontecer do apagar, mas ao investigá-lo, ao desmembrar o processo que levou a uma apagamento, encontraremos o apagar físico, material e interpessoal.

Em última instância, a sonegação da informação, da experiência e a imposição do esquecimento, são mecanismos necessários para consolidar o anestesiamiento geral e a *desresponsabilização* histórica. Tais mecanismos contribuem para a implantação de uma

memória “reciclada” que interessa ao poder dominante e que, evidentemente, se afasta ainda mais do (passado histórico) real (PADRÓS, 2001, p. 87).

Padrós (2001) escreveu sobre o esquecimento relacionado à herança das ditaduras ocorridas na América Latina. O assunto envolve um fenômeno muito mais denso e sensível do que o fenômeno o qual tratamos aqui, porém suas explicações e justificativas para os apagamentos e desmemórias que foram exercidos no processo de construção de uma memória coletiva que amenizasse esse passado obscuro podem ajudar-nos a lançar luz sobre o fenômeno que estamos investigando.

Para Padrós (2001), o esquecimento pode ser uma opção de restringir ao essencial ou de ocultar, e, como outros autores já explicitaram, lembrar e esquecer necessariamente implicam em selecionar informações. Neste processo de seleção, abrem-se espaços para que caibam os não-ditos, os silenciamentos, os apagamentos. Ao trazer esta seleção para o contexto da memória coletiva, a qual é um fator de construção de identidade de uma comunidade, Padrós questiona

Como viver com esquecimentos impostos? Como lembrar ou esquecer o que não se permite conhecer? Como conviver diante do “apagamento” (*desmemória*)? Para uma dada coletividade, quais são os prejuízos implícitos nesse acesso ao (des)conhecido passado bloqueado? (2001, p. 84)

Responder a tais questionamentos toca o intangível. Dimensionar todas as consequências que tais “esquecimentos velados” causam em um ambiente social torna-se abstrato, justamente pelo fato de haver os não-ditos, os silêncios, as “memórias subterrâneas” (PADRÓS, 2001), as quais localizam-se nos interstícios entre o esquecimento e a memória coletiva. Perceber todos os semblantes desse fenômeno requer uma densa sensibilidade, porém algumas faces acabam por vir à superfície.

Acerca dos motivos para tal reconstrução da memória baseada em esquecimentos, processo que Padrós (2001) chama também de falsificações históricas, pontua três: melhorá-lo (o passado); melhorar as circunstâncias presentes; e assegurar a estabilidade do presente. Além disso, menciona possíveis “pretensões anestésicas plantadas pelo poder de cima para baixo” (p. 88). Sobre a anestesia, disse Galeano: “a impunidade é filha da má memória” (1999, p. 217). Dessa forma, estabilizar a consciência que temos do presente é um dos resultados notáveis de um processo de apagamento. Fatos os quais possam soar desagradáveis, razões e explicações para determinados acontecimentos cuja interpretação possa gerar questionamentos ou conflitos e desestabilizar o presente histórico que temos, estes, de preferência, é melhor que sofram de má memória. Galeano menciona o delírio

orwelliano⁷ ou mesmo o Fahrenheit 451⁸, em nossa realidade latino-americana, marcada por ditaduras e esquecimentos, que não estão longe de nossa prática, com realidades controladas e registros ocultados.

Padrós (2001) encerra, então, levantando mais alguns questionamentos que podem ser feitos aos tantos processos de apagamentos que cercam nossa memória coletiva, tratando a situação como um grande quebra-cabeças onde faltam muitas peças. E, sobre essas peças, fragmentos, questiona: “Como foram desaparecidos? Quem decidiu pelo desaparecimento? Quem os desapareceu? Onde? Quando? Quem viu? Quem sabe? Quem participou?” (PADRÓS, 2001, p. 88). Mas, como questionar se, como diz Galeano

O esquecimento, diz o poder, é o poder, é o preço da paz, enquanto nos impõe uma paz infundada na aceitação da injustiça como normalidade cotidiana. Acostumaram-nos ao desprezo pela vida e à proibição de lembrar (1990, p. 217).

Trocando a perspectiva de nosso olhar, “há também o direito ao esquecimento” (PADRÓS, 2001, p. 91). Para Todorov (2000, p. 12), “seria de ilimitada crueldade lembrar continuamente a alguém, os fatos mais dolorosos da sua vida; também existe o direito ao esquecimento... cada qual tem o direito de decidir”. Nesta nova perspectiva, o esquecimento deixa de ser visto como um vilão, mas como uma virtude, tal como expusemos a opinião de alguns autores no princípio deste diálogo e agora iremos aprofundar o motivo pelo qual ele também é necessário ao homem.

Nietzsche, em *Genealogia da moral* (2008), trata da memória e do esquecimento, e constata que o passado que deve ser conservado a todo custo torna-se uma fraqueza e não uma força. O filósofo percebe o esquecimento como uma força atuante, não simplesmente uma força inercial, como muitos crêem, mas sim como uma força ativa, inibidora, positiva, a qual faz com que o que vivenciamos não penetre mais em nossa consciência, em uma analogia feita pelo filósofo: não seja por nós digerido. Trata-se de

“fechar temporariamente as portas e as janelas da consciência, para que novamente haja lugar para o novo [...] – eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de

⁷ Referência à obra literária de George Orwell, 1984, onde desenrola uma sociedade distópica, manipulada, com opiniões forjadas pelo poder público, onde palavras e conceitos foram alterados e o passado totalmente destruído. Obra que apresentou o “Grande Irmão”, que vigiava em tempo integral tudo o que se passava na sociedade.

⁸ Obra literária de Ray Bradbury que, assim como a obra de Orwell, descreve uma sociedade do futuro na qual todos os livros são proibidos, a opinião própria é considerada antissocial e o pensamento crítico é suprimido. A principal referência à obra é a queima de livros quando encontrados em posse de alguém.

guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperanças, orgulho, *presente*, sem o esquecimento” (NIETZSCHE, 2008, p. 47-48)

Em outra obra sua, *Segunda Consideração Intempestiva* (2003), a qual tem como subtítulo “Da utilidade e desvagem da história para a vida”, Nietzsche também defende a importância do esquecimento para a sobrevivência humana. Aqui, destaca a importância do esquecimento criador. Como constata Ferraz (1999, p. 29), em seu estudo sobre o esquecimento na obra de Nietzsche, “um excesso de memória – como pregrava o historicismo em voga na sua época – acabará por sufocar as forças plásticas do esquecimento que permite a abertura para o novo, para a gestação de inéditas possibilidades vitais”.

As reflexões feitas em *Segunda Consideração Intempestiva* giram em torno dos processos sociais que envolvem a produção da memória e do esquecimento. Para Nietzsche, o sentido histórico de nosso tempo está hipertrofiado, o que compara os prejuízos causados e a consequência de degradação de um povo com as consequências de um vício hipertrofiado.

Nietzsche utiliza uma metáfora para ilustrar a hipertrofia da história em que nos encontramos, onde, incessantemente, uma folha é destacada da “roldana do tempo” e é carregada pelo vento até o colo do homem. Então, “o homem diz: ‘eu me lembro’, e inveja o animal que imediatamente esquece e vê todo instante realmente morrer imerso em névoa e noite e extinguir-se para sempre” (NIETZSCHE, 2003, pp. 7-8). Assim, ele considera que o animal vive *a-historicamente* (grifo do autor), que apenas passa pelo presente, sem que restem fragmentos, e vive cada momento plenamente como o que é, não sendo outra coisa senão sincero. Já o homem, por outro lado, confronta o peso, cada vez maior, do que já viveu, peso este que o oprime e o influencia, “incomodando os seus passos como um fardo invisível e obscuro que ele pode por vezes aparentemente negar” (p. 8).

A felicidade, para Nietzsche, é o que ela é pelo “poder-esquecer”, “a faculdade de sentir-se a-historicamente durante a sua duração” (2003, p. 9). Assim, Nietzsche compara o homem que vive sempre historicamente àquele que se obrigasse a nunca dormir ou a um animal que fosse obrigado a viver apenas de ruminância e ruminância repetida. Portanto, diz o filósofo, “é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento” (p. 10). Assim, viver de modo histórico e a-histórico, ambos na mesma medida, é necessário para a saúde tanto de um indivíduo, quanto de um povo ou de uma cultura. Deve-se saber o tempo certo tanto para lembrar quanto para esquecer.

Nietzsche reitera que não há

felicidade, jovialidade, esperança, orgulho e – sublinha – *presente*, sem a atividade desse aparelho inibidor que é o esquecimento. Compara o homem a um aparelho danificado, dispéptico (termo da medicina), aquele que tem dificuldade de digerir. Dispéptico seria, segundo ele, quem nunca se livra de nada, quem não ‘dá conta’ de nada, tal homem nunca fica pronto para o novo, para o presente, torna-se refém de seu passado e de suas marcas (FERRAZ, 1999, p. 31).

Em *Genealogia da Moral*, Nietzsche também tematiza o ressentimento, sendo que em alguns casos ele é inevitável, porém não memorar insultos e ofensas faz com que o homem não sofra. Assim, “uma superabundância de força plástica, modeladora, regeneradora, propiciadora de esquecimento reside no fato de não levar a sério, por muito tempo, não apenas seus inimigos, mas também suas desventuras e inclusive malfeitos” (FERRAZ, 1999, p. 38).

Tal assunto conecta-se com uma das considerações de Freud em seus estudos sobre o esquecimento, onde relaciona todo ato de esquecimento com o desprazer (FERRANI E MAGALHÃES, 2014). Como um método de autoproteção, tentamos não armazenar informações acerca do que nos causa algum tipo de mal. Nesse sentido, podemos ainda relacionar o esquecimento por desprazer com a relação com o perdão que o esquecimento pode assumir, como constatou Ricoeur (2014). Esquecemos para que não nos prejudique, ao mesmo tempo em que concedemos uma forma de perdão a quem nos prejudicou ou causou mal, perdão esse na forma de apagamento, de não lembrar, talvez, de não *querer* lembrar.

Através dos olhares e debates sobre memória e esquecimento expostos neste capítulo, podemos visualizar a diversidade de campos que tratam da temática. Um fato é percebido como concreto: não há memória sem algum tipo de esquecimento e, ontologicamente, é impossível viver sem o esquecimento. A questão necessária a ser refletida e questionada, posteriormente, gira em torno dos usos e abusos tanto da memória quanto, principalmente, do esquecimento no campo prático, neste caso, o urbano. Esta questão torna-se oportuna, pois, como proferiu Ricoeur, “o esquecimento é o emblema de quão vulnerável é nossa condição histórica”.

2.3 A liquidez, o consumo, o espetáculo

Interrupções, incoerência, surpresa são as condições comuns de nossa vida. Elas se tornaram mesmo necessidades reais para muitas pessoas, cujas mentes deixaram de ser alimentadas por outra coisa que não mudanças repentinas e estímulos constantemente renovados... Não podemos mais tolerar o que dura. Não sabemos mais fazer com que o tédio dê frutos.

Assim, toda a questão se reduz a isto: pode a mente humana dominar o que a mente humana criou?

Paul Valéry

Neste capítulo, objetivamos debater o âmbito sociológico em que nos encontramos nos dias que correm, e suas possíveis molduras impostas em nosso olhar para com a sociedade e, conseqüentemente, o ambiente urbano. Estas reflexões são frutos do processo de profundas transformações sociais que têm ocorrido nas últimas décadas e é objeto de investigação propagado entre os intelectuais contemporâneos, a fim de lançar luz tanto sob as novas dinâmicas quanto a nova organização social (NICOLACI-DA-COSTA, 2004).

Este conjunto de transformações, em sua essência, trata do processo de permutação da modernidade para o que, a depender do autor recebe diferente nomeação, como pós-modernidade ou pós-modernismo (Lyotard, 1979, Vattimo, 1985, Jameson, 1991, Bauman, 1998, 2001, Harvey, 1989, Eagleton, 1996), revolução das tecnologias da informação (Castells, 2000), capitalismo tardio (Jameson, 1991), capitalismo flexível (Sennet, 1998, Bauman 2000), modernidade líquida (Bauman, 2000) etc. De acordo com Nicolaci-da-Costa (2004, p. 83)

Essas diferenças de nomenclaturas refletem, ao menos em parte, as divergentes ênfases dadas por esses analistas aos vários aspectos que fazem parte do atual processo de mudança [...]. Para alguns, os avanços tecnológicos são determinantes do quadro de mudanças atual. Para outros, esse papel central é desempenhado por fatores econômicos. Para muitos, a mudança representa uma ruptura com o que veio antes; para outros tantos, essa mesma mudança é apenas um outro estágio da velha ordem.

Para este debate, buscamos os autores Guy Debord e Zygmunt Bauman como principais vozes nesta reflexão, desdobrando suas ideias acerca de uma sociedade que foi transformada em um grande espetáculo e a liquidez que o tempo e o espaço assumiram em uma sociedade de consumidores ao

longo deste processo de transição da modernidade para o período em que nos encontramos. Além de Debord e Bauman, cabe inserir Marshall Berman nesta reflexão, o qual reflexe sobre o caráter efêmero de tudo o que nos rodeia, o que definiu como a “aventura da modernidade” (BERMAN, 2016).

O cerne desta discussão consiste no entrelaçamento das visões de Bauman e Debord onde, a partir do ponto de vista de Debord, vivemos em uma espetacularização natural e indissociável de nossa possível vida “real” que, conforme Bauman, assumiu as condições de uma liquidez, onde as formas não permanecem em sua fisionomia por muito tempo, conduzidas pelo ritmo do consumo. Para Bauman, em *Vida para consumo*, as pessoas foram transformadas em mercadoria. Mas, ao analisar este espetáculo, não teria *tudo* se tornado mercadoria? Neste tudo, poderíamos incluir o ambiente urbano e tudo o que o constitui – material e imaterial, assunto deste debate. A temática da cidade é presente na obra de Bauman, que reflete sobre como as interferências do processo de transição da modernidade para a pós-modernidade afetam e interferem nos fenômenos urbanos e nas relações sociais que este contém.

O ponto desta reflexão que toca o tema deste trabalho trata do processo de transformação da sociedade em um espetáculo, uma espécie de *curadoria da vida*, onde o que vemos ou deixamos de ver é determinado por algo ou alguém, assim como coisas, lugares e acontecimentos podem ser *esquecidos* ou *apagados*, como explicará melhor Debord. Por outro lado, a liquidez conceituada por Bauman trata do curto espaço de tempo em que o que está presente na sociedade como um todo sobrevive, o caráter descartável e não reaproveitável que uma sociedade de consumidores atribui a tudo o que a cerca, e, neste caso, podemos dizer que ao ambiente urbano também. Uma das máximas da sociedade de consumidores é que algo ou alguém deve *aparecer para existir*. Tratando de um fenômeno de apagamento, como se estabelece esta existência ou *não-existência*?

2.3.1 A sociedade do espetáculo

Como início desta reflexão, cabe definir e contextualizar o que Guy Debord cunhou como uma sociedade do espetáculo. Em sua obra, *A Sociedade do Espetáculo* (1991), o escritor francês reflete acerca da “espetacularização midiática”. Debord, em conjunto com artistas e escritores de diferentes países, fundou e fez parte da Internacional Situacionista (1957-1972), movimento artístico e político que se constituiu com base em uma crítica radical ao urbanismo e à cidade contemporânea, que se transformava em espetáculo e à passividade dos cidadãos que eram reduzidos à condição de

espectadores. Conforme Andreotti e Costa (1996, p. 32), “os situacionistas faziam a reivindicação da transformação do cotidiano urbano através da participação e intervenção dos seus habitantes”. Conforme Belloni (2003), em suas críticas à sociedade, os situacionistas atingiam tanto a esquerda quando à direita e almejavam demonstrar a possibilidade e iminência de uma nova volta da revolução.

Assim

Sua teoria revolucionária começa por uma crítica das condições de existência inerentes ao capitalismo superdesenvolvido: a pseudo-abundância da *mercadoria* e a redução da vida ao *espetáculo*, o urbanismo repressivo e a ideologia – entendida, como sempre, a serviço dos especialistas em dominação (BELLONI, 2003, p. 124-125).

No primeiro número da revista IS, a qual divulgava os ideais do grupo, os situacionistas criticavam os aspectos alienantes da vida nas grandes cidades e propunham um novo urbanismo e uma arquitetura voltados para uma profunda transformação da vida cotidiana. Não percebem os avanços tecnológicos como um obstáculo, mas, sim, devem estar a serviço das mudanças almejadas. Lançavam gritos de alerta contra os perigos da banalização, em 1950, que, para Belloni (2003), tomaram contornos premonitórios, como no trecho a seguir que a autora destaca

Uma doença mental invadiu o planeta: a banalização. Todos estão hipnotizados pela produção e pelo conforto – esgotos, elevador, banheiros, máquina de lavar. Este estado de fato, que nasceu de um protesto contra a miséria, extrapola seu objetivo longínquo – libertação do homem de suas preocupações materiais – para se tornar uma imagem obsessiva no imediato. Entre o amor e a coleta automática de lixo a juventude de todos os países fez sua escolha e prefere a coleta de lixo. *Uma reviravolta completa do espírito (mente) tornou-se indispensável, pelo desvelamento dos desejos esquecidos e a criação de desejos inteiramente novos.* E por uma *propaganda intensiva* em favor destes desejos (IVAIN, 1958 apud BELLONI, 2003, p. 128).

No que trata sobre a obra de Debord, para Negrini e Augusti (2013), o escritor reflete através da perspectiva marxista e se centraliza na crítica enérgica ao fetichismo da mercadoria, tal como ela se apresenta no seu modo de produção. Criticava a influência do neoliberalismo capitalista no comportamento social, afirmando que o atual sistema econômico levou à formação da “Sociedade do Espetáculo”, na qual a mercadoria atinge à ocupação total da vida social. Ainda conforme os autores, “um dos pontos fortes do pensamento debordiano é a crítica radical contra a presença de imagens na sociedade – na sua concepção, elas podem induzir à passividade e à aceitação do capitalismo” (ibid., p. 2). Na introdução ao livro escrita por Anselm Jappe, intitulada *A arte de desmascarar*, Jappe ressalta que Debord explana como o espetáculo é uma forma de sociedade onde a vida real é pobre e fragmentada, e somos todos forçados a contemplar e consumir passivamente as imagens de tudo que

nos falta na vida real. Para Negrini e Augusti (2013), a opinião de Debord é de que a teatralidade e a representação subjugaram totalmente a sociedade, onde o natural e o autêntico se tornaram ilusão.

No prólogo para a terceira edição francesa, Debord esclarece: “é preciso ler este livro considerando que ele foi deliberadamente escrito na intenção de se opor à sociedade espetacular. Nunca é demais dizê-lo” (GUY DEBORD, junho de 1992). Já no prefácio à quarta edição italiana, diz: “para dizer a verdade, creia que não existe ninguém no mundo que seja capaz de interessar-se pelo meu livro, fora aqueles que são inimigos da ordem social existente, e que agem efetivamente a partir desta situação” (GUY DEBORD, janeiro de 1979). Segundo Jappe, para Debord, a imagem é uma abstração do real, sendo o seu domínio o espetáculo, o que significa ‘tornar-se abstrato’ do mundo. Porém tal abstração generalizada é uma consequência da sociedade capitalista da mercadoria, da qual o espetáculo é a forma mais desenvolvida.

A *Sociedade do espetáculo* foi escrita em forma de aforismos, ou teses, divididos por temáticas conforme a estrutura da obra de Debord. De acordo com Freire Filho (2003, p. 36), o livro “alterna, de maneira estratégica, um discurso puramente analítico com alusões cifradas a outros pensadores, ambiguidades poéticas e assertivas inapeláveis à moda dos manifestos das vanguardas históricas”. Além disso, Freire Filho (2003) comenta acerca dos laços de Debord e sua obra com os círculos artísticos do dadá⁹, do surrealismo¹⁰ e do letrismo¹¹, e ressalta um comentário acerca do próprio Debord sobre sua obra, que afirma que apesar de ser muito citada, poucas vezes foi realmente compreendida. Freire Filho (2003) também lembra que a obra, considerada por ele polêmica, influenciou consideravelmente as atividades contestatórias de Maio de 1968 na França.

De acordo com Belloni (2003), a atualidade do conceito de uma sociedade do espetáculo é inquestionável. É constantemente recuperado pelas mídias, as quais Debord criticava, e o conceito

⁹ Dadaísmo, ou dadá, foi um movimento artístico da chamada vanguarda artística moderna iniciado em 1916 por um grupo de escritores, poetas e artistas plásticos. Propunham uma arte de protesto que chocasse e provocasse a sociedade burguesa da época. Suas obras visuais e literárias baseavam-se no acaso, no caos, na desordem e em objetos de pouco valor, desconstruindo conceitos da arte original.

¹⁰ Surrealismo é um movimento literário e artístico nascido em Paris na década de 1920, caracterizado pela expressão espontânea e automática do pensamento (ditada apenas pelo inconsciente) e, deliberadamente incoerente, proclamava a prevalência absoluta do sonho, do inconsciente, do instinto e do desejo e pregava a renovação de todos os valores, inclusive os morais, políticos, científicos e filosóficos.

¹¹ Letrismo é um estilo artístico desenvolvido na Romênia em 1942 e surge como oposição ao domínio do Surrealismo e tende ao Dadaísmo, se opondo à palavra e à significação, buscando o onomatopéico e o fonético. Influenciou movimentos de esquerda não stalinistas, como a Internacional Situacionista.

assumiu um “uso comum”, corriqueiro, sem determinar fontes, como explicita Belloni, o que demonstra o sucesso da ideia de Debord. Conforme a autora

Embora seu autor tenha continuado durante toda a vida como marginal ao sistema, a sociedade foi se tornando tão espetacular que o conceito foi se impondo como evidente para a compreensão e elaboração de uma teoria da sociedade contemporânea. O espetáculo é de tal forma eficaz que conseguiu recuperar esse conceito e reduzi-lo a mais uma teoria sobre as mídias, esvaziando-o de seu caráter revolucionário de explicação da realidade (BELLONI, 2003, p. 122).

As ideias de cunho revolucionário discutidas nas reuniões dos situacionistas acabaram por florescer no gênio de Debord, do ponto de vista de Belloni (2003), uma das mais importantes obras para a compreensão do mundo ocidental no final do século XX.

Debord, intelectual “maldito”, cineasta radical do antcinema, filósofo das “situações” e “doutor de nada”, escreveu, aos 26 anos, *A sociedade do espetáculo*, na qual pronuncia o século XXI, povoando de máquinas “inteligentes” que nos perturbam (BELLONI, 2003, p. 130).

Para explicitarmos a concepção de Debord, condensamos seus principais pontos que definem a concepção de sociedade delineada pelo autor. Conforme as definições de Debord (1991), no aforismo 4¹², “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas sim uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Porém, apesar de aparentar, o espetáculo não deve ser entendido como o abuso de um mundo da visão, o resultado da difusão de imagens em massa. O espetáculo é propriamente uma visão de mundo que se objetivou.

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um suplemento ao mundo real, a sua decoração readicionada. É o coração da irrealidade da sociedade real. [...] Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o seu corolário o consumo. Forma e conteúdo do espetáculo são, identicamente, a justificação total das condições e dos fins do sistema existente (DEBORD, 1991, aforismo 6).

O espetáculo, dessa forma, apresenta-se através de signos da produção predominante, que também são a finalidade desta produção. Debord explica que não é possível abstrair o espetáculo da vida social em si, a “realidade vivida”, segundo ele, é subjugada pela contemplação do espetáculo. Pelas palavras deste, “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência da sociedade existente” (DEBORD, 1991, aforismo 8).

¹² Pelo fato de o livro ter sido acessado no formato e-book, utilizamos o número do aforismo para referenciar as citações.

Através desta concepção de Debord, podemos entender que o que temos por 'realidade' torna-se uma certa alienação, de forma como se a própria "realidade" não estivesse vinculada à "realidade". O que temos por "realidade" é o espetáculo, que, em sua essência, é a alienação, é uma "realidade" produzida e moldada, que sofre uma curadoria antes de tornar-se a própria "realidade". O conceito de realidade torna-se difuso, podendo ser, talvez, tratado como "existência", e, não como "realidade".

Diante da temática desta pesquisa, tratando-se da percepção e reflexão acerca de um fenômeno, o apagamento ou o esquecimento, podemos destacar um dos aforismos de Debord, onde o autor aborda a pluralidade de "fenômenos aparentes" percebidos como componente do espetáculo.

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. As suas diversidades e contrastes são as aparências desta aparência organizada socialmente, que deve, ela própria, ser reconhecida na sua verdade geral. Considerando os seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação de toda a vida humana, isto é, social, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a negação visível da vida; como uma negação da vida que se tornou visível (DEBORD, 1991, aforismo 10).

O espetáculo é, senão, o emprego de nosso tempo, é o próprio momento histórico em que estamos contidos. Neste momento propriamente vivido, a máxima do espetáculo é: "*o que aparece é bom, o que é bom aparece*". Para que isso seja possível, exige-se uma aceitação passiva, que acontece através do seu monopólio da aparência. Visto que os meios de realização do espetáculo, ou seja, a relação entre pessoas através de signos e imagens, é seu meio e sua finalidade, este adquire um caráter tautológico, o que significa, dentro do contexto da retórica filosófica, que expressa suas ideologias e argumentos através de diferentes formas repetidamente e ao mesmo tempo. Sobre tal característica, Debord diz que "ele é o sol que não tem poente, no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente na sua própria glória" (DEBORD, 1991, aforismo 13).

Para Freire Filho (2003, p. 37), Debord "considera o espetáculo um herdeiro ou sucedâneo da religião", no sentido de se trata de um agente de manipulação social e conformismo político,

uma permanente 'Guerra do Ópio' que visa entorpecer os atores sociais, turvando-lhes a consciência acerca da natureza e dos efeitos do poder e da privação capitalista. O espetáculo é, em síntese, a reunião de todas as formas de representação e de produção material que impedem que a consciência do desejo e o desejo da consciência alcancem seu 'projeto' (FREIRE FILHO, 2003, p. 37-38).

Ao interpretar e debater a obra de Debord, Freire Filho (2003) reitera que o espetáculo de que Debord trata é uma compreensão através de um desdobramento da abstração generalizada, a qual é intrínseca ao próprio funcionamento da ordem capitalista. “Segundo Marx, a acumulação do dinheiro, quando supera um patamar qualitativo, se transforma em capital; segundo Debord, o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (FREIRE FILHO, 2003, p. 38). Debord ilustra

O resultado concentrado do trabalho social, momento da abundância econômica, torna-se aparente e submete toda a realidade à aparência, que é agora seu produto. O capital já não é o centro invisível que dirige o modo de produção: sua acumulação o estende até a periferia *sob a forma de objetos sensíveis. Toda a extensão da sociedade é o seu retrato* (grifo nosso) (DEBORD, 1991, aforismo 50).

Na citação acima, Debord trata da submissão da “realidade” em aparência. Porém, ainda de acordo com o escritor francês, a transformação do mundo em simples imagens não significa apenas isso, *simples imagens*. As simples imagens assumem o caráter de seres reais e motivadores de um comportamento hipnótico, fazendo uso do sentido mais apurado do homem atualmente, a visão. O espetáculo não é uma realização de determinada filosofia, mas a própria filosofia da realidade, onde a vida comum degenerou-se em um universo especulativo. Assim,

À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho torna-se necessário. O espetáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que finalmente não exprime senão o seu desejo de dormir. *O espetáculo é o guardião deste sono* (grifo nosso) (DEBORD, 1991, aforismo 21).

A transformação do mundo em imagens é explicada por Freire Filho (2003) como uma etapa posterior à primeira fase da dominação da economia sobre a vida social, investigada por Marx. Esta dominação acaba por definir toda realização humana, “uma degradação do ser para o ter” (p. 39). Debord, então, detém-se em etapa seguinte, onde o *ter* transcorre para o *parecer*. O objeto material em sua essência é substituído por “uma multidão crescente de imagens-objetos” (DEBORD, 1991, aforismo 15). Assim, “dentro desse sistema de abstração, a aparência da mercadoria é mais decisiva que o verdadeiro valor de uso” (FREIRE FILHO, 2003, p. 39). Dessa forma, o cerne do problema, para Debord, encontra-se na independência conquistada pelas imagens, das quais o homem já não tinha mais controle, “provinham da prática social coletiva, mas se comportavam como seres reais e autônomos, motivadores de um comportamento contemplativo e mesmerizado” (idem).

Uma sociedade acorrentada, dentro da conceitualização de uma sociedade do espetáculo, é aquela que escolhe seu próprio conteúdo técnico. O conteúdo técnico, apurado pela curadoria dos que

montam o espetáculo, é difundido através dos meios de comunicação em massa, os quais Debord considera a manifestação superficial mais esmagadora do espetáculo.

Segundo McQuail (2010), a comunicação em massa dá-se através das *mídias* de comunicação em massa, as quais possuem características tais como: a capacidade de afetar uma grande população rapidamente, difundindo a mesma informação, opinião e entretenimento; um certo fascínio universal; a capacidade de estimular, ao mesmo, esperanças e medos em iguais medidas; uma relação subentendida com fontes de poder da sociedade; e o pressuposto de possuir grande impacto e influência.

Os *mass media*, as mídias de comunicação em massa, são para Debord uma demonstração importante, porém superficial destes tempos espetaculares. Através da percepção de Freire Filho (2003, p. 37)

Numa perspectiva mais ampla e fundamental, o conceito de espetáculo se refere tanto à experiência prática da realização (sem obstáculos) dos designios da 'razão mercantil' quanto às novas técnicas de governo usadas para avançar o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real e, como alertara Gramsci, conquistar o controle social por intermédio mais do consenso do que da força.

Debord, tendo a alienação sempre como foco de sua reflexão, conforme constata Belloni (2003), constata com clareza as grandes capacidades das mídias no que se refere a potencializar ao máximo os aspectos enganadores, em outras palavras, produtores de falsa consciência da sociedade espetacular. Para Belloni (2003, p. 134), "suas análises sobre o *complot* como modo regular de participação política efetiva e sobre as falsificações tão terrivelmente perfeitas que são mais verdadeiras que as originais, são aspectos importantes de seu pensamento crítico radical da sociedade contemporânea".

Porém, ressalta também Belloni (2003, p. 130), que o conceito de "sociedade do espetáculo" não deve ser entendido como apenas uma referência aos meios de comunicação de massa, o que Debord considera como o "aspecto restrito" do espetáculo, "sua manifestação superficial mais esmagadora". Tal manifestação, no entanto, "faz parte da totalidade e é a mais espetacular e, por isso, parece invadir a sociedade como 'instrumentação que convém a seu auto movimento total' (DEBORD, 1991, aforismo 24)".

