

O CONCEITO DE AFTER-IMAGE E A APREENSÃO ESCÓPICA DA CIDADE¹

Joan Ramon Resina

Há poucos anos atrás, cunhei o termo *after-image* a fim de expressar um conceito que surgiu quando os editores do presente volume discutiam novas formas de abordar o tema das cidades, desde um amplo ponto de vista cultural². O fato de que muitos trabalhos publicados sobre as cidades lidam com as imagens (tanto pictóricas quanto conceituais), com os modos de representação e as estratégias perceptivas, nos estimulou a desenvolver uma nova abordagem que pudesse, ao mesmo tempo, inventariar essa tradição epistemológica e evitar ao menos alguns dos problemas inerentes à tácita noção de representação imaginária. Nossa abordagem difere dos clássicos estudos sobre a imagem-da-cidade, não porque prefere iconoclasmo à iconoclastia pós-moderna, mas porque inventaria as limitações que o escrutínio estático ou simplesmente serializado de imagens envolve. Conscientes dessas limitações, e daquelas envolvidas em simplesmente criticar o conceito de “imagem”, resistimos à tentação de acrescentar, nessa era de proliferação de *pós-*, mais um à lista continuamente em expansão. Ao invés, preferimos explorar a riqueza semântica de um prefixo diferente, em um contexto de metáforas visuais

¹ Tradução de “The Concept of After-Image and the Scopic Apprehension of the City.” In: RESINA, Joan Ramon; INGENSCHAY, Dieter. *After-Images of the City*. Cornell UP, 2003. p. 1-22.

² Conforme nova cunhagem, refiro-me é claro à forma hifenizada, cujo escopo conceitual discuto nas próximas páginas. Alguns anos atrás, E. H. Gombrich (1969, p. 229) usou essa forma uma vez em seu livro, *Art and Illusion*, mas o trecho destacado revela que ele emprega o termo exclusivamente no sentido tradicional de uma impressão persistente da retina, precisamente a que pode ser estimulada por meio de um estroboscópio. Em outra passagem de seu livro, ele usa o termo na forma não-hifenizada.

e representações urbanas³. Distante da presumida transcendência implicada pelo pós-, o termo hifenizado *after-image* conserva o sentido pleno de seus componentes, bem como o significado de sua combinação não hifenizada. Denota uma sensação visual que se prolonga, após a cessação do estímulo provocado pela imagem, ao mesmo tempo em que torna a idéia de “imagem” acessível a um leque de possibilidades teóricas baseadas em deslocamento temporal, seqüencialidade, postergação e promessa. Diferentemente de “pós-imagem”, porém, o conceito de *after-image* não sugere o ultrapasse e a ocultação do que está por trás do imaginário. A imagem é plenamente retida, a única diferença é que agora ela é uma imagem temporalizada, instável, complexa, repleta com a história de sua produção⁴.

Um esclarecimento merece ser feito. A “imagem” não deve ser concebida em um sentido estritamente “ótico”, mas, antes, em um vasto sentido do “visual”. Não conhecemos a cidade somente com a ajuda de nossos olhos e dos suportes mediáticos: a cartografia, a fotografia, o cinema e a virtualidade. Ainda que a “imagem material” (um conceito oxímoro) subscreva muito do que sabemos ou pensamos que sabemos sobre as cidades, sempre lançamos mão de nosso aparato mental a fim de compreender e decodificar a organização externa de estímulos. Lançamos mão, isto é, não só de nossas faculdades de apreensão, mas igualmente de nosso imaginário (privado ou público), no qual a *after-image* não representa mais uma imagem empírica, um item processado do conhecimento,

³ Desconhecido por mim, Walter Prigge (1996, p. 107, 110-111) utilizou o termo “*Vor-Bild*” em um livro que apareceu aproximadamente no momento que propus “after-image” e sua tradução alemã, “*Nach-Bild*”. O termo de Prigge, embora sugestivo da temporalidade da imagem, decorre de um âmbito distinto, aquele da tipologia arquitetural e de uma nova (*avant-gardista*) “tecnologia da visão” arquitetural que, paradoxalmente, esquiva-se do reconhecimento visual ou fotográfico e, desse modo, deixa para trás os modelos tipológicos.