Sobre as origens deste espetáculo apresentado por Debord, ele define como a perda da unidade do mundo, “e a expansão gigantesca do espetáculo moderno exprime a totalidade desta perda: a abstração de todo o trabalho particular e a abstração geral da produção do conjunto traduzem-se perfeitamente no espetáculo, cujo modo de ser concreto é justamente a abstração. Na medida em que as imagens tomam conta das relações sociais, mais o espectador contempla e menos ele vive de fato, bem como, conforme cresce a aceitação em reconhecer-se nas imagens dominantes, menos ele compreende a sua própria existência. “Os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhos apresenta. Eis porque o espectador não se sente em casa em nenhum lado, porque o espetáculo está em toda a parte” (DEBORD, 1991, aforismo 30).

Assim, nas palavras de Debord, “o mundo sensível se encontra substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível pela excelência” (DEBORD, 1991, aforismo 36). Trata-se de uma sociedade cuja consciência é de um presente perpétuo.

O tempo permanece imóvel como um espaço fechado. Quando uma sociedade mais complexa acaba por tomar consciência do tempo, *o seu trabalho é bem mais o de negar, porque ela não vê no tempo não o que passa, mas o que regressa* (grifo nosso). A sociedade estática organiza o tempo segundo a sua experiência imediata da natureza, sob o modelo do tempo cíclico (DEBORD, 1991, aforismo 126).

A ideia de um presente perpétuo, na concepção de Debord, advém do fim do nomadismo das sociedades, quando estas fixam-se localmente e dão ao espaço um conteúdo através da ordenação de lugares individualizados, ficando enclausurada no interior desta localização. Assim, o que antes era um regresso temporal a lugares semelhantes é, então, o regresso do tempo em um mesmo lugar, uma repetição de gestos. “A passagem do nomadismo pastoril à agricultura sedentária é o fim da liberdade ociosa e sem conteúdo, o princípio do labor. [...] O mito é a construção unitária do pensamento, que garante toda a ordem cósmica em volta da ordem que esta sociedade já realizou, de fato, dentro de suas fronteiras” (DEBORD, 1991, aforismo 127).

Diante disto, o tempo, que para as sociedades nômades era cíclico, torna-se para as sociedades fixas um tempo pseudocíclico que, segundo Debord, apoia-se ao mesmo tempo nos traços naturais do tempo cíclico. O que antes era abandonado, em um passado configurado naturalmente pelas estações do ano ou pelos limites do que a terra tinha a oferecer, agora acumula-se dentro de um mesmo espaço limitado, no caso, as cidades. Camadas de diferentes ciclos acumulam-se, em forma de um palimpsesto, com vestígios edificados, utilizados e então abandonados devido aos pseudociclos

temporais sociais. E, dessa forma, como já não simplesmente se abandona um lugar e busca-se outro para viver, a sociedade é obrigada a conviver com seus próprios vestígios temporais.

Além deste aspecto de uma deficiência na vida histórica geral, Debord pontua que a vida individual ainda não tem história, pois

Os pseudo-acontecimentos que se amontoam na dramatização espetacular não foram vividos pelos que deles são informados e, além disso, perdem-se na inflação da sua substituição precipitada a cada pulsão da maquinaria espetacular. Por outro lado, o que foi realmente vivido está sem relação com o tempo irreversível oficial da sociedade e em oposição direta ao ritmo pseudocíclico do subproduto consumível desse tempo. Este vivido individual da vida cotidiana separada permanece sem linguagem, sem conceito, *sem acesso crítico ao seu próprio passado, que não está consignado em nenhum lado. Ele não se comunica. Está incompreendido e esquecido em proveito da falsa memória espetacular do não-memorável* (grifo nosso) (DEBORD, 1991, aforismo 157).

Assim, *espetáculo é a falsa consciência do tempo*. Os acontecimentos, ou como Debord os chama, *pseudo-acontecimentos*, que presenciamos ou de que ouvimos falar, são parte do espetáculo, bem como o conhecimento histórico a que temos acesso. A vida real cotidiana e individual permanece à parte dessa construção espetacular, sem espaço para ocupar ou linguagem para transmiti-la, pois não cabe e não interessa ao espetáculo como um todo. Não recebe oportunidade de comunicação com a pseudo-realidade, permanecendo numa espécie de “submundo” do espetáculo. Por isso, a consciência de tempo que temos é falsa, pois não é um tempo que considera nossas experiências individuais.

A explicação de Debord, já quase conclusiva em sua obra, para a ocorrência do espetáculo, seria, em suas palavras, “o infeliz encontro” entre um grande aparelho técnico de difusão de imagens e a grande propensão de nossa sociedade ao aceitar e aderir ao pseudo-sensacional, sendo, então, o espetáculo uma consequência do homem ser demasiado espectador. Sendo o espetáculo a ideologia por excelência, é capaz de manifestar a essência de qualquer sistema ideológico e, principalmente, a negação da vida real. “O espetáculo é, materialmente, ‘a expressão da separação e do afastamento entre o homem e o homem’” (DEBORD, 1991, aforismo 215). Neste processo de materialização, é possível, até mesmo, fazer um paralelismo entre ideologia e esquizofrenia.

Debord, ao comentar sua obra, em 1997, conforme Belloni (2003), define de forma clara as principais características das sociedades contemporâneas de economia e cultura mundializada

A sociedade modernizada até o estágio do espetacular integrado se caracteriza pela combinação de cinco aspectos principais: a incessante renovação tecnológica, a fusão econômico-estatal, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo (DEBORD, 1997, p. 175).

Dessa forma, o discurso do espetáculo cala, além de tudo o que lhe é secreto, tudo aquilo que não lhe convém. Do que permite ser mostrado, isola sempre o meio, o passado, as intencionalidades e a consequências. Dada a impossibilidade de qualquer um contradizê-lo, pode contradizer-se a si mesmo e, até mesmo, ratificar o seu passado. Acaba por tornar-se uma desinformação generalizada, pois já não há nenhum lugar para verificação, e o poder tornou-se misterioso.

2.3.2 A liquidez da sociedade do consumo

Em um primeiro momento, apropriamo-nos dos conceitos de Nicolaci-da-Costa (2004) acerca da modernidade, bem como suas características e definições para que, dessa forma, possamos adentrar na modernidade de que Zygmunt Bauman fala. As mudanças ocorridas no corpo social devidas à modernidade, que é caracterizada pela crescente industrialização e pelo advento do sistema capitalista, foram profundamente transformadoras e rápidas. Marcada por valores como

Ordem, progresso, verdade, razão, emancipação universal, sistemas únicos de leitura da realidade, grandes narrativas, teorias universalistas, fundamentos definitivos de explicação, fronteiras, barreiras, longo prazo, hierarquia, instituições sólidas, poder central, claras distinções entre público e privados etc. (NICOLACI-DA-COSTA, 2004, p. 83).

De acordo com a autora, estas são algumas das feições que a pluralidade de analistas da pós-modernidade atribui à modernidade. Ainda pra Nicolaci-da-Costa (2004), no período que seguiu à Guerra Mundial, tínhamos um vago e confortável sentimento de que o mundo em que vivíamos era estável, e “essa sensação foi abalada pelos processos de mudança que deram a esse mesmo mundo suas feições pós-modernas” (p. 83).

Zygmunt Bauman é um sociólogo contemporâneo que está entre os mais expressivos e debatidos nos dias que correm. Sua escrita dirige-se ao estudo e pensamento da era atual, que, enquanto muitos autores chamam de pós-moderna, Bauman a definiu como “modernidade líquida”, pois considera “pós-modernidade” um conceito ideológico. Suas obras abrangem temas variados, porém

interligados, que sensibilizam a sociedade: o amor, a comunidade, o Holocausto, a globalização, o medo, a identidade, a política, a cidade.

Uma significativa parte da obra de Bauman enfatiza o conceito de “liquidez”, que traduz a sua visão da existência na modernidade. A concepção de um estado líquido remete às mudanças rápidas e facilmente adaptáveis, com uma grande facilidade de serem moldadas e assumir novas formas, como um líquido que assume a forma do recipiente em que está contido. Este contexto remete a uma vulnerabilidade e fluidez, uma incapacidade de a existência permanecer a mesma por um período estendido, reforçando o caráter social temporário. Trata-se de uma era de instabilidade e flexibilidade, de excessos e mudanças, de quebras de convenções e paradigmas, e Bauman busca a compreensão dos fenômenos sociais a partir das atitudes mentais e do sentido que os agentes conferem as suas ações (CRUZ JÚNIOR; GRILLO, 2010). No prefácio de *Modernidade Líquida*, Bauman define a semântica do termo “líquido”

[...] os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluídos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluídos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas ‘por um momento’. Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluídos, deixar o tempo de fora seria um grave erro. Descrições de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas (BAUMAN, 2001, p. 8).

Para Bauman (2001), a sociedade do século XXI não é “menos moderna” do que foi no século XX, é moderna de uma forma diferente. A justificativa para tal é que, para o autor, a modernidade difere de todas as outras formas históricas do convívio humano

A compulsiva e obsessiva, contínua, irrefreável e sempre incompleta *modernização*; a opressiva e inerradicável, insaciável sede de destruição criativa (ou de criatividade destrutiva, se for o caso: de ‘limpar o lugar’ em nome de um ‘novo e aperfeiçoado’ projeto; de ‘desmantelar’, ‘cortar’, ‘defasar’, ‘reunir’ ou ‘reduzir’, tudo isso em nome da maior capacidade de fazer o mesmo no futuro – em nome da produtividade ou da competitividade) (BAUMAN, 2001, p. 36).

Devido a essa necessidade de uma eterna modernização, da “sede de destruição criativa”, de acordo com Bauman (2000), até mesmo a suposta imortalidade dos marcos e monumentos da história é submetida a uma contínua reciclagem e, periodicamente, necessita ser resgatada para a atenção coletiva através de comemorações ou exposições retrospectivas. Tal sede, a da destruição criativa, torna

propositalmente instáveis coisas as quais são matéria-prima das identidades, sendo que as identidades são inevitavelmente instáveis. Manter uma identidade, o que poderia soar como algo sólido e consolidado, requer manter uma certa flexibilidade e velocidade de reajuste conforme os padrões que correm e transformam-se no mundo “fora” de uma determinada identidade.

Tudo o que difere de tais padrões cambiantes pode ser expelido, engolido, mantido à parte, e, em determinados lugares, cada caso recebe um destino especializado. Porém, Bauman (2000, p. 120), acrescenta que “as diferenças também podem ser tornadas invisíveis, ou melhor, *impedidas de serem percebidas* (grifo nosso)”. Bauman traz a expressão “espaços vazios” para referir-se a estes lugares. O termo foi instituído por Jerzy Kociatkiewicz e Monica Kostera (1999, p. 43; 48) para os quais espaços vazios são

Lugares a que não se atribui significado. Não precisam ser delimitados fisicamente por cercas e barreiras. Não são lugares proibidos, mas espaços vazios, inacessíveis porque invisíveis.

Se... o fazer sentido é um ato de padronização, compreensão, superação da surpresa e criação do significado, nossa experiência dos vazios não inclui o fazer sentido.

Bauman (2000) explana acerca do que são, exatamente, os espaços vazios. Antes de mais nada, são vazios de significado. Porém, não é pela ausência de significado que são vazios, mas, sim, por não possuírem significado e nem a crença de que possam adquiri-lo que são “vistos como vazios (melhor seria dizer não-vistos) (ibid., p. 120). Ainda, para Bauman, “o vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos” (ibid., p. 121-122).

Sobre estes espaços *não-vistos* (grifo nosso), os quais acabam por assumir um caráter de invisibilidade, Bauman (2007) remete à fala de Eugène Enriquez (2004, p. 49), que afirma que “aqueles que zelam por sua invisibilidade tendem a ser rejeitados, colocados de lado ou considerados suspeitos de um crime. A nudez física, social e psíquica está na ordem do dia”. Nesta fala, Eugène refere-se à exposição pessoal dos indivíduos, à necessidade de expor-se e expor sua vida para que, assim, seja percebido e aceito no meio em que vive. Uma analogia é possível com os definidos “espaços vazios”. São aqueles que ficam à margem, que Kociatkiewicz e Kostera listam como não colonizados e não constam nas pretensões de colonização por projetistas. Permanecem à margem, percebidos como

Lugares que “sobram” depois da reestruturação dos espaços realmente importantes: devem sua presença fantasmagórica à falta de superposição entre a elegância da estrutura e a confusão do mundo (qualquer mundo, inclusive o mundo desenhado propositalmente), notório por fugir a classificações cabais. Mas a família de espaços vazios não se limita às sobras dos projetos arquitetônicos e às margens negligenciadas das visões do urbanista. Muitos espaços vazios são, de fato, não apenas resíduos inevitáveis, mas ingredientes necessários de outro processo: o de mapear o espaço partilhado por muitos usuários diferentes.

A cidade, como outras cidades, tem muitos habitantes, cada um com um mapa da cidade em sua cabeça. Cada mapa tem seus espaços vazios, ainda que em mapas diferentes eles se localizem em lugares diferentes. [...] para que qualquer mapa “faça sentido”, algumas áreas da cidade devem permanecer sem sentido. *Excluir tais lugares permite que o resto brilhe e se encha de significado* (grifo nosso) (BAUMAN, 2000, p. 121-122).

Nesta passagem, Bauman ressalta a existência das “sobras”, lugares que permitem acolher o “resto”. Tais lugares poderiam ter seu “brilho próprio”, porém, para que outras áreas da cidade possam “brilhar e se encher de significado”, muitos lugares devem permanecer sem sentido. Pode-se obter, aqui, uma relação com os usos e abusos da memória e do esquecimento, mencionados no capítulo anterior. Estes processos de significações e ressignificações urbanas poderiam ser encaradas como a aplicação destes usos e abusos, “excluir tais lugares permite que o resto brilhe e se encha de significado” (BAUMAN, 2000, p, 122).

Em *Vida para Consumo* (2007), Bauman desenvolve o conceito de “vigilância negativa”, como uma ferramenta de seleção e desprezo do que não é de interesse para a sociedade do consumo. Bauman ressalta a fala de um executivo, o qual explica que as empresas necessitam identificar os clientes menos valiosos, uma espécie de “vigilância negativa” (p. 11), a qual o autor compara com o Big Brother criado por George Orwell em *1984*,

ou do tipo panóptico¹³, uma geringonça semelhante a uma peneira que basicamente executa a tarefa de *desviar* os indesejáveis [...] como o efeito de uma limpeza bem-feita. [...] como resultado da seleção negativa, só jogadores ávidos e ricos teriam a permissão de permanecer no jogo do consumo (BAUMAN, 2007, p. 11).

Em certo sentido, a reflexão de Bauman vai ao encontro da concepção de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo e compõe sua lógica de funcionamento. A “vigilância negativa” é necessária para que o espetáculo aconteça, onde o que não é de interesse aos olhos da *curadoria da vida*, que

¹³ Panóptico é um termo utilizado para designar uma penitenciária ideal, concebida pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785, que permite a um único vigilante observar todos os prisioneiros, sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados. O medo e o receio de não saberem se estão a ser observados leva-os a adotar a comportamento desejado pelo vigilante.

é o próprio espetáculo, deve ser removido e remanejado para o final da fila, assim como o papel representado na sociedade do consumo pelos “clientes não rentáveis” na lógica de um executivo.

Os conceitos de sociedade do espetáculo, de Guy Debord, e modernidade líquida e sociedade de consumo de Bauman, envolvem o que Bauman (2000, p. 137) definiu como “tempo do instantâneo, sem substância, tempo sem consequências”. A *instantaneidade*, para Bauman, diz respeito à realização imediata, porém, também à exaustão e ao desaparecimento do interesse. A dimensão temporal de fatos, bem como de seus vestígios que remetem à história, é distorcida, diminuída.

A distância em tempo que separa o começo do fim está diminuindo ou mesmo desaparecendo; as duas noções, que outrora eram usadas para marcar a passagem do tempo e, portanto, para calcular seu “valor perdido”, perderam muito de seu significado [...] Há apenas “momentos” – pontos sem dimensões. Teria o tempo, depois de matar o espaço enquanto valor, cometido suicídio? Não teria sido o espaço apenas a primeira baixa na corrida do tempo para a auto aniquilação? (BAUMAN, 2000, p. 137-138).

No sentido contrário do que Bauman (2000) definiu como “modernidade pesada”, na qual volume e solidez, conquista territorial e um certo enraizamento eram sinais de poder, a instantaneidade da modernidade líquida busca a gratificação evitando as consequências, e a duração deixa de ser um recurso para tornar-se uma ameaça, assim como “tudo o que é volumoso, sólido e pesado, tudo o que restringe o movimento” (p. 148). A grandiosidade almejada na modernidade sólida torna-se uma barreira, um empecilho para o fluxo de instantaneidades da lógica de funcionamento da modernidade líquida. No que tange as cidades e suas infraestruturas, Bauman destaca a presença das grandiosas instalações industriais no tecido urbano

Gigantescas plantas industriais e corpos volumosos tiveram seu dia: outrora testemunhavam o poder e a força de seus donos; hoje anunciam a derrota na próxima rodada de aceleração e assim sinalizam a impotência. [...] Peso e tamanho [...] são os perigos que devemos temer e contra os quais devemos lutar; melhor ainda, manter distância (2000, p. 148-149).

Nesta mesma linha de pensamento, em *Vida para Consumo*, Bauman (2007, p. 17) menciona o “novo espírito do capitalismo”, acerca da preferência do mercado de trabalho pelo que chamou de empregados “flutuantes”, os quais não carregam laços com suas ocupações anteriores, são descomprometidos e flexíveis, “generalistas”, “descartáveis”, nos termos de Bauman, e preferíveis àqueles que são especializados e com treinamento focalizado, o que significa, em certo sentido, possuir as raízes que justamente representam um risco à instantaneidade. Surge o termo “chateação zero” no Vale do Silício, o qual faz referência à preferência pelo empregado que troca de emprego de

forma descomplicada, que é descomprometido e desobrigado. A idealização do empregado ideal é aquela de alguém sem vínculos, capaz de assumir prontamente qualquer função e refocalizando imediatamente, tomando parte de novas prioridades e renunciando as já adquiridas. Neste contexto, *acostumar-se é algo malvisto*.

Cabe aqui, talvez, uma analogia com relação ao contexto urbano e arquitetônico. Edifícios e áreas urbanas que nasceram destinados a cumprir determinada função, tendo sua infraestrutura projetada e edificada para tal e, conseqüentemente, após terem cumprido tal função, não podem ser vistos como “empregados flutuantes”. Possuem volume e raízes, vínculos, histórias, costumes, impedimentos – características que não são agradáveis aos preceitos da instantaneidade. Por que despender esforços em adaptar o que já foi enraizado se obter uma tábula rasa, branca, adaptável e pronta para assumir qualquer função seria mais descomplicado e com “chateação zero”?

Com efeito, as exigências da instantaneidade geram esforços, por parte do que ou de quem, deseja manter-se uma “mercadoria vendável”. Ou seja, aquela que não será retirada das vitrines e das mídias, que não será removida do espetáculo e não irá para o final da fila após a “vigilância negativa” ter sido realizada. Surge, então, de acordo com Bauman (2007), também uma necessidade estética, alimentada pela indústria da beleza, de aparentar sempre “beleza e jovialidade”, características que contribuem para que uma mercadoria permaneça no espetáculo e não perca seu valor de mercado. Assim, o conceito de progresso no tempo em que nos encontramos, trata-se de “um desafio e uma necessidade perpétua e talvez sem fim, o verdadeiro significado de ‘permanecer vivo e bem’” (BAUMAN, 2000, p. 155). Diante do exposto, é possível completar tal concepção com a afirmação de Bauman de que “é difícil conceber uma cultura indiferente à eternidade e que evita a durabilidade (ibid., p. 149).

Com a durabilidade reduzida, uma mercadoria não permanece vendável sem reanimar, ressuscitar e recarregar de forma perpétua suas capacidades esperadas e exigidas para que seja atraente. Da mesma forma, cada sujeito concentra-se em manter sua “atratividade” no mercado para que não fique de fora da sociedade do consumo. Bauman (2007) cita, sobre o significado das coisas, Georg Simmel (1969, p. 52), para quem as coisas são vivenciadas como imateriais, aparecendo “num tom uniformemente monótono e cinzento” enquanto tudo “flutua com igual gravidade específica na corrente constante do dinheiro” (SIMMEL, 1969, p. 52). Assim

A tarefa dos consumidores, e o principal motivo que os estimula a se engajar numa incessante atividade de consumo, é sair dessa invisibilidade e imaterialidade cinza e monótona, destacando-se da massa de objetos indistinguíveis “que flutuam com igual

gravidade específica” e assim captar o olhar dos consumidores (*blasé!*) ... (BAUMAN, 2007, p. 21).

Na incessante necessidade de manter-se uma mercadoria vendável e atrativa, surge um certo desejo por fama, por querer aparecer, ser desejado por muitos, conforme apontou Bauman (2007). Seria um provável próximo estágio da ânsia de permanecer nas vitrines, é a necessidade de fazer-se presente publicamente por meio das mídias. Com relação a este fenômeno, Bauman destaca a fala de Germaine Greer¹⁴, de 2004, que diz que “há mais coisas na vida além da mídia, mas não muito... na era da informação, *a invisibilidade é equivalente à morte*” (grifo nosso). Tal declaração reafirma, quase de forma exata, a concepção da sociedade do espetáculo, para retomar Guy Debord. O que não se faz presente e obtém destaque na mídia, além de invisível, de certa forma, *não existe*, pois é da mídia que todo o espetáculo é composto e ganha vida.

Indo um pouco além do desejo por fama, Bauman (2007) destaca também o que chamou de sonho, mas seria possível considerar também como uma *necessidade*, “é o de não mais se dissolver e permanecer dissolvido na massa cinzenta, sem face e insípida na massa de mercadorias, impossível de ser ignorada, ridicularizada ou rejeitada” (p. 22). Essa massa insípida e cinzenta, além das mercadorias sem destaque, incorpora o que Bauman definiu como objetos de consumo “defasados” (ibid., p. 31). Diante da apoteose constante de novas ofertas, as “de hoje”, e a difamação das antigas, “de ontem”, o esforço para que os objetos (e aqui, como objetos, podemos inserir novamente o contexto urbano e arquitetônico, além de pessoas e mercadorias) permaneçam desejados como “novas ofertas” é constante e cíclico. Em uma sociedade de consumidores, o que é considerado como “velho e defasado” gera insatisfação em quem o possui ou contempla e, nesta sociedade, enfrentar a insatisfação é descartar os objetos que o causam (BAUMAN, 2007). Assim, a fala de Bauman complementa este raciocínio

A instabilidade dos desejos e a insaciabilidade das necessidades, assim como a resultante tendência ao consumo instantâneo e à remoção, também instantânea, de seus objetos, harmonizam-se bem com a nova liquidez do ambiente em que as atividades existenciais foram inscritas e tendem a ser conduzidas no futuro previsível. Um ambiente líquido-moderno é inóspito ao planejamento, investimento e armazenamento de longo prazo (ibid., p. 45).

O contexto do tipo de sociedade em que vivemos levou Stephen Bertman (1998), citado por Bauman (2007), a cunhar os termos “cultura agorista” e “cultura apressada” para caracterizar tal modo de viver.

¹⁴Germaine Greer é escritora, pesquisadora e ativista australiana, reconhecida internacionalmente como uma das mais importantes feministas do século XX.

Diante das terminologias cunhadas por Bertman, Bauman dá início a uma reflexão acerca da notável relevância da questão temporal para a percepção do consumismo líquido-moderno. Em suas palavras, “podemos dizer que o consumismo líquido-moderno é notável, mais do que por qualquer outra coisa, pela (até agora singular) *renegociação do significado do tempo*” (BAUMAN, 2007, p. 45).

A *renegociação do significado do tempo* é explanada por Bauman (2007) de forma que o tempo na sociedade líquido-moderna não é cíclico nem linear, como foi para sociedades de outras épocas. Para elucidar esta renegociação temporal, Bauman (2007, p. 45) faz uso da metáfora de Michel Maffesoli¹⁵, na qual o tempo é *pontilhista* (grifo do autor), e, também, emprega o termo quase sinônimo de Nicole Aubert¹⁶, um tempo *pontuado* (grifo do autor), “marcado tanto (se não mais) pela profusão de *rupturas* e *descontinuidades*, por intervalos que separam pontos sucessivos e rompem os vínculos entre eles, quanto pelo conteúdo específico desses pontos” (BAUMAN, 2007, p. 45). Assim, a vida, tanto no individual como no coletivo, torna-se uma sucessão de presentes, um conjunto de momentos vividos em diferentes intensidades. Cada presente esgota-se em si próprio, assim como sua infinidade de possibilidades, e, por isso, busca-se vive-lo da forma mais intensa possível. A fluidez temporal é descartada a partir do momento em que cada ponto é único e não representa nem presente nem passado, mas sim uma busca por instantaneidade, que envolve obter sucesso e inclusão. Assim, explica Bauman

‘O tempo pontilhista é mais proeminente por sua inconsistência e falta de coesão do que por seus elementos de continuidade e constância; nessa espécie de tempo, qualquer continuidade ou lógica causal capaz de conectar pontos sucessivos tende a ser inferida e/ou construída na extremidade final da busca retrospectiva por inteligibilidade e ordem, estando em geral conspicuamente ausente entre os motivos que estimulam o movimento dos atores.

O tempo pontilhista é fragmentado, ou mesmo pulverizado, numa multiplicidade de “instantes eternos”, eventos, incidentes, acidentes, aventuras, episódios – *mônadas*¹⁷ contidas em si mesmas, parcelas distintas, cada qual reduzida a um ponto cada vez mais próximo de seu ideal geométrico de não-dimensionalidade (2007, p. 45-46).

Através da fala de Siegfried Kracauer (1994), Bauman destaca que Proust desenfatiçou radicalmente a cronologia

¹⁵ Michel Maffesoli é um sociólogo francês conhecido sobretudo pela popularização do conceito de tribo urbana. Construiu uma obra em torno da questão da ligação social comunitária e a prevalência do imaginário nas sociedades pós-modernas.

¹⁶ Nicole Albert é uma psicóloga francesa cujos estudos abordam o impacto de novas relações com o tempo (urgência, imediatidade) nos contextos de trabalho e nos comportamentos que caracterizam as sociedades atuais. Mais amplamente, seu trabalho recente explora a dimensão hipermoderna da sociedade e as mudanças que afetam as identidades individuais.

¹⁷ Na biologia: significa um organismo ou unidade orgânica diminuta e muito simples, como um grão de pólen ou um protozoário flagelado. Na filosofia: um átomo inextenso com atividade espiritual, componente básico de toda e qualquer realidade física ou anímica, e que apresenta as características de imaterialidade, indivisibilidade e eternidade.

Com ele, parece, a história não é em absoluto um processo, mas uma miscelânea de mudanças caleidoscópicas – algo como nuvens que se juntam e se dispersam de maneira aleatória... Não existe um fluxo do tempo. O que de fato existe é uma sucessão descontínua e casual de situações, ou mundos, ou períodos, que, no caso do próprio Proust, deve ser imaginada como projeções ou contrapartidas dos eus em que seu ser – mas teremos razão em presumir um idêntico ser interior? Sucessivamente se transforma... Cada situação é uma entidade por direito próprio, que não pode ser derivada das anteriores.

Assim, neste tempo pontilhista, Bauman (2007) elucida que, para que os pontos sejam dotados de sentido, cada “praticante da vida” deve organizá-los em configurações para que assim obtenham significados. Tais configurações costumam ser descobertas de maneira retrospectiva, “dificilmente são desenhadas primeiro” (ibid., p. 49). E, devido ao fato da cultura de uma vida “agorista” e “apressada”, cada ponto carrega uma oportunidade única, porém necessita de um rápido e determinado estímulo a uma ação instantânea, pois “a demora é o *serial killer* das oportunidades” (BAUMAN, 2007, p. 50).

Novamente, como em *Modernidade Líquida*, em *Vida para Consumo*, Bauman traz a temática do peso que atrapalha e atrasa a vida da pós-modernidade. Para o autor, o principal motivo que torna a pressa o sentimento imperativo é a necessidade de *descartar* e *substituir*. Nas palavras de Bauman

Estar sobrecarregado com uma bagagem pesada, em particular o tipo de bagagem pesada que se hesita em abandonar por apego sentimental ou um imprudente juramento de lealdade, reduziria a zero as chances de sucesso.
Na cultura “agorista”, querer que o tempo pare é sintoma de estupidez, preguiça ou inépcia. Também é crime passível de punição (2007, p. 50-51).

A distorção temporal da modernidade líquida, a instantaneidade, conseqüentemente remete à velocidade e aceleração, as quais Bauman (2007) faz referência à relação direta com o esquecimento através do romance escrito por Milan Kundera¹⁸, *Slowness* (A Lentidão, na tradução para português). De acordo com Bauman, Kundera revela o vínculo íntimo entre velocidade e esquecimento: “O nível da velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento”; “os palcos só são iluminados nos primeiros minutos”. Citando Kundera, Bauman intenta demonstrar que, no mundo líquido-moderno, a lentidão indica a morte social, e aqueles que permanecerem estagnados serão inevitavelmente separados por um espaço cada vez maior. É a estagnação que exclui.

Dessa forma, sequer o aprendizado ou o esquecimento escapam do impacto do que Bauman (2007) chamou de “tirania do momento”, que é impulsionada pelo contínuo estado de emergência, de um tempo fragmentado em uma série de “novos começos” heterogêneos e, aparentemente, mas de forma

¹⁸ Milan Kundera é um escritor tcheco. *A Lentidão* foi escrito em 1995.

enganosa, desconectados. “A vida de consumo não pode ser outra coisa senão uma vida de aprendizado rápido, mas também precisa ser uma vida de *esquecimento* *veloz*. *Esquecer é tão importante quanto aprender – se não for mais*” (BAUMAN, 2007, p. 124, grifo nosso).

Novamente indo ao encontro das ideias de Debord, ao tratar do esquecimento, Bauman menciona o poder existente para remodelar eventos passados ou mesmo anulá-los ou invalidá-los, o que é capaz de exceder e, até mesmo, desarmar o poder da determinação causal. Invalidar o poder da determinação causal significa limitar substancialmente o poder que o passado tem de reduzir as opções do presente, “talvez até aboli-lo de uma vez por todas” (BAUMAN, 2007, p. 133). Bauman explana que a experiência do tempo, quando submetida ao processo de “pontilhização”, é, de certa forma, podada em ambos os seus lados, tanto na sua interface com o passado quanto com o futuro. Suas interfaces com estes transformam-se em lacunas, as quais não possuem pontes e espera-se que sejam intransponíveis. Para Bauman, de forma irônica, em plena era da conexão instantânea e descomplicada, com a promessa de estar o tempo todo “em contato”, “existe um desejo de suspender a comunicação entre a experiência do momento e qualquer coisa que possa precede-la ou seguir a ela, ou, melhor ainda, de interrompê-la de maneira irreparável” (BAUMAN, 2007, p. 135).

A experiência do tempo é, de fato, essencial na atividade que Bauman (2007) denominou de “construção de identidade”, a qual é nata dos tipos de vida em sociedade. Na sociedade do consumo, porém, “o propósito verdadeiro, até mesmo secreto, é o descarte e a remoção de produtos fracassados ou não totalmente bem-sucedidos” (p. 146). E, justamente pela facilidade de descartar e substituir, que são considerados fracassados ou não totalmente bem-sucedidos. Estes “descartes” podem ser considerados as “baixas colaterais” do consumismo. Considerar como baixas colaterais indica a falta de intencionalidade de eliminá-los, com o objetivo de negar ou isentar a *cegueira ética*, condicionada ou definida.

Assim como em outros momentos anteriores do nosso texto, Bauman (2007) também faz referência a George Orwell, através de Martin Jay¹⁹, que resgatou do esquecimento o veredito feito por Orwell em um ensaio sobre a política e a língua inglesa. Conforme Orwell

Em nossa época, o discurso político é em sua maioria a defesa do indefensável... A linguagem política – e, com variações, isso é válido para todos os partidos políticos, de

¹⁹ Martin Jay é professor de história na Universidade da Califórnia. É um historiador intelectual cujos interesses de pesquisa tem conectado história com outras atividades acadêmicas e intelectuais, como a teoria crítica da Escola de Frankfurt, teoria social, criticismo cultural e historiografia.

conservadores a anarquistas – é destinada a fazer mentiras soarem como verdades e o assassinato parecer respeitável. Assim como dar uma aparência de solidez àquilo que é puro vento (ORWELL, 1953).

Bauman (2007) menciona que, tendo examinado o discurso político meio século depois, Jay não pôde mais tratar características do discurso tais como protelação, exagero, evasão, meias-verdades, entre outras semelhantes, como um sintoma temporário que pudesse desaparecer ou ser curado, ou apenas artificios na luta por poder, mas, sim, com alguma esforço, poderiam ser substituídas, nas palavras de Jay, por “uma fala sincera vinda do coração”. Na fala de Jay

Em vez de vê-la como a grande mentira da política totalitária em comparação com a verdade perfeita que se busca na política democrática liberal, uma verdade baseada nessa busca por transparência e clareza de linguagem que foi endossada por Orwell e seus convictos seguidores, seria mais aconselhável encarar a política como a luta sem fim entre montes de meias-verdades, omissões maliciosas e narrativas conflitantes que podem se contrabalançar mas nunca produzir um consenso único (JAY, 2006, p. 91).

Nesse âmbito do discurso e da linguagem, Bauman (2007) faz referência à obra de George Orwell, 1984, na qual foi criada a *novilíngua*, termo criado pelo autor para designar a linguagem ambígua criada pelos detentores do poder. Dentre os neologismos, constam as “baixas colaterais” ou “danos colaterais”, que se referem a “omissões maliciosas”. Tais “baixas”, sejam “colaterais” ou não, são omitidas de modo astucioso por quem planejou e executou uma “explosão”, pois estes que planejaram não se preocuparam com os limites que a explosão poderia ultrapassar além do alvo presumido. Porém, para Bauman, pode haver também uma meia-verdade, ou, até uma completa mentira:

Da perspectiva do objeto declarado da ação, algumas das vítimas podem de fato ser classificadas como “colaterais”, mas não será fácil provar que a narrativa oficial e explícita não foi “econômica com a verdade” que ela está contando, com toda a verdade e nada mais do que a verdade sobre os pensamentos e motivos aninhados nas mentes dos planejadores ou debatidos em suas reuniões. [...] temos que considerar que o que é “latente” no caso não significa necessariamente “inconsciente” ou “indesejado”, pode, em vez disso, significar “mantido em segredo” ou “acobertado” (BAUMAN, 2007, p. 151-152).

A definição dos “danos colaterais”, da mesma forma que as “omissões maliciosas” e as “meias-verdades”, não se aplicam apenas ao campo político, pois as lutas por poder não são conduzidas apenas por políticos profissionais. A maneira com que as narrativas dominantes, ou que buscam a dominação, traçam a linha que separa “ação intencional” das “consequências imprevistas” de uma mesma ação, que pode ocorrer em qualquer campo de interesse. Bauman (2007) exemplifica a sociedade dos consumidores, onde o que é desnecessário, como, por exemplo, os pobres, pois não

fazem parte do jogo consumista, podem ser passíveis de “omissões maliciosas” e considerados como “danos colaterais”.

Os pobres da sociedade de consumidores são inúteis. Membros decentes e normais da sociedade – consumidores autênticos – nada desejam nem esperam deles. Ninguém (e, o que é mais importante, ninguém que de fato importe, que fale e seja ouvido) precisa deles. Para eles, tolerância zero. A sociedade ficaria melhor se os pobres queimassem seus barracos e se permitissem queimar juntos com eles – ou apenas sumissem. Sem eles o mundo seria muito mais afetuoso e agradável de viver. Os pobres são *desnecessários*, e, portanto, *indesejados*.

Desnecessários, indesejados, desamparados – onde é o lugar deles? A resposta mais curta é: fora de nossas vistas (BAUMAN, 2007, p. 160-161).

Na sociedade de consumidores, cada ambiente social elabora suas visões do que significa a ameaça à sua identidade, sendo que tais visões são construídas de acordo com o tipo de ordem social que ele busca atingir ou manter, “se a autodefinição, ao mesmo tempo descritiva e hipotética, pode ser imaginada como uma réplica fotográfica do ambiente, as visões de ameaças tendem a ser os negativos dessas fotografias” (BAUMAN, 2007, p. 163). As ameaças à identidade almejada tendem a ser as “omissões maliciosas”, consideradas, então, “danos colaterais”, pois precisam ser retiradas do campo visual da sociedade ideal. Bauman (2007) exemplifica este cenário através da presença dos pobres na sociedade de consumidores, mas ele poderia ser percebido em outros ambientes sociais, inclusive, no ambiente urbano. A sociedade do espetáculo é capaz de representar essa situação nos mais variados contextos, onde *o que não deve ser visto, não será visto*.

2.4 O fenômeno do esquecimento no ambiente urbano

Pode-se dizer que as cidades são, através dos séculos, construídas e reconstruídas por diferentes colagens, linguagens, invenções. Para Sigaud (1997), são o produto da sobreposição de épocas, de extratos temporais, da memória. Mas, também para a autora, existe uma dificuldade em reconhecer cada extrato e possibilitar a condição de integrá-los ou que possam, individualmente, manifestar-se de acordo com sua natureza.

Interessa-nos, e isso já há alguns anos antes do início desta pesquisa, uma tipologia de extrato temporal específica, a qual poderia ser definida pelos espaços desindustrializados no mundo contemporâneo (BRITTO; MARTINS, 2009).

Tal extrato seria o que contém os fragmentos esquecidos, restantes de atividades industriais extintas ou transferidas, que permanecem na malha urbana. Questionamentos acerca de suas origens, seu existir, seu devir e sua presença urbana surgem de forma espontânea. Contudo, no decorrer do tempo, a pesquisa expandiu e aprofundou as questões a serem feitas a este extrato temporal de que aqui tratamos.

Partindo da temática desta investigação, *um fenômeno de apagamento, esquecimento*, de uma determinada área urbana, percebemos uma lacuna, um silêncio, um não-dito. Um não-dito acerca de sua condição de esquecido, apagado. Quais seriam os porquês e as possíveis respostas para esse fenômeno? De toda forma, foi percebida uma lacuna, uma falta de reflexão teórica/filosófica sobre a presença do fenômeno do apagamento, do esquecimento no urbano e suas possíveis consequências. Por isso, neste capítulo, buscaremos relacionar os tópicos explanados anteriormente no capítulo 2.2 sobre memória e esquecimento com o ambiente urbano e, especificamente, com o extrato temporal dos fragmentos propriamente esquecidos, os quais, em nosso caso, trata-se de vestígios industriais.

2.4.1 O esquecimento no contexto urbano

O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos.

Zygmunt Bauman (2007)

Sendo a memória fundamental para que aconteça o fenômeno de apagamento e esquecimento, contextualizá-la em si na urbe é uma tarefa simples, posto que a cidade é constituída de memória. São camadas de memórias edificadas umas sobre as outras, constituindo uma complexa teia de lembranças dotada de usos e sentidos. O fato é que, como explanamos no capítulo 2.2, acerca da memória e do esquecimento, pode-se que considerar que *não existe memória sem esquecimento*. Considerando as reflexões até então realizadas nesta pesquisa, é possível afirmar que a memória pode ser espontaneamente identificável ao pousarmos os olhos na cidade. Mas, então, como identificar o esquecimento?

A literatura urbanística, em geral, adota outros termos para tratar dos lugares os quais denominamos *esquecimentos*. Meneguello (2009), por exemplo, adota o “vazio”, fazendo uma referência direta à memória e ao esquecimento:

Dois dos conceitos fundamentais à reflexão historiográfica - a memória e o esquecimento - nos oferecem uma possibilidade para espelhar a relação espaço urbano - vazio urbano. Memória-esquecimento. A memória não é o oposto ao esquecimento, ou sua correção. Para conseguir lembrar, é preciso esquecer (p. 131).

A autora compara a memória ao espaço urbano e o esquecimento ao vazio urbano, e, assim como no caso dos fenômenos da memória e do esquecimento, o espaço urbano não existiria sem o vazio urbano. “O vazio urbano não é o oposto, nem o outro, do espaço urbano. Espaço e vazio são contínuos, indissociáveis e incompreensíveis um sem o outro” (MENEGUELLO, 2009, p. 125).

Envolvendo a temática dos vazios urbanos, no ano de 2007, através de uma iniciativa da Ordem dos Arquitetos Portugueses, realizou-se a Primeira Trienal de Arquitetura de Lisboa, que foi batizada de Vazios Urbanos. De acordo com Bicca (2017), dentre as motivações para a realização desta, pode-se destacar o fato de que ‘assistimos à deterioração do patrimônio, ao abandono dos centros históricos, ao crescimento desordenado das cidades, à degradação do território e à destruição da paisagem’. Ainda segundo Bicca (2017, p. 1), diziam eles

Nesse período de mudança das formas de habitar e de trabalhar, da facilidade de comunicação e de construção demasiado rápido, propormos olhar para os vazios urbanos. Pensar no que ficou, porque ficou, o que poderá ser.

Bicca (2017) também sublinha que os vazios urbanos não foram percebidos apenas na condição de um problema a ser enfrentado, e, sim, também como áreas possuidoras de potenciais a serem explorados através de ações que almejem requalificar a cidade.

Um dos arquitetos participantes da Bienal, citado por Bicca (2017, p.1), compara e supõe que, se a cidade fosse entendida como um texto,

Os vazios urbanos são vocábulo em falta ou que, temporariamente, parecem desajustados do texto global. Nesse sentido, estes vazios não devem ser avaliados isoladamente, pois é com a sua clarificação que o texto global, a cidade, ganha consistência, uma nova dimensão. [...] a memória desses locais, por vezes de grande importância no imaginário coletivo, leva-nos a encarar os vazios urbanos muito para além de uma visão meramente pragmática. O seu valor não decorre apenas da sua disponibilidade como território para a transformação física ou infraestrutural, ou da sua localização estratégica da cidade.

Ademais, para Bicca (2017), caso a cidade possa ser mesmo percebida como um texto, e os vocábulos faltantes seriam os vazios urbanos, faz-se necessário discernir que um vocábulo qualquer será capaz de completar o texto, atribuindo-lhe sentido, ou clarificando o texto global. Por isso, conclui Bicca, uma simples transformação física não basta para recuperar uma área.

Meneguello (2009), ao questionar-se sobre o que é o vazio urbano de fato, quando se refere a espaços sem uso, com sinais de abandono ou em estado de ruína, associa, em primeiro lugar, aos processos de *desindustrialização*²⁰. Como consequência das transformações na indústria, na ocupação do espaço e das mudanças nas formas de produção, grandes áreas que eram destinadas à produção ou ao escoamento desta, converteram-se em espaços os quais não recebem novos usos do mesmo porte dos anteriores. Assim

Os vazios urbanos estendem-se não apenas pelas antigas indústrias, pelos galpões desativados, minas abandonadas, lixões ou de depósito de resíduo, e todo tipo de infraestrutura de transporte como ferrovias e portos. Estendem-se pelos empreendimentos que um dia foram desativados, sofreram a ação do tempo e, com a consequente degradação natural, transformaram-se em zonas consideradas mortas. Com o avançar do século XX, essa é uma realidade das grandes cidades. [...] Em todo o Brasil, de forma geral, a formação desses vazios está ligada à desconcentração e à reestruturação industrial, ao declínio dos ciclos econômicos e a exurbanização das atividades industriais (MENEGUELLO, 2009, p.129).

Esta associação que Meneguello faz entre os processos de desindustrialização e os sinais de abandono e memória, vem ao encontro ao objetivo básico dessa pesquisa que trata desses espaços prioritariamente e trataremos com maior cuidado e detalhamento no próximo item deste capítulo.

Através de outra perspectiva, os vazios urbanos, nas palavras do presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB, 2004):

O que são vazios urbanos? São áreas ociosas, vazias, de todo tamanho. Representam desde grandes glebas até pequenos lotes, ou mesmo ainda prédios construídos ociosos – galpões abandonados ou em centros metropolitanos como São Paulo [...] A existência desses vazios inaproveitados não constitui somente um problema social, de mau

²⁰ É um processo de mudança social e econômica causada pela eliminação ou redução da capacidade industrial ou atividade em um país ou região, especialmente a indústria pesada ou indústria transformadora. Seria um processo natural em locais que tiveram grande crescimento industrial e que atingiram seu pico de desenvolvimento, possuem uma estrutura industrial de ponta ou forma impactados por mudanças no mercado. Em países em desenvolvimento, como no caso do Brasil, a desindustrialização está muito mais ligada às mudanças no mercado, como o caso dos processos de substituição de importações. A desindustrialização no Brasil seria um processo precoce (a indústria ainda não teria atingido o seu potencial máximo) e se deve a deficiências internas, principalmente à perda da competitividade das empresas brasileira, impactada com a falta de inovação local.

aproveitamento do capital investido e de desprezo do patrimônio construído. Constitui um crime ambiental, já que esses deixam de usar uma infraestrutura projetada e calculada em sua plena utilização, fazendo a cidade buscar novos terrenos, novos territórios para crescer, territórios para urbanizar [...] A cidade, então, é obrigada, através de entes públicos e/ou privados, a investir em infraestrutura para transformar terrenos antes rurais em urbanos (ANASTASSAKIS, 2004).

Como é possível extrair da fala de Anastassakis, os vazios urbanos são considerados, frequentemente, como um dano urbano. Também tratados pela terminologia de *abandonos*, como utilizam Power e Munford (1999), são relacionados com expressões, tais como relatam as autoras, “estão acabadas”, “não tem mais nada que podemos fazer”, “não podemos salvar”, “é um câncer”, “isso tem que ir”, “está prejudicando seu entorno”.

Os edifícios abandonados parecem sepulturas; as novas grades, iluminação, plantio, áreas de lazer, como flores nas lápides, uma despedida persistente de algo que foi amado e agora perdido. Os sinais de cuidado sobrevivem, mas muitas pessoas se foram. Diferente das mortes humanas, ninguém lembra dos números, da causa, ou do impacto do abandono de um bairro e sua demolição (POWER; MUNFORD, 1999, tradução nossa).

Dessa forma, é inevitável mencionarmos a questão do abandono quando tratamos do esquecimento urbano. Mesmo na literatura urbanística, o que poderia ser um esquecimento cai na categoria de abandono, de vazio, de decadência. Por que não dirigir um olhar sob outra perspectiva, na busca de uma melhor compreensão destas situações?

Dado o número de ocasiões em que presenciamos estes espaços sendo tratados como abandonos e refugos, questões começaram a surgir. São mesmos abandonos? O que define um abandono para que assim sejam considerados? E se desdobrássemos os conceitos de abandono e esquecimento para tentar lançar luz nesta categorização?

De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2008-2013, on-line), abandonar é:

a·ban·do·nar

(francês *abandonner*)

verbo transitivo

1. Deixar ao desamparo; deixar só.
2. Não fazer caso de.
3. Renunciar a.
4. Fugir de, retirar-se de.
5. Deixar o lugar em que o dever obriga a estar.
6. Soltar, largar.

verbo pronominal

7. Dar-se, entregar-se.
8. Desleixar-se, não cuidar de si.

De certa forma, para quem dirige o olhar a uma área dentre as quais consideramos *esquecidas*, nesta pesquisa, ela pode ter o semblante de um abandono. Foi deixada só, alguém dali fugiu e renunciou suas responsabilidades sobre o lugar, soltou, largou. Mas estes conceitos não remetem apenas à condição física de um lugar? Não seria um fenômeno maior, mais complexo, o qual abraça este *abandonar*? Não é mais cômodo simplesmente tratar como *abandono* o que pode ser um *esquecimento*? Ou, *apagamento*? *Esquecer* e *apagar*, de acordo com o mesmo dicionário citado acima:

es·que·cer (2008-2013, on-line)

verbo transitivo

1. Fazer com que (alguma coisa) saia da lembrança (própria ou alheia).
2. Pôr em esquecimento; desprezar; omitir.

verbo intransitivo

3. Sair da memória.
4. Não se lembrar.
5. Deixar (alguma coisa por esquecimento ou descuido em alguma parte).
6. Perder a sensibilidade.

verbo pronominal

7. Não se lembrar.
8. Perder a lembrança.
9. Ter (algum sentido) enlevado.
10. Obrar de modo pouco em harmonia (com a sua pessoa ou dignidade).

a·pa·gar (2008-2013, on-line)

verbo transitivo, intransitivo e pronominal

1. Fazer acabar ou desaparecer a luz ou o lume de (ex.: *apague o cigarro; a vela é pequena, apaga rápido; o segundo fósforo também se apagou*). = EXTINGUIR ≠ ACENDER, ATEAR

verbo transitivo e pronominal

2. Fazer perder ou diminuir o brilho ou a intensidade. = EMBACIAR
3. Fazer parar ou interromper-se o fluxo energético que garante o funcionamento de algo (ex.: *apague o esquentador antes de sair de casa; a tecla prendeu e o monitor do computador apagou; a televisão não se apaga sozinha*). = DESLIGAR ≠ ACENDER, LIGAR
4. Suprimir ou limpar o que estava escrito, desenhado, gravado, pintado.
5. [Figurado] fazer desaparecer.
6. Aplacar; humilhar.
7. [Marinha] colher.

verbo intransitivo e pronominal

8. [Informal] adormecer, geralmente de modo rápido (ex.: *apaguei logo no início do filme; bebeu muito e acabou por se apagar no sofá da sala*).

As possíveis definições de *esquecer* não remetem imediatamente ao que tratamos anteriormente sobre a memória e seu uso e abuso? Fazer com que alguma coisa saia da lembrança, pôr em esquecimento, omitir, *perder a sensibilidade*. De certa forma, o que foi abandonado deixou de ser um objeto sensível para alguém ou alguma coisa, foi tirado da lembrança, posto em esquecimento. Ou, então, foi alvo de ações como apagar, *fazer perder o brilho*, a intensidade, suprimir ou limpar. Claro, estamos aqui tratando destes lugares através de um jogo semântico que brinca com o campo sensível das

terminologias, mas que é capaz de relacionar ações de modo a suscitar a reflexão acerca destes processos.

Feito tal jogo semântico, um questionamento sobre a relação causal surge: foi abandonado porque foi esquecido ou foi esquecido porque foi abandonado? Acreditamos que ambas as situações sejam possíveis de ocorrer no âmbito do urbano, onde debatemos os usos e abusos da memória e do esquecimento, como eles podem tornar-se ferramentas de manipulação sociológica, talvez o esquecimento tenha causado o abandono. Os traços os quais podem indicar tal fenômeno provavelmente são de uma natureza muito sutil e dissimulada, difícil de detectar em uma análise preliminar. Por isso decidimos investigar o fenômeno do esquecimento ao invés do abandono, por entendermos que o fenômeno do esquecimento abarca o abandono.

Em uma perspectiva midiática e, até mesmo, acadêmica, espaços que provavelmente são vítimas do esquecimento costumam ser tratados como áreas abandonadas, largadas, refugos. Muitas vezes, vistas também como as chamadas oportunidades de “revitalização”, “requalificação” urbana, palavras sutis que podem encobrir um discurso do mercado imobiliário

Para Meneguello (2009), a solução para que se trabalhe com a memória destes lugares “de uma forma que foge ao dever moral e ao dever de identidade: é o esquecimento que nos faz lembrar. Há esquecimento onde houve rastro” (p. 133). Dessa forma, considera que os vazios urbanos não fazem parte da memória monumental, das celebrações dos grandes feitos humanos ou das glórias nacionais; ou mesmo a memória dos vencidos.

Os vazios urbanos são a memória difusa, quase anônima. Os vazios urbanos são a memória difícil. Não são o inurbano, ou o anti-urbano: são igualmente o tecido da metrópole. Os vazios urbanos são, dentro do conceito de memória difícil, vazios urbanos como dores ainda por se resolver (MENEGUELLO, 2009, p. 134).

Existe uma recorrência de um caso dentre o que iremos chamar, não de abandonos, mas sim de *esquecimentos*. Trata-se de esquecimentos oriundos das atividades industriais que um dia operaram em meio à trama urbana e posteriormente retiraram-se dali. Estes núcleos industriais urbanos vêm sofrendo uma progressiva descaracterização, devido a diversos fatores de cunho econômico e das próprias dinâmicas de crescimento das cidades, tornando-se obsoletos e desvalorizados, frequentemente esquecidos. De acordo com Mendonça (2001), trata-se de um campo teórico ainda pouco difundido, vinculado ao planejamento urbano.

2.4.2 O esquecimento no contexto dos núcleos industriais localizados em centros urbanos

Uma fábrica abandonada ou uma fábrica que abandonou muitos, uma enorme massa construída, onde o trabalho parou, onde se sente ainda o movimento dos operários, o som das máquinas. Das máquinas enferrujadas que não produzem mais nada, apenas as carcaças, envoltas em teias de aranha, recoberta por muita poeira. A poeira que entra pela boa, que resseca, que nos cega a vista, que espuma. Fábrica abandonada por todos, mas que deixa toda a sujeira para trás, dos restos radioativos até os resíduos que servem de ganha pão para outros. Tudo arruinado e curando: fábricas, máquinas, resíduos, pessoas. Todo o resíduo e entulho podem escorrer, migrar de um lugar para outro, pingar, deixar-se levar, contaminar o que não é abandonado, assim como o movimento de abandonar, de deixar alguma coisa em detrimento de outra (ROCHA, 2010, p. 45-46).

Como explanamos anteriormente, o que tratamos como vazio urbano, denominação dada por Meneguello (2009), está associado com os processos de decadência das atividades industriais e a consequente desindustrialização, especialmente dos núcleos industriais localizados em centros urbanos. Fatores de cunho econômico e as próprias dinâmicas da urbe geram condições que conduzem o encerramento ou a transferência das atividades industriais até então localizadas em centros urbanos.

O surgimento de vazios urbanos no Brasil demonstra algumas causas que predominaram neste processo, as quais Vasques (2005) destaca, complementando a explicação de Meneguello (2009), fatores como a desconcentração industrial, globalização e reestruturação fabril, declínio dos ciclos econômicos e a transferência das atividades industriais. A desconcentração industrial deixa como legado os vazios urbanos derivados do encerramento das atividades de determinadas indústrias. Os processos de globalização e reestruturação industrial, onde se faz presente a abertura econômica dos mercados, acirra a competição entre países, e muitas áreas industriais não foram capazes de reestruturar-se em sua base produtiva, ou mesmo acompanhar as transformações tecnológicas, o que as levou ao declínio (MARTINS, 2010).

Martins (2010) ressalta que estes vazios estão presentes em muitas cidades brasileiras, especialmente nas quais possuem um passado industrial rico e atravessaram crises econômicas e/ou deslocamentos das áreas industriais para fora dos limites da zona urbana como ocupação mais intensa, como é o caso, de acordo com o autor, dos Distritos Industriais, comumente utilizados pelas políticas de planejamento urbano no Brasil na segunda metade do século XX, de acordo com o autor.

Em termos de definições conceituais, por se tratar de um campo de estudo relativamente recente, diferentes terminologias são utilizadas pelos autores para se referir aos vazios urbanos. A própria

expressão que adotamos até o momento, cunhada por Meneguello (2009), *vazios urbanos*, não é capaz de remeter especificamente ao que estamos tratando neste capítulo, dada a complexidade e diversidade desse fenômeno que acomete os núcleos industriais em centros urbanos. Por este motivo, um debate acerca do léxico que permeia o fenômeno faz-se necessário para contribuir na sua compreensão.

A presença dos termos relacionados aos espaços industriais ociosos apenas surge a partir da década de 1960 ou, mais significativamente, da década de 1980, e coincide com as transformações econômicas que modificaram as dinâmicas de atividade industrial, que aos poucos perdeu seu espaço dentro da urbe para outras atividades econômicas, como a prestação de serviços, e assim necessitou buscar postos de instalação fora dos centros urbanos, onde o custo da terra é menor e as operações de logística pudessem ser facilitadas. Com isso, os estudos acerca dos espaços industriais remanescentes destas transformações assumem um caráter recente e ainda pouco explorado.

De acordo com Mendonça (2001), o geógrafo francês Jean Labasse, na década de 1960, foi um dos autores pioneiros ao introduzir o conceito de vazios sociais (*friches sociales*), o qual está associado aos conceitos de ciclos industriais e de descentralização industrial. Ainda, Mendonça (2001) ressalta que outro ponto relevante na análise de Labasse foi acerca das mutações, movimento e estabilidade da concentração industrial, na qual abordou a desindustrialização em suas dimensões sociais, econômicas e espaciais.

Já pelas definições do Service Technique de l'Urbanisme (STU), o termo “friches”, especificamente “friches industrielles”, é aplicado para designar

um espaço, construído ou não, desocupado ou muito sem utilização; antes ocupado por atividades industriais ou atividades ligadas à indústria. A reinserção deste espaço no mercado imobiliário, independente do seu uso, implicará num novo planejamento, salvo a utilização precária ou provisória²¹.

De acordo com Martins (2007), o conceito de *friches industrielles* tem sido cada vez mais utilizado para se referir a estes espaços, um significativo número de estruturas industriais de grande porte consideradas abandonadas ou, que, atualmente, possuem uso diferente daquele para a qual foram concebidas. Mendonça (2001) também ressalta que a expressão *friche industrielle* insinua uma certa homogeneidade que não existe e, sim, aponta apenas uma das causas deste fenômeno, sendo esta o

²¹ SEPROREP/STU: L'Enjeu Friche Industrielle, Paris, STU, 1984, p. 6, apud MENDONÇA, 2001, on-line.

desaparecimento da vocação primária das antigas empresas industriais. A presença destes locais abrange uma grande variedade de tipologias e formas de existir no que diz respeito às características espaciais e históricas.

Refletir sobre o vocabulário associado a estes vazios permite elucidar a constituição dessas parcelas urbanas, de acordo com Meneguello (2009), tais como os termos *brownfields*, *terrain vague*, vazios urbanos. *Brownfields* tem sua definição incluída na lei pública norte americana²². *Brownfields* foram definidas como “instalações industriais ou comerciais abandonadas, ociosas e subutilizadas cujo redesenvolvimento é dificultado por contaminação real ou percebida, mas que possuem um potencial ativo para reuso” (VASQUES, 2006). Como sinônimos para o termo, Meneguello (2009, p. 129) destaca

as friches (urbaines et industrielles) na França; a *derelictland* no Reino Unido; *baldíos industriales y urbanos* ou o *vaciado industrial* em castelhano. Ainda, em alemão, temos a interessante confluência dos termos *altstandorte* (antigos sítios industriais) e *atbastein* (peso ou herança do passado).

É importante destacar a observação de Meneguello (2009) acerca da expressão francesa *friche* ou *terrain vague*, onde a ideia de espaço sobranete prevalece, e tal expressão é ambígua o bastante para abranger e expressar a complexidade e diversidade dos espaços que compõem esta categoria. “*Vague* é aquilo que não está preenchido – vazio, devoluto, improdutivo, obsoleto. Por outro lado, *vague* também assume o sentido daquilo que é impreciso, sem limites definidos, instável, mutante” (ibid., p. 129-130).

Idealizar *espaços vazios* reafirma a instabilidade dos limites destes. Meneguello (2009) relembra da Trienal de Arquitetura de Lisboa cujo tema foi Vazios Urbanos, e que todos os textos resultantes, tanto do catálogo da exposição quanto os produzidos no evento, são incisivos no juízo de que todas as cidades geram “interrupções”, “distúrbios de espaço” na sua malha, e que obrigatoriamente deve-se atuar sobre eles. Os textos expõem os vazios como um convite para a experimentação urbanística, como oportunidades para requalificações, reconversões e novos usos. “Jamais eram entendidas como um lugar. São, para usar a expressão de um desses textos, ‘palco de operações’” (MENEGUELLO, 2009, p. 130),

²² *Brownfield Revitalization Act*, de 11 de janeiro de 2002, porém desde a década de 1980 a terminologia americana consta em leis federais, ainda que associada a áreas contaminadas (MENEGUELLO, 2009).

Com as explicações postas neste capítulo, buscamos expor a existência de estudos sobre a espécie de esquecimento que estamos investigando. É possível perceber que a abordagem dada a estes esquecimentos está ligada muito mais às possíveis maneiras de lidar com estes “problemas” do que como pensar sobre estes. Ela afasta-se do campo sensível de pensar o fenômeno dentro da urbe e aproxima-se de uma visão pragmática e positivista, que visa resolver, apontar caminhos, para o que percebe como um problema, não como um *fenômeno*. Dessa forma, sentenciando o fenômeno como se fosse um problema e demandasse uma solução definitiva. A revisão de literatura não apontou, em nenhum momento, o *esquecimento*, ou *apagamento* como componentes primários do fenômeno. Isto nos leva a compreender o potencial de contribuição teórica/filosófica a respeito do tema.