⁴ Desse modo se explica o termo *after-image*, que começou a circular na primavera de 1996, durante o período da conferência internacional “After-images of the City”, na Universidade de Cornell nos dias 16 e 17 de outubro de 1998. Os trabalhos apresentados nessa conferência constituíram um estágio preliminar para os materiais apresentados nesse livro. Alguns meses depois, o termo pareceu ter sido largamente usado. O *New York Times Book Review*, de 7 de fevereiro de 1999, anunciou a publicação mais tarde, no mesmo ano, de um livro de James E. Young com o título revisado para: *After-Image. A rising tide?* O livro de Young, *At Memory’s Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, foi publicado em 2000. Nesse mesmo ano, Christopher Gogwilt publicou *The Fiction of Geopolitics: Afterimages of Culture from Wilkie Collins to Alfred Hitchcock*. Uma coincidência? De qualquer maneira, o termo *after-image* foi publicado largamente em folhetos da conferência e na internet desde o fim de agosto de 1998, e o conceito foi discutido em conferências públicas, seminários e palestras por muitos anos. Nesse entretempo, o livro atual, concebido nos meses que antecederam a Conferência de Cornell, teve sua publicação adiada por diversas circunstâncias.

extremamente difícil de ser isolado das formas mais abstratas da imagem, como, por exemplo, o conceito ou a metáfora.

A psicologia da percepção demonstrou que os processos pós-perceptuais estão presentes na retenção e armazenamento de imagens. O tempo decorrido entre percepção e decodificação e entre retenção e recuperação é um tempo significativo. A idéia de “tempo significativo” é, evidentemente, uma redundância; tal questão deve ser esclarecida: a imagem não é uma entidade platônica atemporal, nem é uma concorrência simultânea de presenças apta a ligar a clássica dicotomia entre sujeito e objeto. A resposta retiniana, baseada em um mecanismo fisiológico, não é uma metáfora ou um fenômeno de indexação, mas o próprio modelo para a formação mental e para a persistência de imagens. “Como pudemos ter falhado em compreender,” questiona Paul Virilio (1994, p. 60-61),

que a descoberta da retenção retiniana, que possibilitou o desenvolvimento da cronotopografia de Marey e a cinematografia dos irmãos Lumière, também nos impulsionou em direção a uma província totalmente diferente da retenção mental das imagens?

Entre a prolepse da impressão – uma “visão que prevê” – e o reconhecimento da analepse, o “olhar” organiza e de certo modo cria a percepção. “Olhar” é, então, propriamente, o tempo que se interpõe entre a impressão e a fixação, ou, antes, o evento ou a soma de eventos que nos permite focalizar um fragmento do campo visual. Entretanto, uma vez que essa atividade tenha se iniciado no passado e se preserve plenamente no presente da visão, ela abrange não só a função da memória, mas também uma harmonização subliminar dos “momentos diferenciais” no ato visual. Em outras palavras, “ver” implica certa “tensão interna” e a “resolução” da imagem. Uma vez que assim se entenda, a resolução da imagem não pode mais ser concebida espacialmente através de termos e conceitos estáticos, mas temporalmente, como a estabilização provisória do efeito visual através da edição mental ou técnica. “Não vamos esquecer, tampouco,” diz Virilio (p. 61), “que não existe tal coisa como a ‘visão fixa’

ou que a fisiologia da visão dependa dos movimentos do olho, que são, simultaneamente, incessantes e inconscientes (motilidade) e constantes e conscientes (mobilidade)".