2.5 As imagens na percepção do fenômeno da memória e do esquecimento

Escrever para lembrar? Não para me lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento, na medida em que ele se anuncia como absoluto. O – em breve – “nenhum rastro”, em parte alguma, em ninguém.

Roland Barthes (Diário de Luto, 2011)

Não sabemos o que pode uma imagem. Algumas nos deixam completamente idiotas, outras parecem despertar a vida do espírito deixando passar como um sopro que move o pensamento e o obriga a interrogar as potências da luz e da desordem. Algumas ainda consolam permitindo-se reconhecer, mas outras apavoram, obrigam a desviar o olhar e a falar de outra coisa. Talvez são as mesmas imagens que ocupam essas funções em turnos, conforme os momentos, de acordo também com aquele que sabe ou não observá-las.

Didi-Huberman (2006)

Homo pictor. Assim Flores (2015) nos define em nossa condição humana. Refere-se à importância que as imagens possuem desde o ponto de partida da humanidade, quando a imagem gravada na parede da caverna indica o início de um cenário instaurador de toda a atividade imagética e icônica. Mesmo antes de aprimorar uma linguagem sistematizada, o *homo sapiens* fez uso de meios de comunicação visuais e gestuais e, ainda de acordo com Flores (2015, p. 241), “numerosos vestígios paleolíticos indicam que a hominização acontece junto do desenvolvimento de práticas visuais, e que

a diferença antropológica residiria talvez nisso: o homem é o único animal a se interessar pelas imagens, ele é, portanto, um *homo pictor*²³ (grifo da autora).

No momento presente, de acordo com Flores (2015), a discussão sobre a imagem tornou-se um assunto elementar, particularmente após serem postas as teorias de Guy Debord acerca da sociedade do espetáculo - tópico que debatemos anteriormente nesta pesquisa -, de Michel Foucault sobre a sociedade da vigilância panóptica e de Jean Baudrillard²³ sobre simulacros. Salienta-se, também, o alastramento da comunicação eletrônica e da imagem virtual, fatores que têm incitado a indagação de novos parâmetros e ferramentas de análise que dizem respeito ao campo de estudo das visualidades (FLORES, 2015).

Passados tantos incontáveis anos, as imagens não perderam a relevância para o *homo pictor*. Pelo contrário. Para Pellejero (2013), hoje as imagens compõem uma fração essencial dos processos pelos quais as sociedades articulam-se. Segundo o autor

[...] se encontram no centro das nossas práticas existenciais, culturais e políticas, preenchem o nosso tempo, conformam o nosso desejo, dão forma ao mundo. Não se pode dizer o mesmo do exercício crítico do olhar. Esse é o verdadeiro problema (ibid., p. 323).

Por este “verdadeiro problema” colocado por Pellejero, o problema do exercício crítico do olhar para com a imagem e percebê-la e experimentá-la além das convenções tradicionalmente impostas ao tratar de uma pesquisa através de imagens, este capítulo tem como objetivo problematizar, debater e clarificar as inúmeras possibilidades de vivenciar a imagem e dela extrair conhecimento.

As imagens, longe de serem meros reflexos ou espelhos da realidade, “são acréscimos, excedentes, adensando a complexidade do real” (SANTAELLA, 2014, p. 15). Santaella (2014) não percebe a imagem apenas como uma réplica figurativa de coisas visíveis que não se materializam na imagem, mas, sim, como algo que considera menos óbvio: “as imagens vão povoando o mundo de outros mundos, ou seja, aqueles que a imagem cria, recria, reproduz, emula, simula e multiplica. À realidade, as imagens aderem, criando e transmutando modos de ver” (ibid., p. 15). Ainda, Santaella (2015)

²³ Jean Baudrillard (1929-2007) foi um sociólogo, poeta e fotógrafo francês, considerado um personagem polêmico que desenvolveu uma série de teorias que remetem ao impacto da comunicação e das mídias na sociedade e na cultura contemporâneas. Partindo do princípio de uma realidade construída (hiper-realidade), o autor discute a estrutura do processo em que a cultura de massa produz esta realidade virtual. Autor do tratado filosófico *Simulacros e Simulação*, que discute a relação entre realidade, símbolos e sociedade. Simulacros são cópias que representam elementos que nunca existiram ou que não possuem mais o seu equivalente na realidade. Simulação é a imitação de uma operação ou processo existente no mundo real.

ressalta, novamente, a necessidade de atravessar o óbvio e explorar o universo de uma imagem, onde “não se pode confundir a obviedade da imagem, que dispensa processos de aprendizagem, com os ardis da imagem que exigem o cuidado honesto de ensinamentos capazes de abrir os olhos e mentes para as múltiplas camadas de sentido de que as imagens são portadoras” (SANTAELLA, 2015, p. 15).

Como suporte teórico para a discussão e a construção de um apoio metodológico para com o tratamento dado às imagens neste trabalho, buscamos o historiador e filósofo da arte Georges Didi-Huberman²⁴. Sua obra, que herdou traços ontológicos estabelecidos com a arte pela fenomenologia de Merleau-Ponty ou a psicanálise lacaniana²⁵, inspirou a construção imagética a ser produzida como resultado desta pesquisa, através de suas reflexões, de seus métodos epistemológicos e da inspiração lírica de sua obra ao devotar-se às imagens.

Em suas investigações, Didi-Huberman baseia-se em diferentes áreas do conhecimento humano, tal como a filosofia, a literatura, a psicanálise, a história da arte, o cinema, a escultura, entre outras, para, assim, propor uma dialética do visual e das imagens. Dessa forma, segundo Lessa Filho (2017), isso possibilita a Didi-Huberman tratar assuntos distintos no que toca à função epistemológica da imagem para a arte e para a filosofia que não são de caráter representacional. A sua *dialética do visual* questiona o privilégio do olhar e do vidente (quem possui a capacidade de ver), os quais são os pilares das noções de ver como representação (LESSA FILHO, 2017). Além disso, conforme Moraes (2014, p. 337), o filósofo também busca

Pensar com Freud as imagens da arte, isto é, se apropriar das análises das imagens dos sonhos elaboradas pelo psicanalista, mas aplicando-as às imagens da arte. Trata-se de problematizar uma certa ‘retórica da certeza’ e uma submissão da arte a certos “fins” – bem como suas implicações teóricas e metodológicas.

A partir do legado do pensamento de Aby Warburg²⁶, Didi-Huberman concebe um encontro heterogêneo de objetos, de saberes e de imagens e, assim, produzindo reflexões (JORGE, 2017).

²⁴ Georges Didi-Huberman é professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales em Paris, e é considerado um dos mais influentes pensadores contemporâneos da arte.

²⁵ Jacques Lacan foi um dos grandes intérpretes de Freud e deu nascimento a uma corrente psicanalítica: o *lacanismo*. Entre os principais conceitos desenvolvidos pela psicanálise lacaniana estão: simbólico, imaginário, real, alienação e sujeito do inconsciente.

²⁶ Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador de arte alemão. Do mesmo modo que o arqueólogo e o paleontólogo recompõem noções sobre a vida e as culturas do passado por meio de vestígios, o historiador de arte deveria, de acordo com Warburg, identificar a sobrevivência do passado nas imagens. Warburg desenvolveu uma nova disciplina que transcendeu os domínios da simples história da arte, que ficou conhecida como iconologia. Warburg montou um imenso

Parece, também, segundo Jorge (2017, p. 119), que para Didi-Huberman existe “uma tarefa inquietante de ler as imagens como um gesto, considerando seus restos e fantasmas”. Além de restos e fantasmas, para Didi-Huberman, aquele que se arrisca a lidar com as imagens “então atuaria no intervalo, no tempo impuro, esburacado e residual” (ibid., p. 118). Trata-se de laborar com as falhas e fraturas da história, uma *poiesis*²⁷ para tratar da poeira, dos restos, dos fantasmas da história em uma mesa de montagem. Didi-Huberman, em suas palavras, define o que entende por montagem

A montagem – pelo menos no sentido que aqui nos interessa – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos agenciados em sequências. É, pelo contrário, *um modo de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo* da obra em toda a sequência da história (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 474).

O caráter epistemológico da obra de Didi-Huberman, segundo Huchet (1998), é capaz de suscitar efeitos de estranheza. A semiótica de origem peirceana²⁸ ainda representa o referencial teórico e conceitual hegemônico em algumas escolas brasileiras de artes plásticas. Esta é utilizada como uma forma de padronizar o tratamento pretendido como “científico” da obra de arte. Assim, a teoria francesa das artes plásticas, diferentemente da anglo-saxã, é enraizada numa tradição e numa sensibilidade que

nunca quis sequer romper com o coeficiente de *presença viva* na obra de arte e nas imagens. Longe se ser, como é a semiótica, uma epistemologia que reduz o sensível e o visual ao funcionamento informacional de signos conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas, a Teoria francesa da Arte sempre buscou outro caminho (HUCHET, 1998).

Tal corrente de estudos, a francesa, distancia-se da transformação da arte em signos como ocorre na semiótica. Os teóricos franceses da arte, desde o fim da década de 1960, empenharam seus esforços na busca do rompimento tanto com a crítica de cunho literário quanto com a filosofia da arte de acordo com a fenomenologia. A fenomenologia da arte deste período carregava em sua essência traços muito literários em um estilo sofisticado desempenhado por predecessores como Diderot, Baudelaire, Apollinaire ou outros poetas surrealistas. Segundo Huchet (1998), tal *maneira* (grifo da autora),

painel com recortes de impressões de vários quadros do Renascimento e de outros movimentos artísticos com o objetivo de fazer um estudo comparativo e aplicar o seu método. Este painel ficou conhecido como Atlas Mnemosyne.

²⁷ Palavra de origem grega que, inicialmente, era usada como sinônimo de processo criativo, e depois passou a designar o processo criativo de uma poesia, desde sua ideia inicial até sua elaboração.

²⁸ A semiótica é o estudo dos signos e da semiose, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sógnicos e da semiose, que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sógnicos, isto é, sistemas de significação. Charles Sanders Peirce (1839-1914) seria o pioneiro na ciência conhecida como semiótica. Para Peirce, o Homem significa tudo o que o cerca nunca concepção triádica (primeiridade, secundidade e terceiridade), e é nestes pilares que toda a sua teoria se baseia.

predominou até os anos cinquenta, e a historiografia da arte esteve incluída neste caráter estético da escritura. Assim, afirma Huchet

Foi preciso esperar o fim dos anos cinquenta para que a historiografia da arte manifestasse uma preocupação sistemática no empreendimento de uma leitura que, no seu denominador mais comum, não fosse apenas ou uma mistura de biografia, de bibliografia e de catálogo, ou uma mera iconologia (1998, p. 8).

De acordo com a autora, a historiografia francesa da arte, por volta dos anos 1960, iniciou um diálogo com as ciências humanas, a linguística, a semiologia²⁹ e a psicanálise. Dessa forma, na indagação de “modelos formais de questionamento, de análise e de produção do saber sobre a arte, a historiografia da arte começou a encontrar seu perfil científico próprio” (HUCHET, 1998, p. 8).

Em seus estudos, Didi-Huberman deparou-se com o estruturalismo³⁰, porém, de acordo com Huchet (1998, p. 9) “o sensível artístico não pode acabar afogado pela matematização do sentido providenciada pelo estruturalismo”. Teve encontros, também, com a semiologia, a investigação sobre os agenciamentos “linguagéticos” dos sistemas de representação clássicos.

Didi-Huberman também considerou, segundo Huchet (1998, p. 10), o quanto Louis Marin³¹ frisou a “tarefa antropológica da representação e a força da nova filosofia da expressão imagética que ele trouxe à Teoria francesa da Arte”. Prolongando o exercício desempenhado por Marin para fundamentar a investigação historiográfica em instrumentos de origem filosófica, Hubert Damisch³² também foi um dos mestres de Didi-Huberman.

A pesquisa de Didi-Huberman, conforme Huchet (1998), refere-se à busca por instrumentos de investigação que escapassem às apropriações iconológicas, às tentativas de redução de todos os

²⁹ Semiologia é a ciência geral dos signos. É uma área do conhecimento que se dedica a compreender os sistemas de significação desenvolvidos pela sociedade. Tem por objeto os conjuntos de signos, sejam eles linguísticos, visuais, ou ainda ritos e costumes. Um signo é a combinação do significado e o significante, ou seja, do conceito com o objeto em si. É a partir do significado dado a determinado objeto que este se constitui um signo e ganha novo sentido.

³⁰ O estruturalismo é uma corrente de pensamento nas ciências humanas que se inspirou no modelo da linguística e que depreende a realidade social a partir de um conjunto considerado elementar (ou formal) das relações. Opera no sentido de descobrir as estruturas que sustentam todas as coisas que os seres humanos fazem, pensam, percebem e sentem. O filósofo Simon Blackburn resume afirmando que o estruturalismo é “a crença de que os fenômenos da vida humana não são inteligíveis exceto através de suas inter-relações. Estas relações constituem uma estrutura e, ainda por trás das variações locais dos fenômenos superficiais, existem leis constantes do extrato cultural”.

³¹ Louis Marin (1931-1992) foi um filósofo, historiador, semiótico e crítico de arte francês; é frequentemente referenciado como um pensador pós-estruturalista.

³² Hubert Damisch (1928-2017) foi um filósofo francês especializado em estética e história da arte, e professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales em Paris.

signos, temas e símbolos a um mesmo denominador comum cultural e contextual. A influência de Damisch, neste processo, compôs parte do abalamento das certezas da prática iconológica.

Em sua trajetória para subverter a hegemonia semiótica da representação e a homogeneidade do sentido das imagens, Didi-Huberman adota o conceito de “sintoma” (HUCHET, 1998). Os “sintomas”, de acordo com Moraes (2014), advêm dos “conflitos” emergentes do encontro do historiador da arte com a obra de arte ou a imagem. Este encontro é o episódio que incita e motiva o historiador a investigar, pesquisar e escrever. Tal encontro, conforme Moraes (2014), é o “não saber” a partir do qual o saber pode ser produzido. Os “conflitos” mais interessam serem enfrentados do que apaziguados. Assim, sobre os sintomas, Didi-Huberman afere

Um sintoma aparece, um sintoma sobrevém, interrompe o curso normal das coisas segundo uma lei – tão soberana quanto subterrânea – que resiste à observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa que o curso normal da representação (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 63-64).

Assim, segundo da Costa (2009, p. 92), sintoma é um desdobramento da *dialética do ver*,

o embate entre o olhante e o olhado entremeado por diferentes historicidades que compõem a memória. [...] o sintoma é o suporte para o salto, para uma inquietação renovada, não acomodada à assimilação imediata do visível, estabelecida como memória do próprio corpo. [...] Portanto, sintoma como resgate da *dialética do ver*, sua fenomenologia associada a uma historicidade em que está imerso, manifestando-se como uma irrupção.

Nas palavras de Moraes (2014, p. 337), “sonhar, inventar, imaginar. Parecem ser traços da ‘metodologia’ de um saber dos sintomas. Como se para lidar com os encontros e as contingências do acontecimento fosse necessário usar a imaginação”. Dessa forma, segundo Moraes (2014), o método com que Didi-Huberman trabalha não está fundamentado na classificação, “mas nessa imaginação, entendendo-a não como mero devaneio, criação mental desregrada, mas como atitude que tem seus procedimentos” (ibid., p. 337). Além de ressaltar a existência de uma metodologia no trabalho de Didi-Huberman, Moraes (2014, p. 337) também explana sobre seu processo de tratamento das imagens e dos discursos

Um processo de criação de imagens, que trazem em um só golpe, juntos, passado e presente, atual e inatual, com uma força capaz de romper com um discurso de saber que impõe um domínio sobre seu objeto (sobre aquilo que nele é “não saber”), dando-lhe um fim, uma direção, fechando-o para suas virtualidades. Mas que também não teme a superinterpretação e não cai na armadilha “positivista” que consiste em acreditar que se pode deixar o passado falar por si mesmo. Imaginar, antes de tudo, inventar a partir deste passado que lhe afeta.

Para Didi-Huberman, segundo Moraes (2014), ao problematizar as certezas que foram construídas sobre as imagens, o que interessa é não tanto elaborar uma história dessas imagens, nem as posicionar em uma linha do tempo do desenvolvimento da história da arte. O que busca é contestar o “tom de certeza” adotado por muitos historiadores da arte. O filósofo não crê em um “retorno” ao passado ou em uma procura de respostas antigas para problemas contemporâneos, mas sim explorar possibilidades de pensar diferentemente a História da Arte. Assim

Tudo começa, em suma, com um “não saber”. Uma imagem, uma visualidade nos atingem, se impõe e passa a nos perturbar, insiste em nos perseguir, sem que nem mesmo saibamos o que nela nos perturba, do que se trata ou o que ela pode significar. É para enfrentar esse “não saber”, esse afeto, e produzir um certo saber a partir dele que o historiador da arte se põe a trabalhar (MORAES, 2014, p. 338-339).

As imagens, tipo de representação com a qual trabalhamos nesta pesquisa, de acordo com Pellejero (2013), chegam a nós já inscritas em determinados regimes de consumo, de informação ou de conhecimento e, “na maioria das oportunidades as imagens chegam a nós sobredeterminadas no seu funcionamento elementar, deixando pouco ou nenhum espaço para um olhar crítico e criativo” (ibid., p. 317). A partir disso, Pellejero destaca que as imagens, estas que chegam ao nosso olhar, não são apenas uma forma de texto a ser decifrado, o que seria uma resposta à ansiedade humana em exigir saber o que a imagem quer dizer.

Além de apresentarem-se a nós nestas condições, Pellejero (2013) também ressalta a questão temporal, na qual as imagens sucedem-se sem descanso, “são continuamente substituídas por outras imagens, confundindo-se eventualmente num espetáculo que suscita o anestesiamiento da nossa sensibilidade ou a indiferença do nosso olhar, isto é, a *cegueira*” (p. 317, grifo do autor). Por isso, Pellejero destaca que “ver só se aprende vendo. Há coisas que não vemos à primeira, *coisas que olhamos, mas não enxergamos* (grifo do autor). [...] As imagens comportam uma leitura limitada [...] pelo tempo que lhes dedicamos” (ibid., p. 313). É interessante, aqui, a menção de Pellejero das imagens que se sucedem em um espetáculo, pois esta é a concepção de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, como tratamos anteriormente: uma sequência de imagens que nos são apresentadas, sem que sequer tenhamos tempo de avaliar o que vemos.

Por este motivo, Pellejero (2013) salienta a importância da questão do emprego do tempo. Uma imagem, no primeiro olhar, é capaz de causar surpresa, deixar-nos sem palavras, fazer-nos desviar o olhar. Elas nem sempre causam amor em uma primeira olhada. Mas, como assinala o autor, “se não

desistimos delas, se persistimos na sua frequência, o nosso olhar pode encontrar nas nossas competências poéticas e conceituais elementos que ultrapassem esse primeiro momento de assombro, de rejeição ou indiferença” (2013, p. 314). Para ele, é necessário um verdadeiro adestramento do olhar, uma prolongada ocupação do olho e da mente. Destaca-se, ainda, a fala de Didi-Huberman

É preciso, por isso, uma espécie de coragem: coragem de olhar, olhar ainda [...]. Não há imagens que, em si, nos deixariam mudos, impotentes. Uma imagem a respeito da qual não poderíamos dizer nada é geralmente uma imagem à qual não lhe dedicamos o tempo [...] de olhar atentamente (DIDI-HUBERMAN, 2006, on-line).

Sob este ponto de vista do tempo, Pellejero (2013) frisa a sucessão de imagens sem descanso ou pausas, as quais “são continuamente substituídas por outras imagens, confundindo-se eventualmente num espetáculo que suscita o anestesiamiento da nossa sensibilidade ou a indiferença do nosso olhar, isto é, a cegueira” (p. 317). O fluxo contínuo de imagens que surgem aos nossos olhos acaba por *desencorajar* (grifo nosso) a “coragem de olhar, olhar ainda” que Didi-Huberman enunciou, de persistir sua frequência, pois as imagens, como Pellejero (2015, p. 367) parafraseou Balzac, assim como a beleza, “são uma coisa severa e difícil, que não se deixa alcançar facilmente: é preciso espreitá-las, estreitá-las, enlaçá-las firmemente para obriga-las a revelar-se”.

Além do prolongamento do olhos sobre a imagem, tantas podem ser as precauções tomadas nesta aproximação a elas, mas sempre haverá uma posição particular, uma individualidade e, como ressalta Pellejero (2013, p. 314-315), nem sempre elas possuirão o mesmo valor e, assim, “não há forma de afirmar de forma geral uma posição específica como sendo a melhor, a mais adequada”. Dessa forma, as experiências suscitadas pelas imagens não podem, individualmente, pretender um privilégio sobre as demais, da mesma forma como nenhum discurso ou narrativa construídos a partir de uma imagem pode ambicionar tornar-se definitivo ou exclusivo, posto que tais critérios para definir sua precisão ou relevância são tão variáveis e sensíveis quanto a experiência individual com as imagens.

No contexto de nossa condição humana, do ponto de vista do pensamento e da expressão, “do claro e do distinto, do legível e do inteligível, do neutro e do objetivo” (PELLEJERO, 2013, p. 317-318), a experimentação das imagens clama pela redução a um denominador comum da vivência cotidiana, aquela “contextualizada, historicizada, teorizada, traduzida numa linguagem acessível, sem atritos, e segundo parâmetros manejáveis, isto é, a *mediocridade*” (ibid., p. 317-318, grifo do autor). Dessa forma, a tendência ao experimentarmos uma imagem é a tentativa de obter uma rápida compreensão,

uma clareza de significados obtidos de forma objetiva e descomplicada, um pensamento retilíneo obtido a partir da superfície, sem adentrar camadas por fora da casca que uma imagem carrega, abandonando, assim, um universo de possíveis novos, ainda não pensados significados e interpretações, obtidos em conjunto com a imaginação e o conhecimento de quem as observa. Assim, ressalta Pellejero (2013, p. 319-320), “nem toda imagem pode ser lida, nem toda imagem admite tradução, pelo menos não completamente, sem resto. A ansiedade é parte essencial da nossa relação com as imagens da arte no seu funcionamento contemporâneo [...]”.

Posto isso, Pellejero (2015) aponta a importância da questão poética e filosófica ao lidarmos com as imagens. De acordo com o autor, seguramente nos apoiaremos no saber já disponível sobre as imagens, tomarmos partido de palavras e expressões para expressarmos, contarmos aquilo que vemos, “histórias e comentários, críticas e catálogos, tratados estéticos e livros de arte estão aí para nos oferecer um verdadeiro leque de possibilidades conceituais e poéticas, um apoio difícil de avaliar” (ibid., p. 368). Porém, para ele, quando realmente experimentamos, *vemos* (grifo nosso) uma imagem, aqui que vemos excede todas as possíveis categorizações, “exige de nós que as coloquemos entre parêntese, que desarmemos nosso olhar” (ibid.). O conhecimento e saber existentes para reflexionar a imagem, as formas e convenções estabelecidas para escrever sobre esta podem apoiar nossa vivência e experiência da imagem, a nossa tradução ou interpretação, porém, na sua potência de surpreender, a imagem – cada uma em sua particularidade – requer de nós uma descontinuação dos quadros mentais estabelecidos e das competências intelectuais adquiridas e, dessa forma, a procura e a invenção de novos meios de pensar e de escrever. Ao concluir este raciocínio, Pellejero diz que

Não existe meio privilegiado, não existe método, apenas pontos de partida e pontos de inflexão a partir dos quais podemos dar forma às nossas interpretações e aprender, assim, coisas novas (sobre as imagens, sobre o mundo, sobre nós mesmos)

Resumindo: olhar e ver alguma coisa, ser tocado, ou, inclusive, ser desarmado por uma imagem, é uma experiência que requer *tempo, desejo e invenção* (PELLEJERO, 2015, p. 368).

Não há, dessa forma, uma convenção de estilo nem pensamento adequados para observar, sentir e interpretar uma imagem. O espectador, como denomina Pellejero (2015, p. 367)

dirige seu olhar, conduz sua atenção e, em geral, submete o que lhe é dado na sensibilidade a um jogo livre entre as suas faculdades. Ele conecta e associa, vê e interpreta, olha e especula. *Faz o poema do poema* (grifo nosso), [...] propõe uma deformação coerente, dizia Merleau-Ponty. Cada um trilha o seu próprio caminho, faz a sua própria experiência, conforma, transforma ou desforma as imagens que o mobilizam.

Como descreve Jorge (2017, p. 127-128), “imagem é uma intermitência, modos de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo da obra em toda a sequência da história”. As intermitências permitem espaço à sensibilidade, invocam da imagem outras temporalidades além daquelas que estão inscritas nelas mesmas. Assim, “o princípio passa a ser o da imaginação, o saber sensível, o diverso e o lacunar [...]” (JORGE, 2017, p. 132).

Pellejero (2015) reforça o papel da imaginação no trabalho com imagens, aliado às nossas circunstâncias sociais e individuais, culturais e políticas, de forma que nossa experiência de uma imagem é articulada por combinações singulares de conhecimento específico e dos devaneios da nossa imaginação. “A imagem é sempre *uma* experiência da imagem, o resultado de um encontro singular, que mobiliza, quando é uma experiência produtiva, todas as nossas competências (e só assim faz todo o sentido dizer que uma imagem nos move ou nos comove)” (PELLEJERO, 2015, p. 370).

Para Barros (2017, p. 150), ao mesmo tempo em que a fotografia se associa ao testemunho, associa-se também a interpretações e postulados, pois, diferentemente do discurso verbal, a fotografia não é capaz de atuar por argumentação e demonstração e seus pressupostos são profundamente ambíguos, “o que traz consequências para a memória que é produzida por meio dela, favorecendo o voo da imaginação”. Assim

A memória baseada na fotografia estimula o apagamento de um possivelmente falso limiar entre real e imaginário, solicitando nossa atenção crítica sobre a construção que a comunicação midiática e interpessoal está fazendo do passado e seu modo de projetar o futuro (BARROS, 2017, p. 150)

Cabe, aqui, a máxima de Bachelard (1993), em *A poética do espaço*, de que a memória e a imaginação não admitem dissociações. Para Pellejero (2015, p. 374), o crítico, ou, então, o observador, pode ser aquele que se abre à multiplicidade dos seus sentidos e à imprevisibilidade das suas pulsões, “sem ideias preconcebidas de um saber, uma verdade ou uma razão a conquistar”. Para Didi-Hiberman (2010, p. 13-14), quando isso ocorre, o crítico torna-se um *fictor*, um *falsário* e um *inventor*, “um homem olhando para as nuvens que se abandona, sem pretensões, ao livre jogo das suas faculdade, e que exerce (põe em prática) um pensamento sem abrigo, exposto ao que há de impensado e inclusive impensável no exercício tradicional da crítica”. Mas, de acordo com Pellejero (2015), isso não representa uma recusa de toda a ética do saber, e, sim, apenas a busca de uma menos rudimentar e, possivelmente, uma forma da autenticidade não relacionado ao molde de verdadeiro. Para o autor

Porque se o próprio da crítica é multiplicar as possibilidades de tratamento da realidade, não pode deixar de submergir-se na sua turbulência, na sua ambiguidade, desdenhando a atitude ingênua (logo, dogmática) que consiste em pretender saber, de antemão, como está constituída essa realidade e quais são as formas eficazes da sua representação.

Nesse periclitante território, a crítica e o artista se confundem, colocando entre parênteses qualquer estrutura de significação existente, qualquer procedimento consolidado, qualquer inscrição genérica ou estilística autorizada, mas também, e sobretudo, qualquer imagem de um objetivo ou um fim a atingir. Rara espécie de cegueira, que, paradoxalmente, restitui o seu sentido profundo ao simples gesto de abrir os olhos e ver (PELLEJERO, 2015, p. 374).

Ainda, para Pellejero (2015), há uma tirania da legibilidade total e da satisfação assegurada, que subjuga a cultura em que estamos inseridos, e tende a fornecer ao nosso olhar imagens pré-digeridas, gerando uma postura acrítica. Devolver ao olhar a singularidade de uma imagem e o contexto da situação visual possui uma importância política fundamental, nas palavras de Pellejero.

As imagens só existem, ou, melhor, só funcionam realmente numa tensão constitutiva entre percepções e significações, entre afecções e sentido, entre o saber e a experiência, ambígua e problematicamente, enquanto instâncias de um mundo em permanente construção (PELLEJERO, 2015, p. 375).

Olhar para uma imagem pode nos levar a perder-se nela, adentrar um abismo de incompreensão ou sentir-nos perdidos por uma multiplicidade de interpretações diversas, como coloca Pellejero (2013). Mas, é na persistência e no engajamento nessas aventuras que se forja um olhar. Cada imagem é uma trama de inumeráveis camadas de sentido. Nesse sentido, Didi-Huberman (2006, on-line), posiciona-se

É preciso, portanto, com toda urgência, desenvolver um olhar crítico sobre as imagens: atitude que nem é de aceitação beata, nem de recusa obstinada (penso na polêmica suscitada pelo *Images malgré tout*). Mais uma vez, é preciso trabalhar na dimensão concreta das singularidades.

Flores (2015) ressalta a capacidade que uma justaposição de imagens pode ter para abrir caminho a um conhecimento sensível e, dessa forma, expor relações implícitas entre seus elementos; “pode questionar a hegemonia visual que parece funcionar para abafar memórias subterrâneas, tragédias inomináveis, histórias esquecidas” (FLORES, 2015, p. 242-243). O conhecimento através de imagens nunca esgota suas possibilidades, pois abre-se a infinitas histórias e, “misteriosas, elas ressoam e muitas vezes produzem estrondos que nos atordoam” (ibid., p. 251).

Como definição do que percebemos como imagem neste estudo, transcrevemos as palavras de Flores (2015), que exalta a dimensão sensível que uma imagem carrega

A imagem, é muito mais que um objeto. Ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. [...] Ela é uma forma que pensa, na medida em que as ideias por ela veiculadas e que faz nascer dentro de nós, quando as olhamos, são ideias que somente se tornaram possíveis por que ela, a imagem, participa de histórias e de memórias, das quais se alimenta antes de nascer, de reaparecer agora no meu aqui e agora e, provavelmente, num tempo futuro [...]. Forma que carrega a memória de um passado que se atualiza e reatualiza novamente. As imagens são poços de memória, de sensações, lugares carregados de humanidade.

A imagem, por mais minimalista que seja, é uma *imagem dialética*: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela [...] (FLORES, 2015, p. 251-252).