A ocorrência não-sincrônica da impressão e da percepção pode também adquirir outra forma quando a *after-image* envolve extrapolação temporal. Isto é, a formação da imagem pode produzir um desajuste de temporalidade através de uma inversão ilusória da relação de causa e efeito. A imagem, assim, pode vir literalmente *depois* do evento que ela manifesta, alterando o valor de seu testemunho documental. Sob tais circunstâncias, esse termo parece conformar-se à gramática do *Pós-moderno*, tal como definida por Jean-François Lyotard (1984, p. 81) em referência à temporalidade do futuro do pretérito: "O paradoxo do futuro (pós) anterior (modo)", ou o tempo do terá sido lá. Um exemplo de uma *after-image*, neste sentido, aparece em uma cena do filme cult **Blade Runner** (1982) do diretor britânico Ridley Scott. Na cena, Rachel (um simulacro humano feminino chamado "Replicante") rebate as suspeitas de Deckard acerca de sua contrafação, apelando para as suas memórias de infância. Deckard, que trabalha como agente exterminador de Replicantes, refuta essa prova subjetiva afirmando que aquelas memórias foram implantadas em seu corpo de engenharia-genética. O passado que um Replicante pode reter é, portanto, uma síntese programada de uma experiência não vivida ou, possivelmente, um transplante de vicárias experiências vividas, tal como sugere Deckard: "Aqueles memórias não são suas, são de outra pessoa". O propósito de um passado artificial é favorecer a catexe libidinal e a projeção subjetiva, facilitando o controle sobre os Replicantes, por meio da manipulação de sua segurança libidinal. Como Tyrell, o construtor de Replicantes, observa: "Se dermos a eles um passado, nós criamos uma almofada ou um travesseiro para as suas emoções e, conseqüentemente, podemos controlá-los melhor". Visivelmente tocada pela ameaça à sua subjetividade (e à sua orientação social e histórica), Rachel exhibe ostensivamente seu último recurso comprobatório: uma fotografia dela com sua mãe, quando ainda era criança. O que é interessante nessa cena não é a idéia trivial de que as imagens podem ser manipuladas e que,

conseqüentemente, deixam de ter um valor testemunhal. Se a autoridade documental da fotografia se baseava na sincronicidade da imagem com o evento que ela “capturou,” as imagens dos Replicantes (e imagens como réplicas) apresentam-se como imagens pós-factuais, imagens que vêm depois e que não resultam de sua própria significação explícita. A cena é cativante na medida em que define a não-sincronicidade como a verdadeira “essência” das imagens. Se elas “falam” de algo, é da lacuna existente entre si mesmas e seu outro autêntico, delas mesmas enquanto lacunas. Seu próprio significado é um índice do deslocamento da ação do evento “nele próprio” para o evento “na” imagem. Por meio de sua dinâmica, a imagem, como os replicantes no filme de Scott, é capaz de cumprir as exigências de um acontecimento real. E ela o cumpre, não por fazer algo acontecer – embora essa possibilidade não possa ser descartada (ou eliminada) –, mas sim por tornar necessário algo que já tenha acontecido. A fotografia de Rachel é performativa, ao estabelecer seu passado, nos termos pós-modernos de Lyotard, como o que terá ocorrido em virtude da fotografia.

O filme de Scott estabelece uma relação semelhante entre imagem e evento, por meio de sua “visão” proléptica de uma Los Angeles em 2019. A questão aqui não é que o filme produza a cidade como um simulacro, no mesmo nível ontológico dos Replicantes, mas que o imaginário seja essencialmente retórico e nostálgico, e que ele anseie por uma história não da cidade, mas das imagens da cidade que pertencem propriamente à história do filme. O próprio Scott declarou *Blade Runner* ser “um filme de 40 anos de idade colocado quarenta anos no futuro” (apud DOEL; CLARKE, 1997, p. 142). E Mike Davis, comentando o fracasso do filme em ativar uma visão da Los Angeles real “tal como ela se desgasta socialmente e fisicamente no século 21,” opina que *Blade Runner* “permanece ainda outra edição de [uma] visão modernista nuclear [...] da futura metrópole como *Monster Manhattan*”. De fato, depois que se remove

as sucessivas camadas do “Perigo Amarelo” [...] e “Negro” [...] e um monte de encanamento de alta tecnologia readaptado para

a decadência urbana das ruas, o que resta é reconhecidamente o mesmo panorama do gigantismo urbano que Fritz Lang celebrou em *Metrópolis* (apud DOEL; CLARKE, 1997, p. 145).