Posta a fala de Flores (2015), consideramos profícuo acrescentar à *imagem dialética* a capacidade de portar potencialidades, além da latência e da energética. Potencialidade no sentido de ser capaz de despertar novas percepções sobre o registro que carrega, novas dimensões do que, no primeiro olhar, não é notado. Potencialidades de dar origem a outras formas de representações, de conceber novas histórias e conhecimentos.

Como uma espécie de aval, de permissão para a forma com que trataremos as imagens neste estudo, tomamos como referência a obra *Cascas*, de Didi-Huberman. Escrita em 2011, com o título original em francês *Écorces*, é considerada uma obra singular do autor, por seu profundo lirismo, afastada de qualquer característica tecnicista de análise de imagens. *Cascas* relata a visita de Didi-Huberman ao campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau – atualmente um museu – na Polônia, no mês de junho de 2011. Desta viagem, retorna com algumas cascas de bétulas³³ e fotografias tiradas por ele, as quais, tanto as cascas quanto as fotografias, são o despertar de uma indagação sobre a memória do Holocausto e, ao mesmo tempo, da potencialidade subversiva das imagens. “O ensaio amalgama uma reflexão a um só tempo pessoal e coletiva, lírica e intelectual” (GAGLIONE, 2017, on-line). Nas palavras de Casa Nova (2014, p. 68-69), “Didi-Huberman faz nesse texto uma espécie de disposição fotográfica, ou seja, uma série de fotos que se junta a uma narração: texto e imagem – texto suporte de um material imagético, e vice-versa”.

Na orelha da edição brasileira de *Cascas* (2017), Ilana Feldman descreve a obra como

³³ “Bétulas são árvores típicas de terras pobres, estéreis ou silicosas. Por constituírem geralmente a primeira formação arbórea mediante a qual uma floresta começa a vencer a lande selvagem, são chamadas ‘plantas pioneiras’. São árvores muito românticas, sob cuja sombra se desenrolam, na literatura russa, por exemplo, incontáveis histórias de amor, incontáveis elegias poéticas. À sombra das bétulas de Birkenau – exatamente as que fotografei, uma vez que aqui, na terra polonesa, a bétula, que não vive mais de trinta anos nos países temperados, resistem até cem anos ou mais [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.12).

Misto de ensaio, narrativa fotográfica e relato de uma experiência, texto a um só tempo poético e filosófico, num estilo claro e denso, *Cascas* também pode ser lido como uma carta. Carta às gerações futuras, destinada a interrogar os modos de construção da memória, as possibilidades de transmissão do conhecimento sensível e, acima de tudo, destinada a interrogar nosso próprio olhar. Em *Cascas*, Didi-Huberman torna mais evidente do que nunca que a imagem não é um ícone, uma representação, documento ou prova de verdade, mas um ato coletivo e um gesto sempre político, ancorados num verdadeiro trabalho do olhar.

Por meio de uma montagem de fragmentos, Didi-Huberman observa tudo à sua volta como um arqueólogo, escavando o passado e comparando “o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.

As imagens, para Didi-Huberman, além de serem portadoras de significados, carregam o potencial de oferecer apoio à memória. Além de serem índices da memória, elas suportam histórias a serem contadas por alguém, neste caso, o escritor que delas faz uso. No exemplo da obra de Didi-Huberman, ao observar a fotografia que fez do céu repleto pelas copas das árvores de bétula, tais fotografias não são apenas portadoras de uma determinada memória, a memória local de Auschwitz-Birkenau, mas suportam a *memória do autor* (grifo nosso). A memória do autor é carregada por uma fotografia. Nas palavras de Didi-Huberman:



Figura 6: “Ergui os olhos para o céu. [...] A fronde das bétulas acima da cabeça”.
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 51.

Ergui os olhos para o céu. Naquela tarde de junho em que o anil estava plúmbeo, cor de borralho, senti a luz implacável como quem leva um soco. A fronde das bétulas acima da cabeça. Fiz uma ou duas fotografias às cegas, sem saber bem por que – não tinha, naquele momento, nenhum plano de trabalho, de argumento, de narrativa -, mas hoje veio claramente que essas imagens lançam uma pergunta muda às árvores do *Birkenwald*. [...]

A memória não requer apenas nossa capacidade de fornecer lembranças circunstanciadas. As testemunhas eminentes dessa história [...] transmitiram tanto afetos quanto representações, tanto impressões fugazes, irrefletidas, quanto fatos declarados. É nesse aspecto que seus estilos nos interessam, que suas línguas nos perturbam (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 51-52).

Inspirada na leitura da obra de Didi-Huberman, Flores (2015) levanta um questionamento exatamente acerca deste aspecto subjetivo que a imagem possui. A autora expõe que, a obra do filósofo e historiador da arte incita a indagação sobre o que “não seria tanto sobre o que ela, a imagem, documenta, ou de que história ela é testemunha, mas, em que tempos, que memórias e que tradições ela carrega” (ibid., p. 240).

Na obra de Didi-Huberman, a história é demonstrada como uma sobrevivente das ruínas. Ela reúne trapos, farrapos de fatos, imagens de imagens (CASA NOVA, 2014). Em *Cascas*, através destes rastros, Didi-Huberman expõe sua experiência a partir da leitura destes rastros, os quais sente através de fatos triviais. “Palavra que vem por meio das imagens” (ibid., p. 66). Nas palavras de Derrida, “a pulsão do arquivo é uma pulsão irresistível para interpretar os rastros, para lhes dar sentido e para preferir este rastro àquele outro. Portanto, *preferir esquecer é apenas não preferir guardar*” (DERRIDA, 2012, p. 132, grifo nosso).

Buscar rastros e, através da pulsão irresistível de interpretá-los, como colocou Derrida, incita a memória, a rememoração, a reminiscência e, assim, estamos diante de Mnemosine³⁴,

a deusa da reminiscência, guia-mestre, que transmite os acontecimentos, de geração em geração – a musa entre outras musas da narrativa. Mas outra possível Mnemosine? Aquela da memória-montagem, da escritura-montagem, da fotomontagem. Marcas da escritura do desastre, da escritura do epicentro: as fotos como testemunhas do sofrimento reduzidas agora ao silêncio. Restos daquilo que foi o epicentro da catástrofe (CASA NOVA, 2014, p. 68).

Ainda, para Didi-Huberman, as imagens resguardam em si um tempo, “são gestos, atos de fala”. Analisar as imagens, para ele, compara-se a caminhar sobre as ruínas da história do mundo, “criar a história com os próprios detritos da história”, nas palavras de Walter Benjamin. Tudo o que Didi-Huberman percebe e escreve não está contido de forma explícita e representativa na imagem, mas ao *demorar-se* sobre ela, ele atribui seus próprios significados, conta uma história, *agrega valor* à imagem. É nesse sentido que buscamos debater um olhar díspar para com as imagens neste capítulo. Um olhar que fuja de métodos positivistas e convenções de análise, que possibilite ao pesquisador expor suas percepções, afinal, estudar um fenômeno significa, em primeiro lugar, *percebê-lo*. Dessa forma, como realizar um estudo fenomenológico sem a liberdade de manifestação de nossas próprias percepções de uma forma íntima e individual?

³⁴ Mnemosine ou Mnemosyne, como Walter Benjamin (2007) evoca em seu texto *O narrador*, é a deusa grega que personificava a memória, aquela que preserva do esquecimento. Benjamin a evoca para registrar o momento em que, em sua visão, surge a historiografia, através da poesia épica, a reminiscência e, dessa forma, a narrativa. Nas palavras de Benjamin (2007, p. 211), “Mnemosyne, a deusa grega da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. Esse nome chama a atenção para uma decisiva guinada histórica. Se o registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência – a historiografia – representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às diversas formas métricas), sua forma mais antiga, a epopeia propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance. Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente que nele a musa épica – a reminiscência – aparecia sob outra forma que na narrativa”.

Para tal, como ressaltamos anteriormente, buscamos na obra de Didi-Huberman o aval, a permissão para uma metodologia que faz uso do lirismo e da imaginação, sendo esta última necessária pois, segundo ele, “falar da imagem sem imaginação é literalmente cortar a imagem de sua atividade, de sua dinâmica” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 143, tradução de CASA NOVA, 2014). Ainda, de acordo com Casa Nova (2014, p. 69), “a matriz visual deve multiplicar as possíveis leituras. As fotos que são dispersas correspondem também à disposição textual”.

Didi-Huberman, em *Cascas*, foi capaz de produzir uma colisão do Agora e Outrora, sem mitificar o Outrora nem se tranquilizar com o Agora, o que, para Casa Nova (2014), talvez fosse o que Walter Benjamin chamava de imagem dialética: “[...] pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Outrora com o Agora é dialética: ela não é de natureza temporal, mas de natureza imagética” (CASA NOVA, 2014, p. 72). A narração feita por Didi-Huberman, “uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa das fotos que foram feitas e se desdobraram em narrativa litero-fotográfica” (ibid.), será construída, também, por nós, sob a denominação de construção imagética.

As imagens vistas no “agora”, corpo e memória, imagem e legibilidade da história no hoje. É assim que Didi-Huberman percebe e constrói sua obra. “O que o autor viu e leu, isto é, as imagens na sua agoridade do conhecimento, marcam um momento erótico, que está no fundo de sua leitura” (CASA NOVA, 2014, p. 73). Para Didi-Huberman,

O conhecimento histórico só nos acontece a partir do “agora”, isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e de legibilidade que aparece – enunciado capital na concepção de Benjamin – como um ponto crítico, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível (DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi*, p. 16, tradução de CASA NOVA, 2014).

Didi-Huberman foi tocado pelas imagens do campo de concentração, sobreveio a desorientação, o mal-estar, a inquietante estranheza pelo que estava diante de seus olhos, que “marcaram também um movimento de alma indissociável de sua expectativa existencial, política e moral” (CASA NOVA, 2014, p. 73). São os movimentos que uma imagem é capaz de causar e, com isso, carregar a potencialidade da imaginação e criação.

Após as explanações sobre a obra de Didi-Huberman, *Cascas*, introduzimos brevemente a construção imagética a ser construída, a partir das reflexões acerca da imagem que colocamos. As fotografias que

apresentaremos em nossa construção imagética retratam uma determinada região e determinados aspectos da cidade de Porto Alegre. Além de possuírem o potencial de representação no campo visual, carregam as potencialidades de construção de uma história, através da disposição de texto e imagem, em uma construção imagética que objetiva dispor a percepção e a descrição de um fenômeno de apagamento urbano no chamado IV Distrito da cidade. Como colocou Casa Nova (2014), a matriz visual, disposta de determinada maneira, dá origem, também, à construção e disposição textual. Por se tratar de um estudo de caráter fenomenológico, como explanado anteriormente, não há uma ordem pré-determinada dos elementos a serem dispostos. O fenômeno desenrola-se ao longo de sua descrição, onde cada imagem e cada texto são o elo para o próximo elemento descritivo, tornando o processo dinâmico, inesperado e sempre em construção.

3 UM FENÔMENO PERCEBIDO, UMA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA: O APAGAMENTO DO IV DISTRITO

Creio simplesmente que é impossível falar seriamente das imagens, dizer algo sobre a arte sem articular nossa experiência destas três coisas: uma maneira de colocar as questões, uma maneira de colocar em jogo o desejo de sentir, de ver, de conhecer – e uma maneira de escrever tudo isso.

Didi-Huberman (2006)

A trajetória teórica percorrida até aqui possibilitou algumas compreensões acerca do que me propus a estudar nesta pesquisa: um fenômeno e algumas imagens. Assumo, aqui, a primeira pessoa do singular pois, através de minhas palavras e minhas faculdades, como colocou Pellejero (2015), proponho-me a *fazer o poema do poema*. Com isso, refiro-me a dirigir meu olhar às imagens que compreendi como indícios do fenômeno percebido e, explorando intenções e significados que não se manifestam imediatamente à intuição e consciência, descrever e interpretar o fenômeno do apagamento do IV Distrito na cidade de Porto Alegre.

Para tal, busco adentrar em uma dimensão subjetiva, a qual só se torna perceptível e legível através de uma profunda reflexão sobre o fenômeno e seus indícios. Aprofundo-me nestes indícios visuais para explorar possíveis significados ocultos, localizados nesta dimensão sensível e subjetiva. Dessa forma, é necessário o reconhecimento do valor do papel da intuição e da subjetividade no processo de selecionar, categorizar e interpretar as informações que possam ser extraídas. Este processo vai além de um espaço físico e geográfico pré-determinado, mas, sim, caracteriza-se também por um contexto existencial e ontológico, conformando uma região de inquérito. Construo, então, um raconto visual-textual, uma *construção imagética*. Como explicita a fenomenologia, estudar um fenômeno é descrevê-lo, é pousar os olhos sobre detalhes não percebidos por quem não os busca e, partindo destes detalhes, elaborar a descrição da percepção deste fenômeno.

Neste momento, faz-se necessário uma explicação acerca do *corpus* de pesquisa, especificamente, as imagens escolhidas para compor esta construção imagética que apresento. O critério fundamental de escolha é *evidenciar o fenômeno*, sem que, necessariamente, obedeçam a uma sequência

temporal. O fenômeno de apagamento que percebi, que será descrito e contado nesta construção imagética, foi detectado através da observação de imagens do IV Distrito em diferentes suportes de mídia, desde álbuns históricos, trabalhos acadêmicos e publicações em mídias de massa (jornais impressos e eletrônicos, blogs e sites). Dessa forma, o *corpus* assume um caráter extremamente plural e variado, sem uma rígida delimitação temporal e espacial das imagens escolhidas. A grande delimitação é a *evidência*. Na definição de Kossoy (2009), os tipos de reprodução de imagens que compõem o *corpus* incluem os suportes fotográficos convencionais (ou seja, fotografias históricas reunidas em álbuns ou avulsas); materiais impressos (qualquer tipo de reprodução das imagens, incluindo jornais, folhetos etc.); e por via eletrônica (arquivos digitais).

Considerarei, também, a possibilidade de compor essa construção imagética com fotografias autorais, o que, de fato, posso até mesmo ser questionada sobre o porquê de não o ter feito. A percepção do fenômeno que relato e descrevo deu-se através de imagens de outrem, para as quais dirigi meu olhar que, com um pouco de tempo e pouso sobre elas, percebeu que elas relatavam mais do que aparentavam. Necessito delas, as imagens que observei demoradamente, para a contar a história a que me proponho. Em uma situação na qual utilizasse imagens feitas por mim, correria o risco de direcionar meu olhar exatamente para aquilo que desejo evidenciar, produzindo, assim, imagens tendenciosas que poderiam prejudicar o estudo fenomenológico.

Ademais, diferentemente do papel que as fotografias tiveram durante muito tempo, como apenas uma “ilustração” da História, aqui, elas *contarão uma estória*. Carregadas de suas próprias histórias, além da História, permitem-se revelar elementos e seus significados implícitos, falam por si. Por carregarem também a História, revelam um conhecimento historiográfico ao decorrer da construção imagética, assim como na obra *Cascas*, de Didi-Huberman, onde, no decorrer de sua construção imagética, expõe a história dos campos de concentração de Auschwitz-Birkenau, ainda que de seu ponto de vista de um visitante. Suas imagens e suas palavras contêm a História. Fotografias históricas, em boa parte, registram momentos históricos, almejam contar os grandes feitos para as gerações futuras. Fotografias atuais já são a História, a conexão do Outrora com o Agora, que, também, no futuro, serão Outrora. O foco desta construção não é a historiografia, a História em sua condição pura, mas as histórias que contêm História.

Como explanado no capítulo sobre imagens e suas possíveis explorações, os moldes, por assim dizer, para elaborar esta descrição são justamente a não adoção de moldes. Assim como na obra *Cascas*, de Didi-Huberman, tomada como referência e como a *permissão* para que não fossem adotados

moldes, receituários, metodologias definitivas e de caráter positivista, intento, nesta etapa, descrever de uma maneira liberta e flexível, que faz uso do visual e do lírico, o processo de percepção do fenômeno e o fenômeno em si.

Sozinha, apenas percebida no campo visual, a fotografia não é capaz de revelar todas as dimensões de significados que contém. Aliada à fala, à escrita e todas as outras formas de representação, estas dimensões se complementam, completam-se, quando áreas até então obscuras podem ser colocadas sob a luz. Para Merleau-Ponty, trata-se de uma deformação coerente, uma história contada por um olhar individual dirigido às imagens. Uma deformação no sentido de que, de acordo com Merleau-Ponty, a redução fenomenológica total não é possível de ser realizada, pois, mesmo evitando os juízos de valor pessoais, contar uma história através de uma observação pessoal não é capaz de resultar em uma construção totalmente isenta de interferências das faculdades de quem a conta.

TABELA DE FIGURAS DA COMPOSIÇÃO IMAGÉTICA

POSIÇÃO NA COMPOSIÇÃO IMAGÉTICA	LEGENDA	FONTE
1	Estrutura industrial abandonada em Roma, Itália.	Fotografias da autora, em 2013.
2	Ruínas dos Pavilhões ferroviários em Santa Maria, RS.	Fotografia da autora, em 2017.
3	Montagem de fragmentos de reportagens sobre o IV Distrito	Elaborado pela autora, 2019.
4	Porto Alegre <i>Álbum</i> . (Capa original)	CARVALHO, Pedro. (Ed.). <i>Porto Alegre álbum: A Noite</i> , 1931. Acervo: MJJF/MCSHJC. In.: POSSAMAI, 2005.
5	Vista parcial, vendo-se ao fundo o Bairro fabril dos navegantes. (legenda original).	RECORDAÇÕES de Porto Alegre: 1935 1º Centenário da Epopeia Farroupilha. Porto Alegre: Globo, 1935. Acervo: MJJF/MCSHJC. In.: POSSAMAI, 2005.
6	Ao alto vista parcial com a rua Vigário José Ignácio. Ao centro, em baixo: aspecto parcial, frente norte. (legenda original).	RECORDAÇÕES de Porto Alegre: 1935 1º Centenário da Epopeia Farroupilha. Porto Alegre: Globo, 1935. Acervo: MJJF/MCSHJC. In.: POSSAMAI, 2005.
7	Vista aérea da Praça Marechal Deodoro. (legenda original)	CARVALHO, Pedro. (Ed.). <i>Porto Alegre álbum</i> . Porto Alegre: A Noite, 1931. Acervo: MJJF/MCSHJC. In.: POSSAMAI, 2005.
8	Zona Fabril, vendo-se no primeiro plano a importante fábrica da cia Fiação e Tecidos Porto-Alegrenses. (legenda original).	RECORDAÇÕES de Porto Alegre: 1935 1º Centenário da Epopeia Farroupilha. Porto Alegre: Globo, 1935. Acervo: MJJF/MCSHJC. In.: POSSAMAI, 2005.

9	Fachada original da FIATECI, em 1891.	MIRANDA, 2003.
10	Aspecto central da Rua General Câmara, esquina Andradas. (legenda original). Ginásio Anchieta. (legenda original). Edifício da Imprensa Oficial do Estado, rua Paysandu, esquina Andradas. (legenda original).	RECORDAÇÕES de Porto Alegre: 1935 1º Centenário da Epopeia Farrroupilha. Porto Alegre: Globo, 1935. Acervo: MJJF/MCSHJC. In.: POSSAMAI, 2005
11	Edifício da Sociedade Italiana “Dante Alighieri”. (legenda original). Frigorífico do Estado no Cais do Porto. (legenda original).	RECORDAÇÕES de Porto Alegre: 1935 1º Centenário do Epopeia Farrroupilha. Porto Alegre: Globo, 1935. Acervo: MJJF/MCSHJC. In.: POSSAMAI, 2005.
12	A praça que Porto Alegre esqueceu. (título de reportagem).	http://felipevieira.com.br/site/a-praca-que-porto-alegre-esqueceu/
13	A praça que sumiu atrás do muro da Mauá e dos trilhos do trensub (título de reportagem).	https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/paulo-germano/noticia/2017/11/a-praca-que-sumiu-atras-do-muro-da-maua-e-dos-trilhos-do-trensub-cj9jvzpgb0ghb01lcqxocrjnb.html
14	Retrato de uma das ninfas.	Foto de Claiton Dornelles, Jornal do Comércio. https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/geral/2018/10/650833-a-praca-que-porto-alegre-esqueceu.html
15	Foto da área da praça Edgar Scheneider e frigorífico.	Foto de Lucas Pedruzzi. https://www.flickr.com/photos/fotografolucas/3773456463
16	A tristeza da ninfa.	Foto de Lucas Pedruzzi. https://www.flickr.com/photos/fotografolucas/3773469995/
17	Rua dos Andradas – 1931. (legenda original).	CARVALHO, Pedro. (ed.). <i>Porto Alegre álbum</i> . Porto Alegre: A Noite, 1931. Acervo: MJJF/MCSHJC. In.: POSSAMAI, 2005.
18	Rua Voluntários da Pátria, final do século XIX.	Autor: Virgílio Calegari. Acervo: Fototeca Sioma Breitman – Museu Joaquim José Felizardo. In.: POSSAMAI, 2005.
19	Obras paradas, insegurança e prédios em ruínas: a degradação da	https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2017/04/obras-paradas-inseguranca-e-predios-em-ruinas-a-degradacao-da-rua-voluntarios-da-patria-9769953.html

	Rua Voluntários da Pátria (título de reportagem).	
20	Fragmento da reportagem anterior.	https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2017/04/obras-paradas-inseguranca-e-predios-em-ruinas-a-degradacao-da-rua-voluntarios-da-patria-9769953.html
21	Fotografia atual da Rua Voluntários da Pátria.	Fotografia de Isadora Neuman em https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2017/04/obras-paradas-inseguranca-e-predios-em-ruinas-a-degradacao-da-rua-voluntarios-da-patria-9769953.html
22	Buracos na Rua Voluntários da Pátria revelam os antigos trilhos do bonde.	Fotografia de Omar Freitas em http://www.mobilize.org.br/noticias/11110/buracos-em-rua-de-porto-alegre-expoem-antigos-trilhos-do-bonde.html
23	“-Agora, está tudo abandonado.”	Fragmento da reportagem disponível em https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2017/04/obras-paradas-inseguranca-e-predios-em-ruinas-a-degradacao-da-rua-voluntarios-da-patria-9769953.html
24	“Av. Voluntários da Pátria traz as marcas do abandono no 4º Distrito”	Fotografia de Carolina Ferra em https://www.sul21.com.br/cidades/2015/10/porto-alegre-busca-em-barcelona-inspiracao-para-revitalizar-o-4-distrito/

01³⁵

(Figura 7)

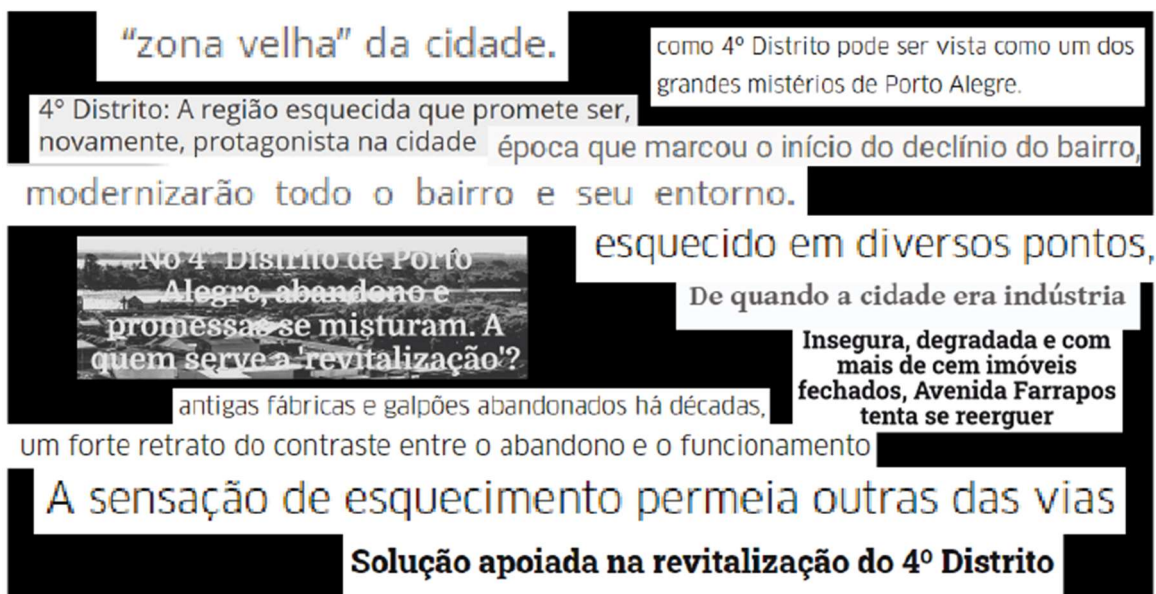
As imagens acima podem ser consideradas o princípio desta história. Como princípio, refiro-me ao despertar de meu interesse e curiosidade pelo tema deste trabalho que me propus a escrever, motivado, em grande parte, pelos sentimentos que esta cena me despertava todos os dias. Trata-se de um registro feito em Roma, Itália, no ano de 2013, enquanto residia lá para um intercâmbio acadêmico. A estrutura retratada na minha fotografia fazia parte da paisagem que percorria todos os dias no caminho para pegar o metrô em direção à faculdade, e todos os dias questionava-me sobre a estrutura que considerava tão atraente. Não conhecia muitas pessoas que vivessem ali há mais tempo para que pudessem me explicar de que se tratava, então, busquei sozinha. Descobri que fazia parte da infraestrutura ferroviária municipal, sem precisar exatamente sua função, mas se tratava de alguma espécie de depósito e oficinas. A estética monumental, o mistério acerca de sua antiga função antes de ocupar essa aura um pouco fantasmagórica presente no meu caminho, as múltiplas cenas de seu funcionamento que imaginei, elementos que carreguei por muito tempo até que, em minhas pesquisas, descobri que havia um campo de estudos apenas sobre estas estruturas presentes no tecido urbano, esse fenômeno muitas vezes chamado de *abandono industrial*, *friches industrielles*, *friches sociales*, *vazios urbanos*, entre outros. Uma jornada de anos de pesquisa e fascínio por estas presenças urbanas teve início.

³⁵ Essa figura consta na tabela de figuras do capítulo e sua numeração é: número da tabela do capítulo (número geral do índice de figuras).



02 (Figura 8)

Posto que meu intercâmbio acadêmico finalizou, retornei ao Brasil com a tarefa de escrever e projetar meu Trabalho Final de Graduação, e o tema de pesquisa já estava definido: buscaria na cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul, onde residia e cursava Arquitetura e Urbanismo, estas mesmas estruturas sobre as quais refletia constantemente, e faria proveito desta oportunidade de pesquisa para adentrar no mundo acadêmico da temática. Encontrei! Um grande complexo de pavilhões que foram parte da estrutura da malha ferroviária da cidade, onde os vagões eram construídos e recebiam manutenção. Quando adentrei aquele terreno, do qual, do lado de fora, via apenas as cumeeiras, ou melhor, os restos de cumeeiras, apenas em seu esqueleto de ferro, como espinhos que rasgavam o céu, percebi que a grandiosidade daquilo que já considerava grandioso era muito maior. Tudo aquilo que esteticamente hipnotizava-me, descobri, através da pesquisa acadêmica, possuía uma complexa história, uma intrincada presença na malha urbana da cidade, cuja influência na consolidação da urbe era inegável. Havia complexidade por trás da beleza que percebia, e tive ainda mais desejo de aprofundar-me no assunto.



03 (Figura 9)

Prossigui pesquisando sobre essas áreas industriais, um tanto misteriosas para mim, e, com estas inquietações, ingressei no mestrado. Inúmeras foram as possibilidades de temáticas e, conseqüentemente, áreas possíveis de tornarem-se alvo de minha pesquisa. Mudei-me para a cidade de Porto Alegre e, ao ser questionada sobre o que escreveria minha dissertação, contava sobre minha temática: áreas industriais urbanas abandonadas, ouvi inúmeras vezes: “já ouviu falar sobre o IV Distrito?”. Não! Eu nunca tinha ouvido falar sobre ele, mas pensava: que lugar curioso! Ainda chamado de distrito...

Busquei o que era o tal distrito. Era o que desejava pesquisar: uma grande área urbana, outrora de caráter industrial, que ao longo dos anos descaracterizou-se, mantendo uma grande infraestrutura já sem uso e, muitas vezes, degradada, no coração da cidade de Porto Alegre. As primeiras pesquisas sobre a área confirmaram, cada vez mais, que a área possuía as características do local que eu procurava como objeto de estudo. Rótulos, expressões, características, saltaram aos meus olhos em tudo que lia sobre o IV Distrito em minhas pesquisas *online*: “zona velha”, região esquecida, mistério, abandono, zona degradada, sensação de esquecimento, revitalização, promessas. A colagem posicionada em conjunto com este fragmento de texto reúne essas terminologias encontradas

relacionadas, com frequência, ao IV Distrito. Trata-se de uma espécie de *moodboard*³⁶ para o pensamento que daria origem às reflexões de minha pesquisa.

Termos instigantes.

Os resultados de pesquisas por trabalhos acadêmicos não geraram temáticas muito diferentes. Em boa parte, percebem a área como algo degradado, um refugio, algo que necessita ser reciclado e revitalizado, uma grande oportunidade para o homem mostrar seu poder e sua ambição de construção, um pouco, talvez, como Fausto, personagem de Goethe, cujo poder tentou demonstrar passando por cima do que existia e considerava antiquado, edificando a “modernidade” sobre a História.

Não quero, aqui, assumir um posicionamento, seja o da total revitalização, ou restauração, ou do apenas “deixar existir”, como defendeu o escritor e crítico de arte John Ruskin em seus pensamentos e teorias acerca de patrimônio material e imaterial. Porém, admito, o pensamento de Ruskin despertou-me uma meada, um pouco confusa, de reflexões, a qual, também, motivou-me a realizar este estudo no formato em que se apresenta.

Nas palavras de Ruskin, em *The Seven Lamps of Architecture*, escrito em 1849

Mais vale um material grosseiro, mas que narre uma história, do que uma obra rica e sem significado. A maior glória de um edifício não depende da sua pedra ou de seu ouro, mas sim, do fato de estar relacionada com a sensação profunda de expressão.

Uma expressão não se reproduz, pois, as ideias são inúmeras e diferentes os homens; segundo os objetos de diferentes estudos, chegar-se-ia a inúmeras conclusões. A restauração é a destruição do edifício, é como tentar ressuscitar os mortos. É melhor manter uma ruína do que restaurá-la.

A teoria defendida por Ruskin despertou-me um olhar crítico sobre o que vem sendo dito e publicado acerca da situação do IV Distrito. O olhar, em grande parte das vezes, é dirigido através da percepção da área como algo velho, degradado, sujo, e que precisa, necessariamente, ser revitalizado, sendo compreendido sempre como uma *possibilidade*, e não como uma *existência*. Contextualizando-o na sociedade do consumo da qual Bauman falou, onde tudo e todos são transformados em mercadorias, e o que perde seu valor mercadológico deve ser descartado, o IV Distrito teria sido detectado pela “vigilância negativa”, que reconhece em meio aos bens de consumo aqueles que desapossaram-se de seu valor de mercado e devem receber um novo destino, seja ele o descarte ou um esforço

³⁶ *Moodboard*, em tradução literal do inglês, significa “prancha de temperamento”, ou “painel semântico”, é um tipo de apresentação que pode ser composto de imagens, textos e amostras de objetos em uma composição da escolha do criador. Comumente utilizada por designers gráficos, também pode ser utilizada para explicar um estilo de escrita ou um enredo. Neste caso, o *moodboard* tem o objetivo de destacar terminologias relacionadas ao IV Distrito e, assim, demonstrar visualmente a suas percepções mais frequentes.

despendido para que se reanime, ressuscite e recarregue perpetuamente as capacidades esperadas de uma mercadoria vendável (BAUMAN, 2007). Em vista disso, possivelmente, seu nome surge tantas vezes associado aos termos “revitalização”, “requalificação”; trata-se de um reconhecimento da sua perda de valor mercadológico nesta sociedade de consumo, e, assim, necessita receber “novos atributos” para que permaneça no espetáculo do qual falou Guy Debord.

As palavras de Rocha (2010), em sua tese de doutorado onde trata do abandono na arquitetura, foram luz para formular a visão que iria dirigir ao IV Distrito

Nós, arquitetos, nunca olhamos para abandonos, existe uma zona cinzenta que nos faz cegar, ou olhamos para trás, para o passado e analisamos os acontecimentos de um ponto de vista histórico cronológico, ou olhamos adiante a partir dos processos de revitalização e restauro dos edifícios e lugares, mas nunca para esse tempo hoje, para aqui que está ali na nossa frente (ibid., p. 32).

Dessa forma, uma investigação sobre sua *existência*, sua *presença* na malha urbana pareceu-me necessária, oportuna, de modo a suscitar reflexões sobre os significados que a área contém – que, dada sua dimensão e história, não são poucos. Assim, para compreender o presente, o passado faz-se necessário, para que seja possível a relativização do Agora e do Outrora.



04 (Figura 10)

A procura pelo passado do IV Distrito deu-se através de imagens. Estamos tão habituados a compreender o mundo através da visão, o tempo todo e em todos os lugares, que contar uma história através de imagens pareceu-se uma maneira de expandir um pouco mais o alcance do conhecimento que almejo produzir nesta pesquisa. Ademais, como arquiteta/ilustradora, possuo uma forte ligação com o visual e, para minha sorte, tive a oportunidade de ser orientada por um arquiteto/fotógrafo nesta jornada, o que expandiu ainda mais meu olhar para com as imagens e o que elas são capazes de guardar, portar e contar.

Em um primeiro momento, objetivei analisar e interpretar as transformações na paisagem urbana do IV Distrito através das fotografias e de outros possíveis registros históricos, para que assim pudesse despertar uma reflexão sobre as dinâmicas da área e, conseqüentemente, obter respostas para os questionamentos acerca de seu retrato midiático como um abandono e uma revitalização necessária. Logo, busquei trabalhos acadêmicos cuja temática era os registros históricos da cidade de Porto Alegre, como um início de caminho a ser percorrido. Deparei-me com a tese de doutorado de Zita Possamai (2005), intitulada *Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Para compreender o motivo pelo qual fotografias deste período delimitado por Possamai seriam relevantes para a pesquisa, uma breve historiografia do IV Distrito é profícua.

As origens do IV Distrito datam da primeira década XIX, no ano de 1806, com a abertura de uma via que seria um dos principais caminhos para a área, o Caminho Novo. Em 1824, inicia-se o fluxo migratório no Estado, os quais tinham como destino São Leopoldo, e acabando instalando-se na região do IV Distrito. A colonização alemã traz consigo muitos navegantes, que irá se tornar ainda maior por volta de 1880, com a origem das primeiras fábricas.

No ano de 1880, são criados os primeiros lotes na área, pela Companhia Territorial Porto-alegrense, com o objetivo de aumentar o número de residências, desmembrando antigas chácaras entre as ruas Voluntários da Pátria e Benjamin Constant. Assim, os imigrantes alemães, poloneses e italianos passam a ocupar as ruas e criar seus clubes e sociedades. Então, em 1890, o IV Distrito irrompe como setor industrial de Porto Alegre, principalmente com indústrias têxteis e de cerveja. A região consolida-se como um polo de desenvolvimento. Além da população de imigrantes, operários e trabalhadores do porto concentram-se na região. As ruas recebem a ferrovia, comércio de atacado e varejo, depósitos e indústrias.

A repartição da cidade de Porto Alegre em distritos ocorreu em 1892, quando o município foi dividido em 6 distritos. A península central compunha o I Distrito e, a área correspondente ao IV Distrito recebeu uma delimitação bastante abrangente, englobando áreas que hoje são outros bairros, sendo eles Navegantes, São Geraldo, Floresta, São João, Humaitá, Farrapos, Anchieta e Marcílio Dias.

O empresário e político A. J. Renner, a partir do ano de 1914, impulsiona ainda mais o setor fabril. Apelidado de “patrono do IV Distrito”, criou creches, escolas, postos de saúde, ginásios de esportes, entre outras infraestruturas para atrair seus funcionários para a região. Dessa forma, a zona ganhou contornos de “bairro-cidade” (MATTAR, 2010, p. 68). Nesta década, a 1910, o distrito estava, então, em seu pleno movimento, bem como a cidade de Porto Alegre.

Nas décadas de 1920 e 1930, após muitas obras realizadas na cidade, álbuns de fotos foram compostos a fim de registrar o “desenvolvimento urbano”. Como explicou Possamai (2005), os álbuns intuía, ao reunir essas imagens, elaborar uma narrativa da cidade, a qual privilegiaria determinados elementos a serem visualizados e excluiria os que deveriam permanecer na invisibilidade, jogando com as operações de memória e de esquecimento, intrínsecos às dinâmicas urbanas. A delimitação temporal dos álbuns escolhidos pela autora justifica-se por compilarem um contexto em que Porto Alegre atravessa uma de suas mais notáveis transformações urbanas: a incorporação de características da modernidade sobre o passado colonial até então vigente. Nas palavras de Santos (1998, p. 34), a prática cultural da fotografia na capital implantou no imaginário da população e dos seus governantes “uma estreita relação entre imagens e o ideal de progresso em voga”.

Os registros fotográficos tiveram papel crucial na elaboração de uma visualidade ajustada com o novo ideário. O olhar fotográfico, então, busca retratar no campo visual os resultados das reformas e transformações no espaço urbano, e, até mesmo, constrói uma cidade imaginada, na qual exclui da cena fotografada aquilo que não favorece a imagem da cidade almejada. Os álbuns, nas palavras de Possamai (2005), ao selecionarem as imagens, tentam elaborar uma síntese da cidade. As palavras da própria autora são essencialmente necessárias para a justificativa da escolha desse *corpus* de pesquisa

Os esquecimentos da cidade somente têm lugar a partir da existência de traços asseguradores da memória do que veio a desaparecer. O esquecimento, assim, depende da memória. Sem esta, não se saberia daquilo que se perdeu no tempo. [...] As imagens fotográficas, nessa perspectiva, podem ser consideradas suportes produtores de memória e também de esquecimento. Nelas são selecionados aspectos urbanos dados a ver e que se transformam em certas memórias da cidade, ao passo que outros aspectos são retirados da visibilidade, selando o esquecimento (POSSAMAI, 2005, p. 17).

Ademais o período entre 1922 e 1935 é especialmente pertinente para o estudo das imagens fotográficas de Porto Alegre por dar a conhecer a dimensão visual das transformações que tentaram alçar a cidade à condição moderna, processo já satisfatoriamente radiografado pela historiografia baseada eminentemente em fontes escritas. Dessa forma, os álbuns e as imagens fotográficas neles inseridas são investigadas na perspectiva de busca e de identificação de uma visualidade construída para a cidade nos moldes de um imaginário preponderante no período (POSSAMAI, 2005, p. 30).



05 (Figura 11)

No princípio de minha pesquisa, fui, então, em busca de registros fotográficos que retratassem o IV Distrito na compilação de fotos feita por Possamai (2005). O *corpus* de sua pesquisa compõe-se de três álbuns fotográficos que totalizaram 268 fotografias. Nas suas palavras

O primeiro (álbum), publicado em 1922, pela Diretoria de Obras Públicas de Governo do Estado do Rio Grande do Sul, em alusão ao Centenário da Independência, contém 51 imagens fotográficas de municípios de todo o estado, das quais 23 vistas são da Capital [...]. O segundo, *Porto Alegre Álbum*, editado em 1931 por Pedro Carvalho, contém 105 vistas urbanas [...]. O terceiro, *Recordações de Porto Alegre*, editado em 1935 pela Livraria do Globo por ocasião da comemoração do Centenário da Revolução Farroupilha, contém 140 vistas urbanas [...] (POSSAMAI, 2005, p. 33-34).

Transcrevo as palavras da autora com a finalidade de contextualizar o primeiro local visitado em minha pesquisa, e foi nele onde me deparei com o inesperado. Minha procura neste *corpus* era por

fotografias que, de fato, retratassem a área do IV Distrito, para que pudesse realizar a análise de suas transformações urbanas e suas consequências. Eis o inesperado ao qual me referi: não havia fotografias de lá, ou melhor, havia, mas atingiu a quantia de 3 ou 4 em todo o *corpus* composto por 268 fotografias.

Em um primeiro momento, minha reação a essa *ausência* foi de um certo desespero, admito. Os registros de que necessitava para minha análise das transformações urbanas não existiam, assim, não haveria análise. Repensei a situação. Logo, surgiram questionamentos: e se a ausência destas imagens não foi apenas um desfortúnio, não é algo do acaso? E se houve uma *intenção* para que essas imagens não existam ou para que não fossem expostas? Será que houve um *apagamento* do IV Distrito, na representação imagética da cidade de Porto Alegre?

Então, posto que a área não estava representada juntamente com as imagens que exaltavam a cidade nas décadas de 1920 e 1930, foi *esquecida*, e, no material que posso chamar de “contemporâneo” que encontrei sobre o IV Distrito, onde repetidamente lê-se a palavra *abandono*, uma constelação de possibilidades de questionamentos e investigações tomou forma, pois havia percebido um fenômeno: o *apagamento do IV Distrito de Porto Alegre*.

Adentrei, assim, em um questionamento metafísico da ausência destas fotografias, pois não se tratava apenas a questão da ausência física destes registros, mas do que essa ausência significava, o que alguém ou alguma coisa objetivou com essa ausência, qual era a natureza desse fenômeno. Para clarificar minha percepção, trago as definições do Dicionário Priberam (2008-2020) acerca do que se trata um fenômeno.

fe-nô-me-no (Fonte?)

Acontecimento passível de observação; manifestação, sinal, sintoma.

[Filosofia] tudo o que está sujeito à ação dos nossos sentidos, ou que nos impressiona de um modo qualquer (física, moralmente etc.).

Aquilo que se consegue explicar de maneira científica.

Aquilo que não é comum e pode surpreender.

[Filosofia] absorção imaginativa de um objeto, através dos sentidos, sendo este reconhecido (sem reflexão) pela consciência.

Etimologia (origem da palavra *fenômeno*). Do latim *phaenomenal.i*, “aparição”.

Postas essas definições, o que percebi não era algo que buscava, mas algo que surgiu à minha consciência, de certa forma, de um modo imaginativo, pois ao perceber o fenômeno, imaginei as

possibilidades que estariam acarretadas a ele. E, curiosamente, uma conexão ocorre entre uma das definições do fenômeno, “sintoma”, e o caráter imagético de minha busca, ao lembrar da “imagem-sintoma” de Didi-Huberman. Para ele, a metodologia dos sintomas inscritos nas imagens inclui sonhar, inventar, imaginar. Assim, pode se afirmar com certa convicção que perceber um fenômeno é, também, imaginar.

Diante desta trajetória que expus, explico como o tema de minha pesquisa migrou, então, de uma reconstrução imagética das transformações urbanas para a investigação de um *fenômeno urbano*. Eu *o senti, percebi e imaginei*, e, assim, decidi investigá-lo.

A fotografia a qual trouxe junto à esta sessão de texto, que considero como um marco na busca, por apresentar um conjunto de características. Trata-se de uma vista aérea de uma porção da cidade, uma perspectiva “voo de pássaro”, como apresentada na escola da Bauhaus. O objetivo de uma representação voo de pássaro é transmitir ao observador uma visão geral da *verdadeira* realidade do contexto urbano, sua morfologia vista em conjunto, delineando seu aspecto geral.

Posto isso, alguns *sintomas* chamaram-me a atenção nesta representação imagética. Primeiramente, a legenda. A leitura de uma imagem é indissociável do contexto textual, quando este é presente. A legenda original que a foto recebeu no álbum em que se encontra é “vista parcial, vendo-se ao fundo o bairro fabril dos Navegantes”. “Vendo-se ao fundo...” foi o ponto de partida para um olhar mais apurado. O IV Distrito, ou então, o bairro fabril como foi chamado, não era ponto focal principal que a fotografia desejava trazer aos olhos, mas, sim, uma *consequência*, um coadjuvante que se fez presente na representação fotográfica. Digo isso pois, além da legenda explicitar que ele se faz presente “ao fundo”, em primeiro plano é possível perceber apenas residências com elaboradas fachadas ecléticas, com uma mistura de detalhes *art deco* e *art nouveau* e muito, *muito* ao fundo, os “registros pequeninos” das chaminés do “bairro fabril”.

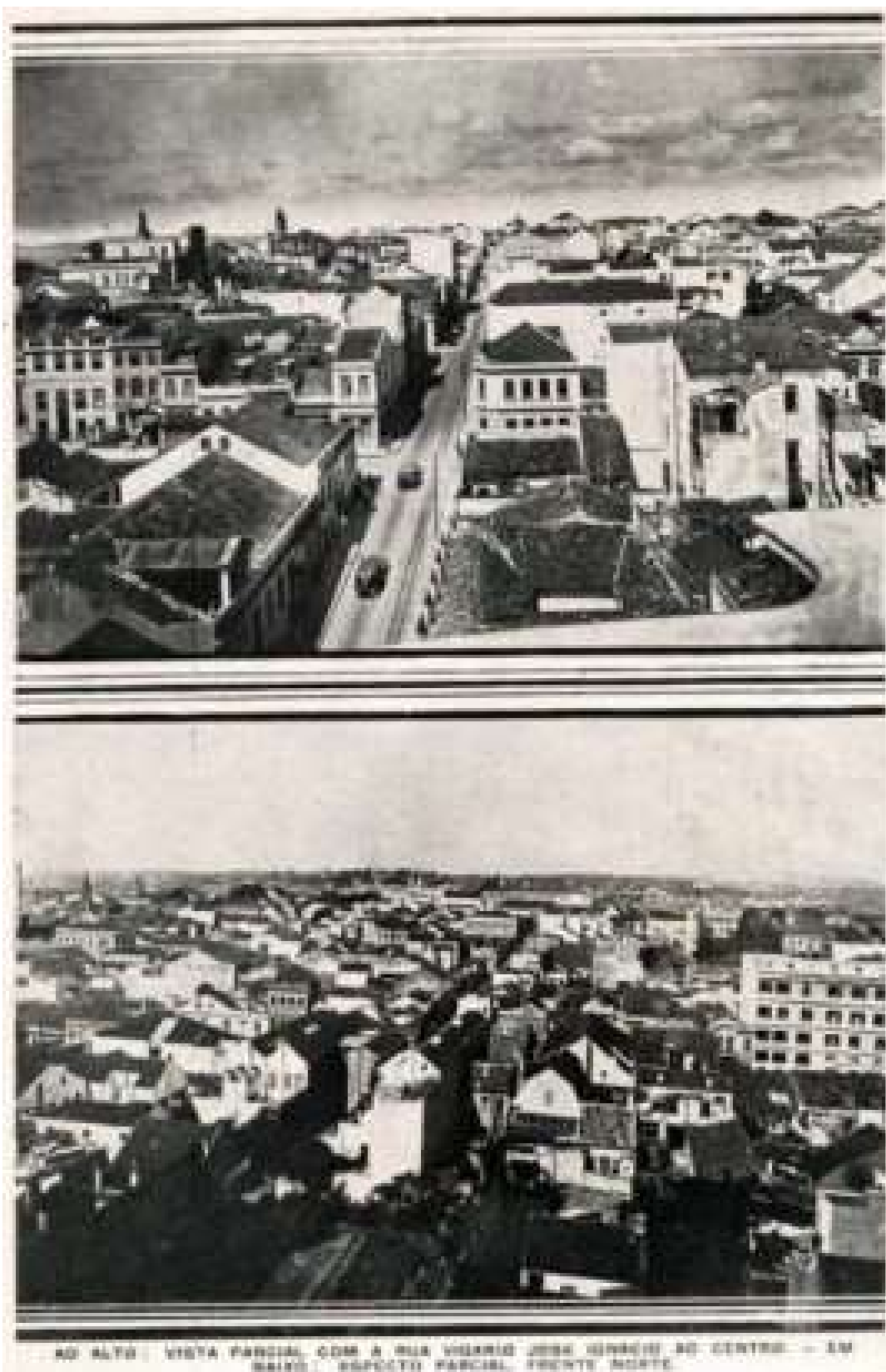
O ponto fundamental, ou o *punctum*³⁷, do conjunto da fotografia e sua legenda, como bem refletiu e explicou Roland Barthes, o que de fato me atingiu, foi o contexto de “ao fundo”. Dentre os quase

³⁷ *Punctum*, juntamente com *studium*, são conceitos elaborados por Roland Barthes em sua obra *A câmara clara*, escrita em 1980, obra relevante na teoria da fotografia. O *punctum*, em conjunto com o *studium*, forma a dualidade que norteia o interesse por determinada fotografia. Em outras palavras, *studium* seria o campo objetivo da fotografia e o *punctum*, o subjetivo. O primeiro, seria um interesse guiado pela consciência, que engloba características ligadas ao contexto cultural e técnico da imagem; o segundo possui o caráter subjetivo, é um interesse que se impõe a quem olha a fotografia, são detalhes que tocam emocionalmente o espectador e variam conforme a individualidade de quem observa, é o que estimula

inexistentes registros da área, ela ainda surgia *ao fundo*. Essas palavras ecoaram em minha cabeça enquanto continuei a procurar por outros registros no *corpus* e, com efeito, tudo permanecia *ao fundo*.

Atingida pelo *punctum*, quis saber mais sobre esta presença *ao fundo* nas imagens que registraram visualmente a história da cidade de Porto Alegre.

na fotografia, o que fere o apreciador. O *punctum* interessa justamente porque é a própria subjetividade do observador: é pessoal e intransferível, é o que de fato toca, penetra, faz a fotografia viver no interior de quem a observa.



06 (Figura 12)

Como um recurso de arranjo desta história aqui contada, prossigo com as fotografias aéreas, os voos de pássaro. São registros feitos de longe, até mesmo um pouco abstratos dada a distância e a qualidade dos equipamentos disponíveis na época, mas, ainda assim, têm muito o que contar.

Novamente, como na fotografia anterior, a conexão entre imagem e legenda são o meu *punctum*. A imagem posicionada na posição privilegiada da montagem, a superior, a qual nossos olhos automaticamente miram primeiro, retrata uma perspectiva, com uma ordenação possibilitada pela rua, que corta o mar de edificações como uma linha traçada com régua, a qual foi nomeada na legenda, “vista parcial com a rua Vigário José Inácio, e, também, pela impressão de que há uma organização nas edificações, um certo ar de que “aqui houve planejamento”.

A segunda fotografia, posicionada na região inferior da montagem, observada posteriormente por nossa lógica ocidental de leitura, já assume um caráter de inferioridade com relação à primeira, posto que, quando contextualizada na página do álbum, assim como nas lógicas de diagramação utilizadas no design, o que deve ser lido ou visto primeiro sempre tem de, necessariamente, ser posicionado no topo da página. A legenda descritiva da foto pouco a descreve ou a situa. Há uma imprecisão, vagueza. “Aspecto parcial, frente norte”. Aos desavisados, nestes me refiro a quem não tem um determinado conhecimento da cidade de Porto Alegre, a “frente norte” abriga a área do IV Distrito, que ocupa, de fato, a zona norte da cidade. A região exposta no registro não recebeu seu nome, muito menos o nome de qualquer rua. Tarefa difícil localizar espacialmente essa “lembrança de Porto Alegre” e compreender a área que foi retratada. É como se constasse ali por constar, para que pelo menos um registro da “face norte” estivesse disposto no *corpus*.

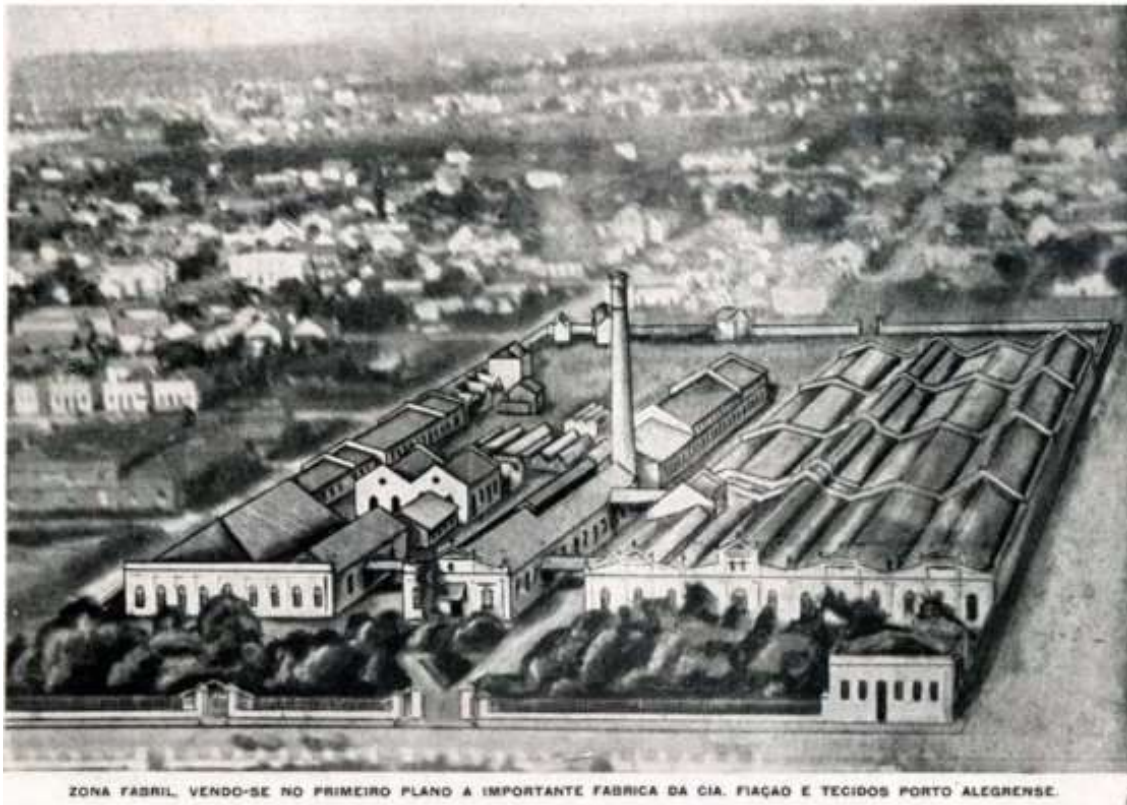
Posto isso, assim como observei na primeira fotografia, podemos observar, também na segunda, o aspecto da morfologia urbana. A ausência de uma noção de perspectiva visível, provavelmente causada pela inexistência de um eixo ordenador, papel cumprido pela rua Vigário José Inácio na primeira, causa uma certa sensação de desordem, de crescimento urbano espontâneo, sem um planejamento, colocando, novamente, essa imagem em posição inferior com relação à primeira.



07 (Figura 13)

As fotografias voos de pássaro são recorrentes no *corpus*. Como é composto de mais de 200 fotografias, foi necessário que separasse as mais representativas do fenômeno e suas características que desejo retratar. Dentre tantos registros, uma característica em comum é perceptível: a busca pelo retrato da ordenação, monumentalidade e planejamento, com linhas positivistas. Aspectos característicos da modernidade que a cidade buscava implantar e demonstrar para o mundo que estava incluindo-se no circuito de metrópoles modernas do mundo.

Observando esse registro nomeado como “Vista aérea da Praça Marechal Deodoro”, a ordenação e o planejamento da área se sobressaem aos olhos. Edifícios com ares monumentais, arquiteturas rebuscadas, áreas em obras: a construção imagética do desenvolvimento e progresso, através de um olhar positivista para com a cidade.



08 (Figura 14)

Um voo de pássaro que retrata a “Zona Fabril”, especificamente, “vendo-se no primeiro plano a importante fábrica da cia Fiação e Tecidos Porto-Alegrenses”. Um retrato especificamente do que conhecemos como IV Distrito, mas que, pousando os olhos sobre a perspectiva, o caráter monumental e, o que mais chama o olhar, uma espécie de retoque feito posteriormente na foto de forma que as linhas organizadas da importante fábrica foram ressaltadas e sobressaiam-se sobre o fundo, repleto de residências, então operárias, e outras pequenas fábricas, posto em desfoque. Considerando estas configurações imagéticas, a legenda da fotografia poderia ser corrigida para apenas “a importante fábrica da cia Fiação e Tecidos Porto-Alegrenses”.

“A importante fábrica”. Fundada em 1891, de fato, anos mais tarde, tornou-se uma das principais fábricas de tecidos do Brasil. O bairro cresceu e desenvolveu-se juntamente com a fábrica, dada a relevância da sua presença na região fabril. A fábrica atraiu população para o IV Distrito, sendo os trabalhadores das fábricas, em sua maioria imigrantes, principalmente alemães, seguidos por poloneses e italianos. Como uma referência nacional, sua presença nas “Recordações de Porto Alegre” é justificada: demonstra progresso, desenvolvimento e, também, uma referência de projeto

arquitetônico. É interessante destacar a fala de Miranda (2003, p. 75-76), sobre o tratamento arquitetônico diferenciado da estrutura industrial da fábrica.

Como ocorre em outras indústrias desse e dos períodos seguintes, as fachadas para os pátios internos aos pavilhões estavam tratadas com simplicidade, com águas da cobertura deixadas à vista e nenhuma decoração aplicada. No entanto, as fachadas de acesso principal possuíam uma linguagem nitidamente neoclássica, com aberturas em arco pleno, frontões que davam acabamento a lanternins, assim como frisos, aplicações e esculturas, colocadas sobre os frontões.

Uma peculiaridade da FIATECI, a ser ressaltada em relação a outras indústrias instaladas na capital ou mesmo no estado, era o recuo, tratado paisagisticamente, com encaminhamentos e jardins, considerando que a grande maioria das indústrias urbanas construía nos alinhamentos.



09 (Figura 15)

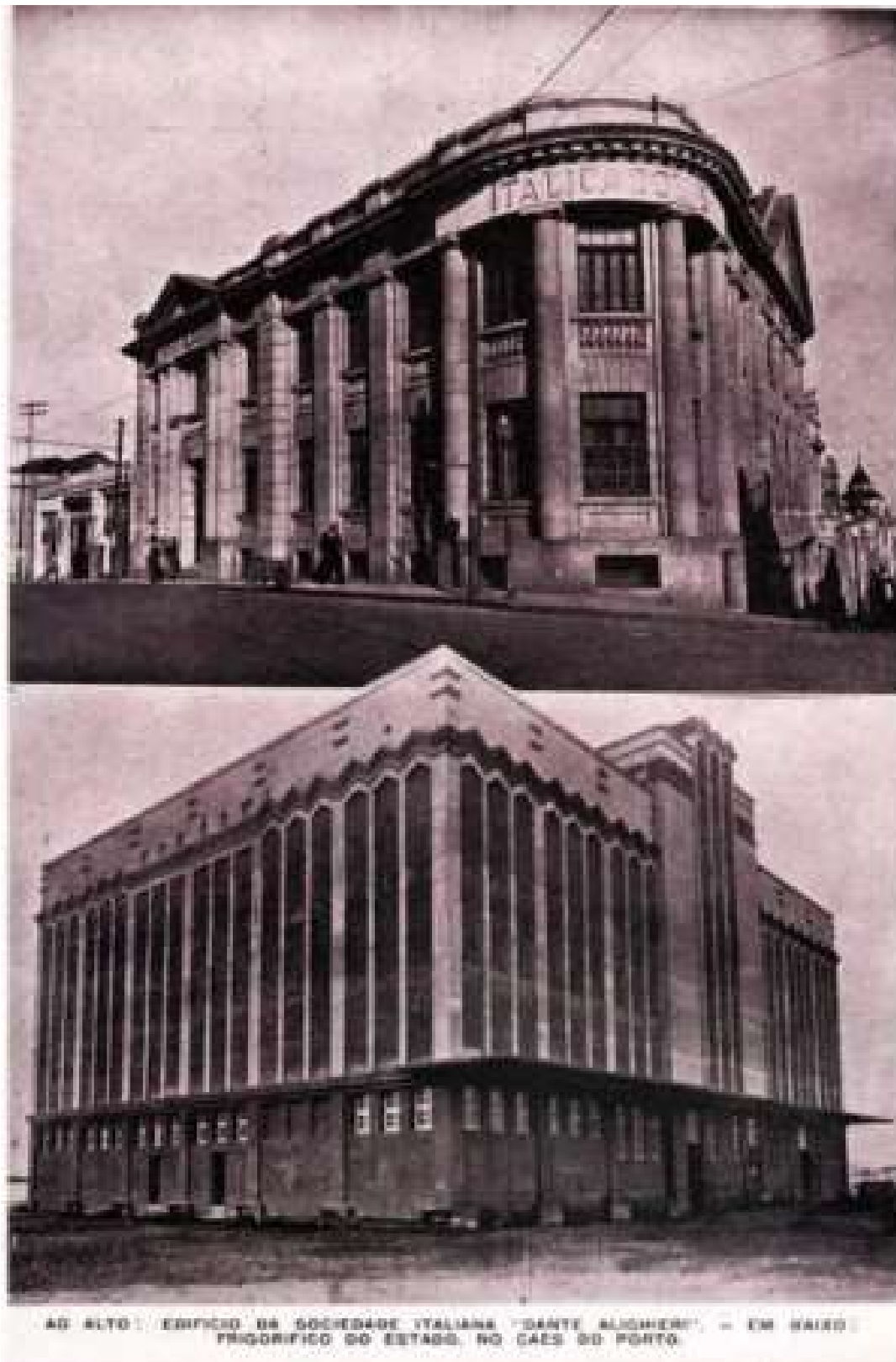
A fábrica retratada entre tantas as obras urbanas do *corpus*, representativas de progresso, prosperidade e modernidade, por fim, foi retratada pelas mesmas motivações: não era apenas uma fábrica presente na área fabril de Porto Alegre, era um monumento.