Com relação a isso, portanto, é irrelevante se *Blade Runner*, tal como a fotografia de Rachel, cria uma genealogia falsa ou se simplesmente “*parece* refletir algo do capitalismo, da subjetividade, da história e do real” como “tantos espelhos falsos – tantas manifestações fantasmagóricas ou espectrais,” como Marcus A. Doel e David B. Clarke (1997, p. 146) afirmam. De uma forma ou de outra, como espelho ou falso espelho, a imagem define o evento: o que terá acontecido ou o que simplesmente parecerá ter acontecido inverte a lógica do *post hoc propter hoc*. Por meio dessa inversão, a causalidade degrada-se em seqüencialidade: a causa da visão (a imagem) engendra uma seqüência ilusória e uma falsa ontologia: exponho isso, conseqüentemente isso aconteceu (antes).

Minha própria consciência sobre a complexidade inerente e contradição das imagens, nutridas nas cidades que nos entretêm, remonta há muitos anos”. O que penso pode ser melhor ilustrado em referência a uma cidade da qual tenho relativamente pouca experiência *direta* (o que não significa que eu tenha poucas ou insignificantes experiências dela). Sublinho a palavra “direta” para enfatizar o aspecto problemático, quase metafísico, da noção que se pode ter de experiências não-mediadas de realidades inteiramente culturais, tais como as cidades. Mais do que qualquer outra cidade na qual vivi, Madrid, para mim, é decididamente um “lugar” mediado. Nunca havia posto meus pés lá, enquanto era a “Cidade de Franco”. Quando finalmente cheguei a Madrid, no verão de 1976, fui ver, antes de tudo, não a *Plaza Mayor*, a *Castellana*, ou o museu do *Prado*, mas os espelhos côncavos na *calle Alvarez Gato*. Li sobre eles na peça expressionista de Valle-Inclán, *Lucas de Bohemia* (publicada em 1924), e não estava certo que estivessem ainda lá. Eles me intrigavam acima de qualquer outra coisa, em Madrid, porque eram a metáfora objetual ou o objetivo correlato de uma nova estética, uma nova arte de criar imagens: aquela que fora teoricamente desenvolvida no processo de produzir uma contra-imagem ou, em nossos termos, uma *after-image* dessa mesma cidade.

Os espelhos estavam, de fato, ainda na travessa, testemunhas modestas de uma imagem que, como eles mesmos, continham o resíduo de um olhar gasto. Em 1976, Madrid já havia composto sua imagem de centro simbólico de um exercício sinistro do poder, um poder que estava ainda visível na familiaridade e, em alguns casos, na devoção com que as pessoas falavam de Franco e seus subordinados militares, em bares e cafés. Contudo, para o observador de fora, uma inspeção cuidadosa de alguns detalhes imperceptíveis revelou que a cidade estava pronta para surgir com uma nova imagem cultural. Em 1976, essas duas imagens se encontraram em uma espécie de zona intermediária, uma interzona fortemente marcada pelo passado, mas um passado cujos contornos já se encontravam desgastados. E eram esses contornos que estavam se dissolvendo. No momento, porém, ambas as imagens permaneceram separadas e dissonantes, como se estivessem refletidas nos dois espelhos concâvos da *calle Alvarez Gato*. Só muito mais tarde, percebi que aquelas imagens eram complementares, não só porque ambas compartilhavam do mesmo imaginário social, mas porque estavam intimamente relacionadas com versões ou “momentos” de um esforço longo e contínuo para determinar o estatuto simbólico deste “lugar”.

A noção de imagens urbanas vincula-se a diversas hipóteses. A primeira, e mais óbvia, é a de que a cidade representa, principalmente, um objeto visual que é capturado, sobretudo, pela visão (“La ville s’appréhende avant tout par le regard”) (BOFFIL; VÉRON, 1995, p. 127). A outra hipótese diz respeito à existência de uma faculdade sintética dos habitantes da cidade que convertem suas impressões sensoriais em representações eidéticas funcionais de seu ambiente. Para aqueles que compartilham dessa hipótese, “[a] imagem da cidade pode ser capturada em sua totalidade como uma ‘figura’ em uma relação diferencial com o ‘meio circundante’” (MAZZOLENI, 1993, p. 293). Ao teorizar sobre tal faculdade de formação-da-imagem, Kevin Lynch postula uma convergência entre as práticas epistêmicas e as práticas do dia-a-dia. Retrospectivamente, entretanto, tal perspectiva parece ingênua, especialmente se referida às conturbações modernas. Antes do desenvolvimento das metrópoles do

século XIX, as cidades podiam ser espacialmente medidas por pedestres e apreendidas como totalidades visuais, quando avistadas de fora dos limites da cidade. A própria estrutura da cidade transmitia informações importantes sobre o estilo de vida da população e suas condições, mesmo quando a dimensão simbólica da cidade (ainda perceptível ao observador Renascentista) se torna gradualmente irreconhecível. Hoje, aquelas imagens inclusivas não se encontram mais disponíveis, exceto enquanto composições virtuais no imaginário urbano. Assim como J. B. Jackson (1980, p.55) nota, “[a] imagem da cidade contemporânea, o signo ou logotipo, que todos nós sabemos interpretar, é uma mistura de abstração cartográfica e visão aérea”.

A mudança perceptiva não significa simplesmente que uma imagem prévia, predominantemente arquitetônica, tenha sido substituída pela visão mais abstrata do avião. Não se trata da substituição da perspectiva do alto, remota, pela visão de baixo, mais próxima. A mudança vincula-se, antes, à obsolescência da arquitetura enquanto único solo ou mesmo enquanto meio primário para a visualização da cidade. A imagem da cidade contemporânea não é apenas mediada, mas, de fato, surge a partir das diversas mídias da indústria de comunicação. Cada vez mais, ela é produzida pelas técnicas de reprodução e manipulação mecânica dos agentes de marketing urbano. Uma consequência dessa apropriação é o ulterior distanciamento entre uso e valores estéticos (já digno de nota na cidade modernista), que gera um deslocamento semiótico, a partir do qual, conforme Kevin Robins (1993, p. 306), “a imagem da cidade flutua livre da ‘realidade’ do ambiente construído”. Assim como assinala um crítico da renovação de Barcelona, em meados dos anos 80, uma parte significativa do planejamento e da intervenção no espaço urbano foi propositalmente projetada para ser fotografada (apud MCDONOGH, 1999, p. 363). Enquanto o discurso oficial ressaltava a necessidade de respeitar e exaltar a vida nos diferentes bairros, a grande maioria dos elogios às renovações realizadas pelo quadro socialista na Prefeitura surgiu como resposta internacional à divulgação do planejamento e do trabalho arquitetônico exibidos prodigamente e glamorosamente em panfletos,

revistas e livros ilustrados. As fotos iriam não só conservar o glamour pós-moderno por mais tempo que os edifícios e o mobiliário urbano, mas, como sugere o duradouro descontentamento em certos bairros, a lacuna entre experiência e promoção – entre aqueles que coletivamente compõem a cidade, e a usam, e aqueles responsáveis por sua elevada imagem (e preços imobiliários), – confirma a deficiência da idéia da cidade-imagem de Linch como ponto de encontro de práticas epistêmicas e cotidianas, ou, em termos sociais, como a conjunção da experiência dos residentes com as metas dos urbanistas.