10 (Figura 16)

Aproximando-se do solo, saindo das tomadas de perspectiva voo de pássaro para os enquadramentos no nível do solo, este tipo de enquadramento é o mais presente no *corpus*, inclusive em montagens/colagens como esta. Novamente, agora em outra escala, a perspectiva como forma de ordenação, a busca pela monumentalidade e o destaque do projeto arquitetônico são o foco da composição imagética.

É compreensível sua presença nas “Recordações de Porto Alegre”. Tento imaginar se colagens assim fossem feitas com perspectivas tomadas da área industrial. Grandes pavilhões, sem planejamento e ordenação nas ruas, nem moradias, talvez, até mesmo e, provavelmente, sem a limpeza e a infraestrutura vislumbradas nessas fotografias. As ruas e calçadas limpas, algumas vazias, ressalta a política higienista, também característica do urbanismo da época.



11 (Figura 17)

Um edifício industrial do IV Distrito é retratado em uma das montagens. Justaposto com o Edifício da Sociedade Italiana “Dante Alighieri”, está o Frigorífico do Estado no Cais do Porto.

De fato, sua presença é imponente, um exemplar de arquitetura proto-moderna, cujo volume gera uma perspectiva com aparência de solidez, estabilidade, segurança, firmeza. Porém, o contexto em que é retratado e posicionado, considerando também a legenda descritiva, “Frigorífico do Estado no Cais do Porto”, não faz qualquer menção a que, de fato, está localizado no IV Distrito, a área industrial. O Cais do Porto é recorrente na construção imagética do *corpus*, um sinônimo de progresso e importância da cidade de Porto Alegre como referência de chegada e saída de mercadorias. Ainda que justaposto à zona industrial, é tratado com um certo *glamour*.

Ironicamente, talvez, este que é um dos únicos edifícios industriais presentes nos álbuns de fotografias (apenas ele e a fábrica FIATECI, da qual falei anteriormente), além de abandonado, está hoje totalmente *isolado* da cidade de Porto Alegre. Ilustro melhor e retorno às fotografias históricas.



Atrás do muro da Mauá e dos trilhos do Trensurb, área à beira do lago Guaíba está inacessível há décadas

A praça que Porto Alegre esqueceu

12 (Figura 18)

Uma praça em que ninguém se senta nos dias de sol, não há nenhum cachorro contente por estar passeando, crianças correndo, não há nada, nenhuma vida. E, raramente, alguma vida porto-alegrense saiba da sua existência.

A praça Edgar Schneider foi inaugurada em 1962, e localiza-se em frente ao edifício do Frigorífico do Estado, o que está retratado no *corpus*, em um grande terreno, frente ao lago Guaíba. Sua construção foi parte do conjunto arquitetônico de Porto Alegre. No centro da praça, rodeadas por 14 árvores, a escultura de duas ninfas, Moças da Fonte, obra do arquiteto alemão Alfred Hubert Adloff. Uma praça de uma beleza delicada, com ares de uma cidade que estava enriquecendo e queria demonstrar para todos que a vissem do lago e da grande avenida, que limita o outro lado do terreno. O privilégio de vê-la e ocupá-la durou pouco mais de uma década.

Acerca do Frigorífico, não encontrei alguém que houvesse contado sua história, sequer existem registros fotográficos, são pouquíssimos. Assim, é difícil precisar o ano em que encerrou suas atividades, mas, a praça, morreu aos poucos.

A praça que sumiu atrás do muro da Mauá e dos trilhos do trensurb

Localizada no Cais Mauá, a Praça Edgar Schneider está separada da cidade há mais de 30 anos

13 (Figura 19)

O primeiro acontecimento que marca o início de sua morte ou, talvez, *apagamento*, deu-se com o projeto de proteção contra as cheias na capital, quando um muro de 3 metros de altura, o muro da Mauá, foi concluído em 1974. A segunda vez em que foi apagada, foi no ano de 1985, quando as obras do Trensurb foram concluídas e inauguradas, isolando a praça um pouco mais. Nesse período, o acesso à praça era possível apenas ingressando pela entrada principal do cais e caminhando até a praça, algo que o público em geral já não fazia. Passados alguns anos, a praça, por fim, teve seu processo de apagamento finalizado, quando o próprio cais que ainda lhe proporcionava alguma vida, encerrou suas atividades em 1997.

A *praça mais triste do mundo*, nomeou Marcelo, em seu blog³⁸, e escreveu as seguintes palavras

³⁸ <https://patomacho.blogspot.com/2014/01/a-praca-mais-triste-do-mundo.html>



14 (Figura 20)

A Edgar Schneider não tem rolê, não tem associação de amigos, não tem turista para fotografar, poetas para cantar sua beleza, não foi decretada Patrimônio Histórico, Cultural, Ecológico e Ambiental, não possui publicações na internet, textos e imagens sobre ela. Nenhum blog (!) a cita, não aparece na imprensa, não recebe visita de retratistas de celular e curiosos de plantão.

Isolada, a praça não teve mais atenção, muito menos manutenção. Foi descaracterizando-se, até virar um simulacro de ruína. As figuras escultóricas, duas ninfas de braços vazados, parecem carregar séculos em suas costas. Quem passa por ali hoje encontra uma paisagem fraturada, parada e perdida no tempo.



15 (Figura 21)



16 (Figura 22)

Neste registro de Lucas Pedruzzi, em 2009, até mesmo o céu parece abandonar a praça e o antigo frigorífico. A grama queimada, há décadas sem cuidado, os entulhos em frente ao edifício, o total isolamento da cidade. Assim se apagou um lugar. Lucas captou a melancolia da ninfa que lá permanece.



17 (Figura 23)

Esta fotografia, um registro da vista do observador da Rua dos Andradas, em um momento de plena vida urbana pulsante, lembrou-me da obra de Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Berman apresenta um ensaio histórico e literário acerca da modernidade, “um estudo sobre a dialética da modernização e do modernismo” (BERMAN, 2016, p. 25). Propõe um diálogo sobre o que chamou de a “aventura da modernidade”, período que o autor definiu como meados do século XVIII até a sua contemporaneidade (final do século XX).

O título da obra, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, deriva de uma máxima de Marx em seu Manifesto Comunista, que explicita sua tese: a modernidade trouxe um caráter efêmero a tudo o que nos rodeia, nada mais permanece, o que é sólido se desmancha e dá lugar a novas coisas em um eterno ciclo. Quero ser breve nesta associação, para não me desvirtuar das motivações que me levaram associar essa fotografia com a obra de Berman, mas, tal assertiva de Marx remete o que, mais de um século depois, Bauman trouxe com a discussão acerca da modernidade líquida. A vulnerabilidade e fluidez, um caráter social temporário,

uma era de instabilidade e flexibilidade, de excessos e mudanças, assim Bauman define a modernidade. Tudo que é sólido desmancha no ar, e o que restou assumiu a forma líquida.

Berman buscou, primordialmente, provocar uma densa reflexão sobre a modernidade, além de revelar outras dimensões desta, “explorar e mapear as aventuras e horrores, as ambiguidades e ironias da vida moderna” (p. 21). Para ele, a modernidade é composta de paradoxos e ambiguidades. Brevemente, como paradoxo, recordo-me do Frigorífico do Cais do Porto que, um dos únicos edifícios retratados nas fotografias de recordações de Porto Alegre, hoje está, literalmente e fisicamente, isolado do resto da cidade. Lembra-me uma ironia do destino (da modernidade), se este realmente existir.

Através de um compilado de olhares de outros autores, Berman traz experiências, formas de vida, fatos e cenários da vida urbana moderna. O que, de fato, fez-me associar essa fotografia com sua obra, foi o capítulo em que traz a visão de Baudelaire³⁹, com seus retratos sobre as ruas modernas de Paris. Baudelaire está entre a primeira grande leva de escritores e pensadores que se dedicaram à modernidade e, para Berman, faz “celebrações líricas da modernidade”. Descrevendo cenas urbanas cotidianas em Paris, em *O pintor da vida moderna*⁴⁰, Berman destacou o seguinte trecho

Ele (o pintor da vida moderna) se delicia com finas carruagens e orgulhosos corcéis, a esplendorosa sagacidade dos cavaleiros, a destreza dos pedestres, o sinuoso andar das mulheres, a beleza das crianças, felizes de estarem vivas e bem-vestidas – numa palavra, ele se delicia com a vida universal. Se o estilo do talhe de uma roupa teve uma mudança sutil, se ondas e caracóis foram suplantados por topetes, se os laços se alargaram e os coques desceram um quase-nada em direção à base do pescoço, se as cinturas se elevaram e as saias se tornaram mais cheias, não tenha dúvida de que o olho aquilino de Guys o detectará⁴¹

Baudelaire, segundo Berman, é universalmente aclamado como um grande escritor urbano. Descreveu inúmeras cenas urbanas em suas obras, das quais Berman comentou mais algumas em seu livro. Este trecho, especificamente, poderia muito bem ter sido inspirado na fotografia que deu início a este trecho da reflexão. Um cruzamento da Rua dos Andradas, onde pessoas elegantemente vestidas parecem comentar sobre o dia, sobre seus negócios, suas famílias, aglomeram-se nas esquinas ou caminham pelo meio da

³⁹ Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) foi um poeta, crítico e teórico da arte francesa. É considerado um dos precursores do simbolismo e reconhecido internacionalmente como o fundador da tradição moderna em poesia. Sua obra teórica influenciou profundamente as artes plásticas do século XIX.

⁴⁰ Publicado no final de 1863, no jornal *Figaro*, é um ensaio que se tornaria referência para a noção de modernidade em arte e literatura, no qual o poeta francês descreve e analisa a obra de um artista, Constantin Guys, que, para ele, captaria alguns dos aspectos definidores da vida moderna: a instantaneidade, o transitório, o fugidio, o contingente.

⁴¹ *The Painter of the Modern Life*, p. 11.

via, juntamente com os primeiros carros que circulavam nas ruas. Se repararmos bem, mulheres em um canto de um dos edifícios exibem o vestido estruturado e um chapéu. Insiro-me na cena descrita por Baudelaire ao observar a fotografia. É o retrato da modernidade urbana pulsante, das “luzes brilhantes da cidade, as belas mulheres, a moda, o luxo, seu jogo de superfícies deslumbrantes e cenas grandiosas” (BERMAN, 2016, p. 146).

Esse registro imagético, alinhado com os que trouxe anteriormente, onde vistas urbanas trazem monumentalidade, solidez, progresso materializado em obras na cidade, compõem um conjunto, provavelmente não tão grandioso quanto o de Paris, mas semelhante à descrição de Berman sobre a modernidade na urbe

Grandes e majestosas perspectivas foram desenhadas, com monumentos erigidos no extremo dos bulevares, de modo que cada passeio conduzisse a um clímax dramático. Todas essas características ajudaram a transformar Paris em um espetáculo sedutor, uma festa para os olhos e para os sentidos (2016, p. 146).

Ao longo desta história que conto através desta composição imagética, aos poucos, os conceitos são costurados e *visualizados*. Um *espetáculo sedutor*. A sociedade do espetáculo, de Guy Debord. O espetáculo que é transmitido através das *mass media*, neste caso, a fotografia. Imagens que assumem o caráter de seres reais e motivadores de um comportamento hipnótico, que visam implantar uma concepção de mundo. *O que aparece é bom, o que é bom aparece*. As peças encaixam-se, linearmente, paralelamente, diagonalmente.



18 (Figura 24)

A única captura de uma das ruas do IV Distrito encontrada no *corpus*. Feita pelo fotógrafo Virgílio Calegari, imigrante italiano que chegou em Porto Alegre em 1881 e consolidou-se como o principal retratista da cidade no início do século XX. Seu trabalho toca a história que conto pois, nas palavras de Sandri (2007, p. 5), “é considerado por pesquisadores como a encarnação da modernidade, justamente em um período em que a cidade vivia uma longa sucessão de governos de orientação positivista e esforçava-se em constituir-se como urbe moderna”.

A carreira de Calegari foi desenvolvida sob a vigência dos apelos da modernidade. Nas palavras de Sandri

A fotografia de Virgílio Calegari é tomada como resquício visual de ações e manifestações de desejos em relação à configuração de uma cidade, um determinado momento da sua história. [...] elementos que elucidem o que este autor identificava como dilemas e promessas vigentes naquela Porto Alegre da virada do século (2007, p. 26).

Apontado como um dos responsáveis pela materialização em imagens das ideias de progresso e modernidade defendidas pelos políticos locais de forte inspiração positivista, Calegari chega a ser identificado por trabalhos acadêmicos já realizados como símbolo desta” (2007, p. 36).

Considerarei pertinente contextualizar o autor desta fotografia. Calegari, considerado o retratista da modernidade e do progresso de Porto Alegre, também retratou essa cena que compõe o *corpus* de fotografias selecionadas por Possamai nos álbuns históricos. A cena se dá na rua Voluntários da Pátria, atualmente localizada no bairro Farrapos, componente do IV Distrito. Quando aberta, em 1806, recebeu o nome de Caminho Novo e, em 1870, foi chamada de Voluntários da Pátria, em homenagem aos voluntários que lutaram na Guerra do Paraguai. A rua margeava o Guaíba (antes dos aterramentos) rumo à Várzea do Rio Gravataí. O caminho facilitava a comunicação do centro com as chácaras que havia na margem do Guaíba. Posteriormente, com o trem e as embarcações, atraiu comércio e indústrias. Foi um importante acesso à capital e hoje uma ligação entre o Centro e a Zona Norte.

Feita a contextualização do fotógrafo e da cena, dirijo-me à fotografia. É a única captura da vista do observador de uma rua pertencente ao IV Distrito que está incluída no *corpus*. Comparando-a com o retrato que trouxe anteriormente, da Rua dos Andradas, percebo a *desglamourização*. No lugar dos elegantes senhores, ostentando trajes alinhados, reunidos em grupos a falar sobre a vida moderna, aqui, pessoas de diferentes classes sociais caminham, carregando cestos com compras, pelo único lado da rua que possui calçada para pedestres. Paralela à calçada, está a sarjeta, onde algum material escoar. Um cachorro vasculha o chão. Ao fundo, no lugar do sofisticado automóvel visto na Rua dos Andradas, vemos duas carroças. Casas baixas, algumas placas de pequenos comércios e detritos nas ruas. Poucos ventos da modernidade habitam a fotografia, que ainda tende a retratar um lugar com ares coloniais.

As ambiguidades da modernidade das quais falou Berman. Calegari, considerado o retratista da modernidade e do progresso de Porto Alegre, retratou os paradoxos que passavam pelo seu olhar.

Assim como no caso do Frigorífico do Cais do Porto, um dos únicos exemplares de edifícios do IV Distrito que estão presentes no *corpus*, algo curioso ocorre com a Rua Voluntários da Pátria, a única rua da área industrial presente nos álbuns.

Obras paradas, insegurança e prédios em ruínas: a degradação da Rua Voluntários da Pátria

19 (Figura 25)

Emoldurado por prédios em ruínas, o trecho da Rua Voluntários da Pátria junto ao Quarto Distrito parece cair no esquecimento. E o mesmo ocorre com o projeto de mobilidade urbana que prometia dar cara nova à antiga via porto-alegrense: cerca de 15% da duplicação prevista para a Copa 2014 foi concluída; o restante não tem perspectiva de receber as obras.

20 (Figura 26)

A única rua pertencente ao IV Distrito retratada no *corpus*, surge nas *mass media* do espetáculo, como uma outra possível ironia do destino da modernidade, justaposta a definições de uma condição de degradação, descuido e esquecimento. Obras paradas: alguém, algum dia, até lembrou-se dela, mas logo esqueceu. Insegurança e ruínas: palavras ouvidas e lidas repetidamente relacionadas ao IV Distrito.



21 (Figura 27)

Comparar a imagem atual da rua com a imagem histórica presente nos álbuns torna compreensível o relacionamento dela com a caracterização de deteriorada. Observar esta imagem faz com que me sinta em um roteiro cinematográfico que se passa em algum submundo de uma cidade pobre, esquecida, que leva sua vida mansa em meio à aceitação de sua condição econômica, em meio à ausência de qualquer manutenção, quem dirá investimentos. É como estar em um lugar parado no tempo, um tempo em que se desenvolveu intensamente e teve este fluxo interrompido, sendo um passado próspero em um presente decadente.



22 (Figura 28)

Nesta imagem divulgada nas *mass media*, retrato de um trecho da Rua Voluntários da Pátria, o asfalto, camada por camada, foi arrancado e não foi refeito, até expor um traço do período próspero da rua. Vêm à superfície os antigos trilhos dos bondes que circulavam ali. A composição imagética contida na fotografia traz um antagonismo da era moderna, de progresso e desenvolvimento, marcados pela presença dos trens, postos em conjunto com a degradação do pavimento, em sulcos fundos; as pessoas que passam não ostentam qualquer elaboração em suas roupas, e trabalhadores realizam suas tarefas. O passado próspero e o presente decadente, novamente.

– Agora, está tudo abandonado.

23 (Figura 29)



24 (Figura 30)

“Av. Voluntários da Pátria traz as marcas do abandono no 4ª Distrito”, é o que diz a legenda da fotografia que compõem uma matéria sobre a inspiração em um projeto realizado em Barcelona para a revitalização do IV Distrito. O fenômeno do apagamento é evidenciado nas fotografias recentes divulgadas nos meios de comunicação. Conjugadas, na maior parte dos casos, com a palavra *abandono*, as imagens refletem o vocábulo. Portas e janelas já não mais transpassáveis, interrompidas por paredes de alvenaria levantadas para que os acessos, as vivências, sejam *apagados* destes edifícios. Reflitamos sobre o significado formal de *abandono*, o qual, em uma pesquisa rápida em um mecanismo de busca *online*, resulta em:

substantivo masculino

1. ato ou efeito de largar, de sair sem a intenção de voltar, afastamento.
“o abandono da casa foi uma boa decisão”
2. falta de amparo ou de assistência; desarrimo.
“o abandono de menores é um crime”

Associar a fotografia com a definição formal de *abandono* permite, talvez, entender o porquê da área, hoje, ser associada com o vocábulo quase sempre quando salta aos nossos olhos na mídia. Aqui, a associação visual e textual é inevitável, quando, através de uma observação da estética dos edifícios retratados, percebemos algo que foi *largado*, sem qualquer intenção de volta por quem o largou, ao erguer paredes de

alvenaria em seus acessos. Paredes, diferentes de tapumes que costumam ser utilizados para barrar acessos a edificações temporariamente, significam *certeza, solidez, permanência, um largo espaço de tempo*. Quem as edificou não pretende voltar, nem mesmo quer permitir o acesso de outrem; não deseja uma nova ocupação, muito menos o *amparo* de outros. “O abandono de menores é um crime”. Outras espécies de abandonos também poderiam ser consideradas crimes. *Largar, esquecer, apagar* são atos de negação de responsabilidade, evidência de uma ausência de vontade de manter sob cuidado, manter vivo, manter visível aos olhos.

4 REFLEXÕES FINAIS

*Enterrando toda seda,
Poesia, nesse deserto inevitável
Do esquecimento?
Ah, querida! Você é mesmo tola!
O seu rosto lembra o patético
De uma joia oca.*

Fernanda Young (A mão esquerda de Vênus, 2016)

Nestas reflexões finais, objetivamos retomar as origens desta pesquisa, motivações, aspectos relevantes para a compreensão de tais reflexões, bem como elementos conceituais que nos serviram de base metodológica. A partir disto, indo além, refletir sobre a construção imagética produzida e, assim, pontuar possíveis desdobramentos dos resultados obtidos.

Com esta investigação, nos propomos explorar, descrever e refletir acerca de um fenômeno urbano, percebido através da dimensão sensível, a dimensão da experiência humana no ambiente em que se encontra. Dentre uma incontável gama de fenômenos que ocorrem no espaço urbano, o fenômeno aqui percebido e explorado foi o de um apagamento dos registros históricos imagéticos de uma área tradicionalmente industrial da cidade de Porto Alegre, o IV Distrito, que se encontra em processo de descaracterização e deterioração há vários anos e tem sido foco de debate por diversos setores da sociedade. O IV Distrito está incluso, em um contexto mais amplo, em uma sucessiva desfiguração e decadência dos núcleos industriais urbanos em muitas cidades, o que tem dado origem a reflexões e estudos. Os resultados de buscas por estudos sobre estes espaços, que autores nomeiam de diferentes formas, tais como vazios industriais, *friches industrielles*, *friches urbaines*, *brownfields* etc. demonstraram uma carência de estudos teóricos, sendo que, em grande maioria, apresentam-se apenas propostas de intervenção e requalificação, o que nos motivou a adentrar no campo teórico e filosófico para buscar alguma compreensão do fenômeno.

As buscas iniciais por registros imagéticos históricos do IV Distrito, que serviriam para analisar suas transformações urbanas, frustrou-se ao não obter material resultante e deu origem à percepção de um fenômeno: o apagamento do IV Distrito de Porto Alegre dos registros históricos imagéticos da cidade. O objetivo da pesquisa, então, tornou-se a investigação deste fenômeno e seus possíveis desdobramentos, bem como uma possível conexão com a situação atual da área.

A pesquisa, então, assume o caráter fenomenológico, a qual não parte de um problema, mas de um questionamento: *como se manifesta o fenômeno do apagamento do IV Distrito nos registros históricos imagéticos da área em estudo?* Assim, partindo de uma interrogação, focalizou-se no fenômeno, e não no fato. Dessa forma, tratando-se de uma investigação perceptiva, enquadrada no campo da subjetividade, do sensível e do mundo vivido, não se estabeleceram passos a serem seguidos objetivamente, em uma ordem cronológica. A investigação do fenômeno, ao seu decorrer, traçou e modificou a construção dos resultados da pesquisa, de acordo com o fluxo do que foi se revelando. A abordagem fenomenológica investigou o fenômeno especificado através de um entendimento intuitivo, o qual, conseqüentemente, originou sua descrição, considerando nossas impressões e imprecisões na percepção, o que foi denominado na metodologia como “descrição fenomenológica”.

A interpretação e descrição do fenômeno deu origem à construção imagética, onde fomos além do que nos foi primeiramente apresentado, adentrando uma dimensão subjetiva, vista apenas após uma densa reflexão sobre o fenômeno. Buscamos dimensões ocultas, que não se revelam a um primeiro olhar. Aqui, são necessários o reconhecimento e a valorização do papel da intuição e da subjetividade no processo de selecionar, categorizar e interpretar as informações.

Como caminho para a observação do fenômeno e sua descrição, construímos uma base teórica com suportes para que nosso olhar pudesse se aprofundar para além daquilo que é percebido em um primeiro momento. Nesta base, discorreremos acerca da fenomenologia em si e a abordagem fenomenológica, trazendo, principalmente, as visões de Husserl e Merleau-Ponty. Destaca-se, aqui, a importância da tomada de consciência de algo, no caso, o fenômeno, que precede qualquer tipo de caracterização e que deu origem a todo o estudo. A investigação que decorre da percepção é contínua, nasce em si própria e não ultrapassa seu objeto de questionamento. É profícuo ressaltar que, para Merleau-Ponty, o indeterminado é percebido como algo positivo, assim como a dúvida e a subjetividade do campo da percepção sensitiva do mundo. Dessa forma, o autor ressalta que o inacabamento da fenomenologia não é sinal de fracasso, pois a fenomenologia busca revelar mistérios do mundo e da razão, e, assim, o cientista torna-se um principiante eterno.

Conceitos sobre memória e esquecimento foram explanados para possibilitar uma compreensão do fenômeno de apagamento percebido. O processo de apagar envolve os atos de lembrar e esquecer, ou, melhor, *fazer* esquecer, através do que foi exposto acerca dos possíveis usos e abusos da memória e do esquecimento, principalmente no campo da memória coletiva. Halbwachs (1990), ao comparar a memória

com imagens, destaca que muitas podem nos ser impostas, o que conforma a memória coletiva e, da mesma forma, muitas podem nos ser escondidas ou *apagadas*. Nora (1993), ao distinguir história de memória, ressalta que esta última corresponde à própria vida, sendo carregada por grupos vivos e está sempre em evolução, sendo parte da dialética de lembrança e esquecimento, e não tem consciência de suas sucessivas deformações, sendo passível dos mais diversos usos e manipulações.

Ricoeur (2014), por sua vez, em seu estudo fenomenológico acerca da memória, ressalta a relação entre memória e imagem, bem como o uso e abuso da memória e do esquecimento, conceito chave para o despertar da investigação fenomenológica que resultou na construção imagética. Aqui, revela-se que a memória possui intencionalidades, em três diferentes planos, nos quais pode ser *impedida, manipulada e abusivamente convocada*. Tais múltiplas maneiras de abuso corroboram com a vulnerabilidade da memória que resulta da relação entre a ausência do que foi lembrado e sua presença na forma de representação. Assim, a manipulação da memória atua diretamente na experiência desta, no plano propriamente prático, não sendo possível vivenciar a memória em seu estado puro, ela sempre sofrerá algum tipo de manipulação. É importante considerar a fragilidade da memória, que está relacionada com a sua ligação com a identidade.

Memorizar e esquecer são atos diretamente conectados, um não se dá sem que o outro esteja presente, de acordo com Moraes Simson (2003). De forma generalizada, apenas para retomarmos, o esquecimento é percebido de formas diversas, até mesmo opostos. Pergher e Stein (2003) apontam-no como uma falha da memória, enquanto Nietzsche (2003) o aponta como uma virtude, devido a sua capacidade plástica criadora, sendo um aspecto necessário à nossa inteligência, no que se trata de uma função auto protetora, pois, se tudo recordássemos, nossa atividade cognitiva seria prejudicada. As forças plásticas criadoras do esquecimentos, de acordo com Nietzsche (2003), permitem a abertura para o novo, para a gestação de novas possibilidades vitais. De acordo com o autor, a felicidade é “poder-esquecer”.

Por outro lado, Freud relacionou todo o ato de esquecimento com o desprazer (FERRARINI; MAGALHÃES, 2014). Como uma forma de autoproteção, tentamos não armazenar informações acerca do que nos causa algum tipo de mal. Ricoeur (2014) relacionou o esquecimento por desprazer com a relação com o perdão que o perdão pode assumir. Dessa forma, esquecer seria uma forma de conceder o perdão a algo ou alguém que causou algum prejuízo, alguma dor. Assim, ontologicamente, não é possível viver sem o esquecimento e, para Ricoeur, o esquecimento é o emblema de quão vulnerável é nossa condição histórica.

Também, ao longo de nossa construção teórica, apontamos as transformações sociais ocorridas na pós-modernidade através do olhar de Guy Debord e Zygmunt Bauman. Compusemos um desdobramento de

suas ideias acerca de uma sociedade transformada em um grande espetáculo e a liquidez que o tempo e o espaço assumiram. Para Guy Debord, em sua obra *A Sociedade do Espetáculo*, a espetacularização é um processo natural e indissociável de nossa possível vida “real” que, para Bauman, assumiu uma condição de liquidez, a qual o tempo e o espaço também adquiriram o mesmo atributo, onde as formas não permanecem em sua fisionomia por um período de tempo estendido, conduzidas pelo ritmo do consumo. Segundo Bauman, tudo se transformou em mercadoria, incluindo objetos, pessoas, cidades. Tal reflexão tocou a temática do trabalho no que diz respeito ao processo de transformação da sociedade em um espetáculo, uma *curadoria da vida*, na qual o que vemos ou deixamos de ver é escolhido e determinado por algo ou alguém, como coisas, lugares e acontecimentos, os quais podem ser *esquecidos* ou *apagados*. Bauman tratou do curto espaço de tempo em que o que está presente na sociedade, como um todo, sobrevive em um caráter descartável e não reaproveitável, o qual a sociedade de consumidores atribui a tudo o que a cerca e, neste caso, podemos incluir o ambiente urbano. Ressaltando uma das máximas da sociedade de consumidores, que toca o assunto que tratamos, é que algo ou alguém deve *aparecer para existir*. Tratando-se de um fenômeno de apagamento urbano, este *aparecimento* ou *não-aparecimento* de uma área urbana na sociedade de consumidores foi um dos tópicos fundamentais para a discussão.

Na obra *A Sociedade do Espetáculo*, em conjunto com o movimento Internacional Situacionista, Guy Debord tratou da “espetacularização midiática”, onde faz também uma crítica radical ao urbanismo e à cidade contemporânea, que, no período em que foi escrita, transformava-se em espetáculo, e à passividade dos cidadãos que eram reduzidos à condição de espectadores. Dessa forma, Debord opõe-se à sociedade espetacular, a qual não considera um conjunto de imagens, mas, sim, uma relação social entre pessoas mediada por imagens. Considerada tal mediação, a realidade é produzida e moldada, a qual passa por uma curadoria antes de tornar-se a própria realidade. É profícuo recordar a máxima do espetáculo, onde “*o que aparece é bom, o que é bom aparece*”, quando tratamos de um fenômeno de apagamento. Além disso, o espetáculo trata-se de uma aceitação passiva, “é o sol que não tem poente, no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e banha-se indefinidamente na sua própria glória” (DEBORD, aforismo 13). Assim, o espetáculo não é a realização de uma determinada filosofia, mas, sim, a própria filosofia da realidade. Determina uma sociedade que designa seu próprio conteúdo técnico, o qual é difundido através dos *mass media*, que são a manifestação mais esmagadora do espetáculo. O espetáculo é, assim, uma falsa consciência do tempo, uma forma de *esquizofrenia*.

Acerca da modernidade, que conceituamos antes de tratar da pós-modernidade líquida estudada por Bauman, consideramos pertinente lembrar as características da modernidade definidas por Nicolaci-da-

Costa (2004), para a compreensão das imagens que compuseram a construção imagética. Dentre as características, encontram-se a ordem, o progresso, a verdade, a razão, a emancipação universal, sistemas únicos da realidade, grandes narrativas, teorias universalistas, fundamentos definitivos de explicação, fronteiras, barreiras, longo prazo, hierarquia, instituições sólidas, poder central, claras distinções entre público e privado etc. Muitas destas características puderam ser percebidas e, inclusive, relatadas ao longo do texto que compõe a construção imagética.

Bauman, por sua vez, trata da pós-modernidade, que ele prefere definir como “modernidade líquida”. Liquidez é o termo que o autor utiliza para expressar sua visão da existência da pós-modernidade, a qual é caracterizada por rápidas mudanças e facilidade de adaptação, além de uma grande vulnerabilidade generalizada e uma fluidez, e a incapacidade de as existências permanecerem as mesmas por um período estendido. Assim, a sociedade do século XXI não é “menos moderna” do que foi no século XX, mas moderna de uma forma diferente.

No presente, diante dessa vulnerabilidade e fluidez da sociedade dos consumidores, a suposta imortalidade dos marcos e monumentos históricos é sujeita a uma sucessiva reciclagem e precisa ser periodicamente resgatada para a atenção coletiva. Relacionados com a construção de identidades, que são inevitavelmente instáveis, as quais até podem soar como algo sólido e consolidado, mas são frágeis e instáveis, e por isso requerem uma certa flexibilidade e velocidade de reajuste conforme os padrões que correm e transformam-se. Dessa forma, segundo Bauman, tudo o que diverge destes padrões cambiantes pode ser expelido, engolido, mantido à parte e, em alguns casos, recebe um destino especializado. Alguns tornam-se espaços vazios que, para Bauman, são aqueles que deixam de receber significado. São *vistos* como vazios ou *não-vistos*, assumindo um caráter de invisibilidade. Muitas vezes, trata-se de lugares que restam após a reestruturação dos espaços considerados realmente *importantes*. Tornam-se presenças fantasmagóricas, resíduos inevitáveis, sobras que poderiam ter seu brilho próprio, mas tiveram que permanecer sem sentido para que outros lugares pudessem brilhar e encherem-se de significado. Todo este processo relaciona-se com as ações de memória e esquecimento e com a chamada “vigilância negativa”, conceito definido por Bauman para elucidar a “eliminação” do que não aparenta mais ter valor de mercado na sociedade de consumidores. Trata-se do que chamou de “modernidade pesada”, que valorizava a solidez, e o início da modernidade líquida, que busca a satisfação imediata. Nesse sentido, tudo o que é sólido e pesado restringe o movimento que busca a modernidade líquida, e, neste caso, Bauman destaca as grandiosas presenças das instalações industriais no tecido urbano, que significam “peso e tamanho”, que são os perigos contra os quais a sociedade de consumidores deve lutar contra.

A renegociação do significado do tempo, também ressalta a renegociação do significado do tempo, o qual não é mais considerado nem cíclico nem linear, como foi em sociedades de outras épocas. Trata-se de um tempo pontilhista, marcado por rupturas e descontinuidades, onde as ações vigentes são descartar e substituir. Bauman traz a constatação de Milan Kundera, que ressalta o vínculo íntimo entre velocidade e esquecimento, onde o nível de velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento. Através deste posicionamento de Kundera, Bauman ambiciona ressaltar que, no mundo líquido-moderno, a lentidão indica a morte social e, quem permanece estagnado, será apartado cada vez mais. A estagnação exclui.

É relevante destacar as chamadas “baixas colaterais” do consumismo, onde existe evasão, meias-verdades, omissões maliciosas de tudo o que representa ameaça à identidade almejada por alguém ou um grupo. Tais ameaças tendem a ser o que chamamos de “omissões maliciosas”, consideradas, então, como “danos colaterais”, pois não poderiam se fazer presentes no campo visual de uma sociedade ideal, no espetáculo, *o que não deve ser visto, não será visto*.

Dentre as “omissões maliciosas”, podemos adentrar no que tratamos acerca do fenômeno do esquecimento urbano. A urbe, produto de sobreposições de épocas, extratos temporais, memórias, contém uma tipologia de extrato temporal que nos interessou especificamente neste estudo, os espaços desindustrializados no mundo contemporâneo. Estes são abrigos de retalhos de atividades industriais extintas ou transferidas, porém permanecem no tecido urbano. Por termos detectado lacuna, a ausência de uma reflexão de cunho teórico/filosófico sobre estes retalhos componentes da urbe, consideramos profícuo relacionar os conceitos de memória e esquecimento com estes vestígios industriais.

Os vazios urbanos, como mencionou Bauman (2007) e Meneguello (2009), fazem parte das inúmeras camadas edificadas de memória das quais a urbe é composta. O vazio urbano é a referência da dicotomia memória-esquecimento no contexto urbano e, assim como no caso da memória e do esquecimento, o espaço urbano não existe sem o vazio urbano. Os espaços industriais residuais, constantemente considerados como vazios urbanos, costumam ser compreendidos, de acordo com Meneguello, como danos urbanos, problemas sociais e infraestruturas mal aproveitadas, sendo assim, na maioria das vezes, apenas encarados como oportunidades de revitalização e novos empreendimentos, e não na essência de sua presença. Assim, mesmo na literatura urbanística, são considerados abandonos, vazios no sentido de decadência. Mas por que não dirigir um olhar sob outra perspectiva? São mesmo refugos e abandonos? É como se a sensibilidade fosse perdida, o brilho apagado.

Assim, nas palavras de Meneguello (2009), é o esquecimento que nos faz lembrar. De fato, o *esquecer*, o *abandonar*, o *apagar* fez com que lembrássemos do IV Distrito que acabou por tornar-se objeto de investigação. Faz parte da memória difusa, memória difícil e, dentro do conceito de memória difícil, Meneguello os considerou como “dores ainda por se resolver” (2009, p. 134).

Na grande maioria dos casos, a atitude tomada é pensar em como lidar com estes “problemas”, ao invés de pensar sobre eles. São percebidos como palco de operações, afasta-se do campo sensível de pensar o fenômeno dentro da urbe e tange uma visão pragmática e positivista, que objetiva resolver, apontar caminhos, para o que é percebido como um problema, e não como um *fenômeno*. Com isso, sentenciamos o fenômeno a um problema que demanda uma solução definitiva.

Para a elaboração da construção imagética acerca do fenômeno do apagamento do IV Distrito a qual nos propomos fazer, estudamos a metodologia de análise de imagens utilizada por Georges Didi-Huberman, a qual toca em assuntos relacionados à função epistemológica da imagem para a arte e a filosofia que não é de caráter representacional. A sua *dialética do visual* questiona o privilégio do olhar. Didi-Huberman elabora uma abordagem multidisciplinar para esta dialética do visual e das imagens, na qual ler as imagens é uma tarefa inquietante, lidando com restos e fantasmas. Sua busca é por instrumentos de investigação que escapassem às apropriações iconológicas, às tentativas de redução de todos os signos, temas e símbolos a um mesmo denominador comum cultural e contextual.

Assim, Didi-Huberman trata da aparição dos sintomas, os quais interrompem o curso natural das coisas e resistem à observação banal. O sintoma nada mais é do que um desdobramento da *dialética do ver*, e necessita do “sonhar, inventar, imaginar” (MORAES, 2014, p. 337), que são traços da “metodologia” do saber dos sintomas. Para lidar com os acasos do acontecimento, é necessário usar a imaginação, a qual não deve ser entendida como um simples devaneio, uma inventividade mental desregrada, mas como uma atuação que tem seus procedimentos. A metodologia dos sintomas faz-se relevante no momento em que tomamos consciência de que, de acordo com Pellejero (2013), as imagens já nos apresentam-se inscritas em regimes de consumo, informação ou conhecimento, pelos quais somos anestesiados sensivelmente ou temos nosso olhar transmutado em indiferença pela sucessão de imagens. As imagens tornam-se medíocres, somos tomados por uma cegueira através da qual olhamos mas não enxergamos.

A metodologia dos sintomas envolve a imaginação e, para Bachelard (1993), memória e imaginação não admitem dissociações. O crítico que trata as imagens torna-se um inventor, vai além das imagens pré-digeridas, pois cada imagem é uma trama de inúmeras camadas de sentido. Por isso, Didi-Huberman

ressaltou a importância do desenvolvimento de um olhar crítico sobre as imagens, pois o conhecimento através delas nunca esgota suas possibilidades, abrindo-se a infinitas histórias. Carregam uma dimensão sensível, na qual a imagem dialética contém inúmeras possibilidades.

A obra *Cascas* (2011), de Didi-Huberman, foi tomada como referência para nossa construção imagética por ser singular, ao contar uma história fazendo uso de um profundo lirismo. Através de uma disposição fotográfica, disposta junto a uma narração, o texto torna-se suporte de um material imagético, e vice-versa. Assim, as imagens, além de serem índices de uma memória, são suporte de histórias a serem contadas, onde o escritor faz uso delas para tecer seu texto. Além de carregarem sua própria memória, carregam a memória e as percepções do escritor. A própria memória do autor é carregada por uma fotografia, agregando, assim, valores à imagem. Para Didi-Huberman (2003), falar de uma imagem sem usar a imaginação é podar a imagem da sua própria atividade, dissociá-la de sua dinâmica. Trata-se do movimento que uma imagem é capaz de gestar e, assim, demonstrar sua potencialidade de imaginação e criação.

Inspirados e, de certa forma, acometidos pelo aval de Didi-Huberman para fazer uso do lirismo textual ao tratar das imagens indícios do fenômeno do apagamento do IV Distrito de Porto Alegre, elaboramos a construção imagética que descreve e conta uma história sobre o fenômeno percebido. Além de fazermos uso do potencial de representação no campo visual, exploramos as potencialidades que as imagens carregam para construir uma história, através da disposição de texto e imagem. Por se tratar de um estudo de caráter fenomenológico, não houve uma ordenação pré-determinada dos elementos dispostos ao longo da construção. O fenômeno desenrolou-se ao longo de sua descrição, onde cada imagem e cada fragmento textual foi o elo para o próximo elemento descritivo, o que tornou o processo dinâmico, intuitivo, inesperado e ainda em construção.

O processo de estudo acerca dos conceitos aqui relacionados e a construção imagética fez despertar reflexões e possíveis associações entre a teoria e o que de fato tem ocorrido na área do IV Distrito. Como mencionamos, o ato de esquecer faz lembrar. As aparições na mídia relacionadas ao IV Distrito, as quais representamos ao longo do corpo deste trabalho e da construção imagética, relacionam palavras como “abandono”, “cair em esquecimento”, “decadência”. De fato, o esquecer fez, neste caso, lembrar.

Um exemplo de “revitalização” ou “requalificação” recentemente realizado no IV Distrito nos fez associar alguns dos conceitos que apresentamos, para que possamos visualizar o campo teórico no campo vivido. Alguns movimentos têm sido feitos em busca de uma sonhada “revitalização” da área, porém, revitalizar, na prática, nem sempre significa realmente devolver a vida.

Um dos exemplos que foram mencionados ao longo da construção imagética, a FIATECI, passou, recentemente, por um destes processos de “revitalização”. Trata-se do empreendimento Rossi-FIATECI, que implantou no local um espécie de “arquitetura global”, que caracteriza o que Koolhaas (2010) chamou de Cidade Genérica, caracterizada por arquiteturas sem identidade, que poderiam ser edificadas em qualquer cidade, em qualquer continente.

Em geral, a Cidade Genérica foi <planeada> não no sentido habitual de uma organização burocrática que controla o seu desenvolvimento, mas sim como se diversos ecos, esporos, tropos e sementes tivessem, como na natureza, caído na terra ao acaso, se tivessem fixado – aproveitando a fertilidade natural do solo – e agora formassem um conjunto: uma reserva arbitrária de genes que por vezes produz resultados assombrosos (KOOLHAAS, 2010, p. 44).

O exemplo deste empreendimento é capaz de relacionar-se com os conceitos que listamos neste texto. O projeto Rossi-FIATECI foi anunciado como um empreendimento de “revitalização” para um área degradada – no caso, o IV Distrito e o que restou das instalações da antiga fábrica de tecidos – e constitui-se de três torres residenciais com dezoito pavimentos, uma torre de salas comerciais de dezessete pavimentos e a implantação de um shopping center e um supermercado no antigos pavilhões industriais. A maior parte da área livre do terreno é ocupada por áreas condominiais e vagas de estacionamento.



Figura 31: Imagem de divulgação do projeto Rossi-FIATECI. Fonte: <http://www.iperimoveis.com.br>, acesso em set. 2017.



Figura 32: Imagem de divulgação do projeto Rossi-FIATECI. Fonte: <http://www.ronaldorezende.com.br>, acesso em set. 2017.



Imagem de divulgação do projeto Rossi-FIATECI. Fonte: <http://www.rossiresidencial.com.br>, acesso em set. 2017.



Figura 33: Rossi-FIATECI, fotografia de Paulo Hopper. Fonte: <http://www.skyscrapercity.com>, acesso em set. 2017.

Esta nova coletânea de imagens que trazemos do projeto permite-nos elaborar, talvez, uma nova construção imagética, agora pontuando possíveis consequências do que o fenômeno do apagamento do IV Distrito pode ter ocasionado. A monumentalidade das torres, o jogo de iluminação que ofusca a memória da FIATECI e enaltece o novo, sufocada pela grandiosidade da arquitetura global, que parece escondê-la, remete à Sociedade do Espetáculo, definida por Guy Debord. É a curadoria da vida, onde *o que não deve ser visto, não será visto*.

A tentativa de ressaltar a lembrança do lugar, através de uma obra contemporânea que promete trazer “nova vida” para a área, remete aos lugares de memória, conceituados por Nora (2003). Lugares criados pela mente humana devido à inexistência de uma memória viva e espontânea, criando a necessidade de artifícios que “celebram”, ou intentam celebrar uma memória que já não existe. Parafraseando novamente Nora (2003, p. 13), são empreendimentos de piedade, “patéticos e glaciais”.

As conceituações de Bauman acerca da modernidade líquida e da sociedade de consumidores também podem ser relativizadas com esta tipologia de “revitalização”. A dificuldade de adaptação de antigas estruturas, com uma forte carga histórica e características morfológicas que represam as possibilidades de renovação de mercadorias, ainda que de uma área urbana, pois, na sociedade de consumidores, tudo se transformou em mercadoria, pode ser uma barreira para que a mercadoria se “rejuvenesça” e torne-se vendável novamente, volte às vitrines do mercado imobiliário.

Postas as colocações no âmbito social do fenômeno, tocamos no que pode ser o assunto mais delicado e passível de debates deste estudo. Ao elaborar a construção imagética, foi possível perceber, através das fotografias históricas, uma certa intenção de “esconder”, *apagar* a imagem do IV Distrito das memórias oficiais de Porto Alegre. Na teorização acerca de memória e esquecimento, Freud evidenciou que o ato de esquecer está diretamente conectado ao sentimento de desprazer. Não desejamos armazenar informações acerca do que nos causa algum mal, que nos prejudica de alguma maneira. Observando a coletânea de fotografias do *corpus* de pesquisa, foi possível perceber que a imagem, em geral, do IV Distrito, não enaltecia a composição visual que os álbuns desejam transmitir: um cenário de progresso, desenvolvimento, modernidade, planejamento urbano conforme as tendências mundiais da época, arquitetura requintada. Assim, este esquecimento, ou, *apagamento para esquecer*, poderia ser considerado um artifício de *autoproteção*, apagar o que causa desprazer.

Ao mesmo tempo em que esquecemos por autoproteção, para evitar o desprazer, o esquecimento envolve o ato de perdoar. Se esquecemos algo para que isto não nos prejudique de alguma forma, ao mesmo tempo

concedemos uma forma de perdão ao que nos causou alguma espécie de “mal”. Neste caso, poderíamos considerar o fato de apagar como o perdão. Não se deseja lembrar, mas, enquanto os registros estiverem presentes, eles serão recordados e, ao serem *apagados*, são perdoados e podem permanecer invisíveis e imperturbáveis.

Porém, como pudemos perceber através da construção imagética, a sensibilidade, o *olhar sensível*, pode ser capaz de detectar que algo foi retirado de nossa visão, foi deixado em entrelinhas e, com um olhar apurado e demorado, como mencionou Didi-Huberman, foi capaz de ser encontrado. Este encontro do que ficou no campo subjetivo nos faz concluir que estas memórias podem ser incluídas no que definimos anteriormente de memória difícil, ou memória difusa. Seu acesso é dificultado e, quando acessada, necessita do olhar demorado para que possa, aos poucos, revelar seus indícios, significados e histórias.

Por fim, alguns questionamentos e dúvidas pairam após este estudo teórico-filosófico e a elaboração da construção imagética, que foi capaz de lançar luz em pontos até então não percebidos e/ou refletidos. O considerado estado atual de “abandono”, como tem sido considerada a área, teria sido uma *consequência* deste *apagamento*? Além dos fatores sociais, como mencionamos, que incluem os processos de desindustrialização de áreas urbanas, a *curadoria da vida*, presente na sociedade do espetáculo e na sociedade de consumidores, teria, neste caso específico, conduzido a um movimento de declínio ainda mais acentuado?

Os debates sobre o abandono e a *necessidade*, quase uma *obrigatoriedade*, de revitalização, despertaram-nos, também, outro questionamento. Com base nas reflexões de Meneguello (2009), qual seria a lógica para que se delimite quais são os espaços percebidos como positivos e como negativos na urbe? É claro, como Bauman propôs, em uma sociedade de consumidores, o que aparenta estar “defasado”, será percebido como antagonista, até mesmo hostil, sob um juízo de valor econômico e, dificilmente, as lógicas da economia e seus consequentes usos permitem espaço para a dimensão sensível da memória e rememoração. “Mais ainda: dificilmente essas lógicas do espaço ‘positivado’ podem aceitar a necessidade do vazio, a necessidade do indefinido, da fratura e do desconfortável dentro da cidade” (MENEGUELLO, 2009, p. 131).

Estes vazios – sendo que vazio pode assumir mais de uma conotação, como vimos: desde um espaço propriamente desocupado até o espaço esvaziado de significado, como colocou Bauman – são igualmente tecidos da metrópole. É claro, encontram-se no que consideramos como memórias difíceis, dores ainda por resolver, mas permanecem como presenças em sua própria condição de existência. Fazemos dos

questionamentos de Meneguello (2009) os nossos: por que sempre temos que reinterpretá-los? Por que não apenas respeitamos a sua existência? Podem qualificar-se em seu próprio sentido de ausência e vazio, passíveis de assim serem mantidos, preservados como elementos formais e simbólicos. São espaços que são frutos ou vítimas de um apagamento, e o ato de vitimizar envolve o perdoar, esquecer para perdoar. Vazios, nas suas diversas conotações, não necessitam serem percebidos como vilões, como presenças indesejáveis, pois, se não houver o vazio, não haverá o cheio.

Pedido à Mnemosine

*Deusa, Deusa, Deusa! Imploro
Rastejante e exausta,
Deixe-me em paz.
Vejo-o nos sonhos,
Vejo-o nas músicas,
Nos rios,
Em um inóspito pote de
Conservas.
Lembro-me dele em meu
Cheiro.
Não me suporto
Nessa lembrança constante
Pois o perdi,
Acordo e durmo em pesadelo,
Deixe-me em paz,
Dessa memória, má e rancorosa,
Imploro pelo esquecimento,
E nessa lacuna,
Com amnésia dele,
Viverei ausente.

Perdão.*

Fernanda Young (A mão esquerda de Vênus, 2016)



5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“abandonar”, in **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2020, <http://www.priberiam.pt/dlpo/abandonar> [consultado em 05/12/2019].

ANASTASSAKIS, D. Sustentabilidade das cidades. **Revista do CONFEA: Conselho federal de Engenharia, Agricultura e Agronomia**, out. 2004.

ANDREOTTI, L.; COSTA, X.. **Situacionistas: arte, política, urbanismo**. Distributed Art Pub Inc, 1996.

“apagar”, in **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2020, <http://www.priberiam.pt/dlpo/apagar> [consultado em 05/12/2019].

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, A. T. M. P. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. **Matrizes**, v. 11, n. 1, p. 149-164, 2017.

BAUMAN, Z. **Modernidade e holocausto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BAUMAN, Z. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BELLONI, M. L. Espaço Aberto. A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito. **Revista Brasileira de Educação**, v. 121, 2003.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BERTMAN, S. **Hyperculture: The Human Cost of Speed**. West Port: Praeger Publishers, 1998.

BICCA, P. Arquiteturas do vazio. **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 201.02, Vitruvius, fev. 2017 <<https://w.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.201/6432>>.

BOEMER, M. R. A condução de estudos segundo a metodologia de investigação fenomenológica. **Rev Latino-am enfermagem**, v. 2, n. 1, p. 83-94, 1994.

BORBA, Jean Marlos Pinheiro. A fenomenologia em Husserl. **Rev. NUFEN**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 90-111, 2010. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-25912010000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 11 mar. 2020.

BRITTO, N. D. S.; MARTINS, S. F. Vazios da indústria: Reflexões acerca das friches industrielles na cidade de Pelotas-RS. **Geografia. Ensino & Pesquisa**, Santa Maria, v. 13, p. 396-402, 2009.

CASA NOVA, V. Cascas sobre o papel: memória do dilaceramento. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 24, n. 2, p. 65-75.

CASTELLS, M. **A Galáxia Internet: reflexões sobre a Internet, negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

JAY, M. "The ambivalente virtues of mendacity". In: Olli-Pekka Moisio e Juha Suoranta (orgs.), **Education and the Spirit of Time**, Sense, 2006, p. 91.

JÚNIOR, A. A. C.; GRILLO, A. C. D. Arquitetura Líquida. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, v. 17, n. 20, p. 176-187, 2010.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo; comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991.

DEBORD, G. Teoria da deriva (1958). **Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 87-91, 2003.

DERRIDA, J. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados**, v. 21, n. 33,

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora, v. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Images malgré tout**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaqui e publicada na revista *Vacarme*, n. 37, 2006, disponível em <<http://vacarme.org/article1210.html>>.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontages du temps subi: l'ceil de l'Histoire, 2**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

EAGLETON, T. **A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 179-226, 1996.

ENRIQUÉZ, E. "L'idéal type de l'individu hypermoderne: l'individu pervers?", in Nicole Aubert (org.), **L'individu hypermoderne**, Erès, 2004, p. 49.

"esquecer", in **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2020, <http://www.priberam.pt/dlpo/esquecer> [consultado em 05/12/2019].

FERRAZ, M. C. F. Nietzsche: esquecimento como atividade. **Cadernos Nietzsche 7**, p. 27-40, 1999.

FERRARINI, P. P. F. L.; MAGALHÃES, L. D. R. O conceito de memória na obra freudiana: breves explicações. **Estudos Interdisciplinares em Psicologia**, Londrina, v. 5, n. 1, p. 109-118, jun. 2014

FLORES, M. B. R. Olhar para as imagens como arquivos de histórias. **Territórios e Fronteiras**, v. 8, n. 2, p. 239-255, 2015.

FREIRE FILHO, J. A sociedade do espetáculo revisitada. **Revista Famecos**, v. 10, n. 22, p. 33-46, 2003.

GALEANO, E. **De pernas para o ar. A escola do mundo ao avesso**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GONZÁLEZ REY, F. As categorias de sentido, sentido pessoal e sentido subjetivo: sua evolução e diferenciação na teoria histórico-cultural. **Psicologia da Educação. Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: Psicologia da Educação**, n. 24, 2007.

GRAÇAS, E. M. das. Pesquisa qualitativa e a perspectiva fenomenológica: fundamentos que norteiam sua trajetória. **REME rev. min. enferm**, v. 4, n. 1/2, p. 28-33, 2000.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARVEY, D. **A condição Pós-Moderna: uma perspectiva sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. In.: **Scientia e Studio**. São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, p. 375-398.

HUCHET, S. Passos e caminhos de uma Teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora, v. 34, 1998.

HUSSERL, E. **A ideia da fenomenologia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1986.

ILHARCO, F. **Information technology as ontology: a phenomenological investigation into information technology and strategy in-the-world**. PhD thesis, The London School of Economics and Political Science (LSE), Londres: 2002.

JAMESON, F. Periodizando os anos 60. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 81-126, 1991.

JORGE, E. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. **Artefilosofia**, n. 12, p. 117-139, 2017.

JOSGRILBERG, F. B. A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e a pesquisa em comunicação. **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**. São Leopoldo, VIII (3), p. 223-232, set/dez 2006.

KOCIATKIEWICZ, J.; KOSTERA, M. **The anthropology of empty space**, *Qualitative Sociology* 1, 1999, (p. 43, 48).

KOOLHAAS, R. **Três textos sobre a cidade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRACAUER, S. **History: the last things before the last**, Markus Wiener, 1994, p. 160-161.

LESSA FILHO, R. Entre signos e sintomas: o olhar para as imagens segundo Georges Didi-Huberman. **VI COLÓQUIO Semiótica das Mídias**. Alagoas, 2017.

LYOTARD, J. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José, 1990.

MARTINS, S. F. Realidade e perspectivas para as friches industrielles (vazios industriais) da cidade de Rio Grande – RS. **La planificación territorial y el urbanismo desde el diálogo y la participación. Actas del XI Coloquio Internacional de Geocrítica**, Universidad de Buenos Aires, 2-7 de mayo de 2010.

MATTAR, L. N. **A modernidade em Porto Alegre: arquitetura e espaços urbanos plurifuncionais em área do 4º distrito**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, História das Sociedades Híbericas e Americanas. PUCRS, Porto Alegre, 2010.

MENDONÇA, A. da M. Vazios e ruínas industriais. Ensaio sobre friches urbaines. *Arquitextos*, São Paulo, ano 02, n.014.06, **Vitruvius**, jul. 2001. Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.014/869>>.

MENDONÇA, A. da M. Revisitando as ruínas urbanas. **XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, Recife, 2007.

MENEGUELLO, C.. Espaços e vazios urbanos. In: **Plural de cidade: novos léxicos urbanos**. FORTUNA, C.; PROENÇA, R. (orgs.) Coimbra: Almedina, p. 127-138, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1996.

MERLEAU-PONTY, M. **Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl**. Paris: PUF, 1998.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICHEL, J. Podemos falar de uma política do esquecimento?. **Revista Memória em Rede**, v. 2, n. 3, p. 13-25, 2010.

MALARD, M. L. et al. Avaliação pós-ocupação, participação de usuários e melhoria de qualidade de projetos habitacionais: uma abordagem fenomenológica. **Inserção Urbana e Avaliação Pós-Ocupação (APO) da Habitação de Interesse Social**/editado por Alex Kenya Abiko e Sheila Walbe Ornstein-São Paulo: FAUUSP, 2002.

MIRANDA, A. E. **A evolução do edifício industrial em Porto Alegre, 1870 a 1950**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Joinville, 2003.

McQUAIL, D. **McQuail's Mass Communication Theory**. London: Sage, 2010.

MORAES, E de O. Um corte radical no tecido da História: o livre uso do passado na narrativa biográfica de Paulo Leminski. **História da Historiografia**, p. 192-208, 2014.

MORAES SIMSON, O. R. de. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. **Augusto Guzzo Revista Acadêmica**, n. 6, p. 14-18, 2003.

NEGRINI, M.; AUGUSTI, A. R.. O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**, 2013.

NICOLACI-DA-COSTA, A. M. A passagem interna da modernidade para a pós-modernidade. **Psicologia: ciência e profissão**, v. 24, n. 1, p. 82-93, 2004.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral**. LeBooks Editora, 2008.

NIETZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Singular Digital, 2003.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

O LIVRO DA FILOSOFIA, vários autores. São Paulo: Globo Livros, 2016.

ORWELL, G. **A Collection of Essays**, Harcourt Brace Jovanovich, 1953.

PAVIANI, J. **Formas do dizer: questões de método, conhecimento e linguagem**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.

PADRÓS, E. S. Usos da memória e do esquecimento na História. **Letras**, n. 22, p. 79-95, 2001.

PELLEJERO, E. Ver para crer: a arte de olhar e a filosofia das imagens. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, v. 20, n. 34, p. 303-324, 2013.

PELLEJERO, E. Abrir os olhos (As imagens à luz da escritura). **Revista de Educação Pública**, v. 24, n. 56, p. 365-377, 2015.

PERGHER, Giovanni Kuckartz; STEIN, Lilian Milnitsky. Compreendendo o esquecimento: teorias clássicas e seus fundamentos experimentais. **Psicologia USP**, v. 14, n. 1, p. 129-155, 2003.

PERIUS, C. A definição da fenomenologia: Merleau-Ponty leitor de Husserl. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 35, n. 1, p. 137-146, 2012.

PETRELLI, R. **Fenomenologia: teoria, método e prática**. Goiânia: UCG, 2004.

POSSAMAI, Z. R. **Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

POSSAMAI, Z. R. Olhar passageiro: um álbum de fotografias entre memória, esquecimento e imaginário. **História Unisinos**, v. 11, n. 3, p. 330-341, 2007.

POWEWR, A.; MUMFORD, K. **The slow death of great cities?** Urban abandonment or urban renaissance. York: York Publishing Services, 1999.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Unicamp, 2007.

ROCHA, E. **Arquiteturas do abandono: [ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia e da arte]**. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ROVIGHI, S. V. **História da filosofia contemporânea**. Edições Loyola, 1999.

SANDRI, S. B. **Um fotógrafo na mira do tempo: Porto Alegre, por Virgílio Calegari**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2007.

SANTAELLA, L. Imagens são óbvias ou astuciosas?. **LÍBERO**. n. 33 A, p. 13-18, 2016.

SENNETT, R. Disturbing memories. **Memory**, v. 10, n. 10, 1998.

SIGAUD, M. F. Cidade: memória versus esquecimento. **Logos**, v. 4, n. 2, p. 41-45, 1997.

SIMMEL, G. Die Grosstädte und das Geistesleben (1902-3), citado na tradução de Kurt H. Wolff, "Metropolis and mental life", in Richard Sennett (org.), **Classic Essays on the Culture of Cities**, Appleton-Century-Crofts, 1969, p. 52,

SPIEGELBERG, H. **The Phenomenological Movement**. The Hague: Martins Hijhoff Publishers, 1984.

TODOROV, T.; SALAZAR, M. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós, 2000.

TOURINHO, C. D. C. A consciência e o mundo: o projeto da Fenomenologia Transcendental de Edmund Husserl. **Rev. Abordagem gestalt.**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 93-98, dez. 2009.huchet

VATTIMO, G. **O Fim da Modernidade. Nihilismo e Hermenêutica na cultura Pós Moderna**, p. 67-78, 1985.