Portanto, as imagens abrangentes da cidade não são mais possíveis, fundamentalmente porque, depois das sucessivas expansões e assimilações modernas das municipalidades vizinhas, a área metropolitana substituiu a cidade. Onde a cidade ainda existe como circunscrição social, e não somente administrativa, não é possível mais demarcá-la, salvo, como reinvidica Thomas Sieverts (1973, p. 88), através de uma coleção de traços visualmente não observáveis. As novas marcas delimitadoras constituem-se em arbitrários patamares estatísticos: densidade de população, relações de trabalho, mercado, padrões de consumo, taxas de criminalidade e assim por diante. A totalidade, uma vez representada pela imagem da cidade, agora reaparece sinteticamente como totalidade média, que pode ser graficamente exposta, mas que permanece, todavia, uma imagem média ou, mais exatamente, a imagem de uma média (SIEVERTS, 1973, p. 94). Relações qualitativas desaparecem do quadro; daqui em diante, apenas os traços facilmente quantificáveis são julgados relevantes ou até praticáveis pelos urbanistas, analistas e autoridades. O que é descartado compreende uma área fundamental da experiência, pressuposta no conceito de “imagibilidade” de Lynch: a área da observação direta dos participantes da vida urbana.

Se as relações quantitativas incidem sobre o campo de ação da pragmática e do planejamento urbano, a área qualitativa, associada à consciência participatória, parece partilhar do imaginário poético que Bachelard (1969, p. xxix) relacionou à condição de não-conhecimento e à associação gradativa de imagens. Livre das mediações culturais e da

percepção ordinária (p. xx), a imagem poética de Bachelard difere, claro, das imagens de cidade e da *after-image*. Não obstante, ordena uma distinção entre as imagens totalizantes de planejamento intencional e as imagens compostas *ad hoc* pelos agentes anônimos da vida urbana. Entretanto, a distinção não deveria ser categoricamente concebida em termos de ver e não ver ou em termos da imagem e não-imagem. Michel de Certeau contrapõe o tipo de observação a partir do solo à pulsão escópica do “poder onividente”, a perspectiva de formigas urbanas à perspectiva do King Kong. Permanece verdade, todavia, que a partir do solo a observação participatória (por mais residual ou anacrônica) preenche com conteúdo os esforços do poder depois das totalizações urbanas. A observação, como Chris Jenks (1995, p. 145) assinala, “não é mais considerada um exercício empírico dos sentidos óticos”; contudo, este exercício permanece uma metáfora fundacional dos métodos mais sutis da análise sociocultural moderna, por serem mais abstratos (e, desta forma, potencialmente mais arbitrários).

A visão como metáfora sustenta a formulação antropomórfica das epistemologias modernas de planejamento e controle, tal como proposto por Michel de Certeau. Em uma passagem célebre de **The Practice of Everyday Life**, ele evoca o ponto de vista do topo do *World Trade Center*. Lá em cima, é-se um *voyeur*, um não-participante. A distância da rua permite ao espectador “ler” a cidade (mas, em qual código urbano e em qual texturologia urbana?). Ou, mais corretamente, avistá-la de cima para baixo, a partir de um modo inteiramente objetivista: modo da ciência ou da semiologia. Como Certeau (1984, p. 92) reconhece, “a ficção do saber está relacionada ao desejo de ser um ponto de vista e nada mais”. A distância de 1,370 pés acima do nível da rua (uma metáfora visual para a distância divina do conhecimento puro e, agora, como a história tem demonstrado, para a distância letal do terrorista relativamente às suas vítimas) transmuda a cidade em um superfície sêmica, a expõe como um mapa sob pressão da visão panorâmica, e sustenta a ficção de legibilidade que, no fraseado preciso de Certeau, “fixa a opaca mobilidade da cidade em um texto transparente” (p. 92).

Transparência imóvel, de um texto ou uma mensagem (mas textos são verdadeiramente imóveis?), também define a imagem plenamente semiotizada questionada pelo conceito de *after-image*. A cidade moderna está ainda organizada pela pulsão escópica, criada pelas representações perspectivistas medieval e renascentista, contudo, o desejo de imobilizar a cidade, em uma única e abrangente imagem, é contestado por uma multiplicidade de pontos de vista participatórios, que resultam em diversas perspectivas. Certeau (1984, p. 93), que está claramente ciente dessa particularidade, igualmente declara: “A cidade-panorama é um simulacro ‘teórico’ (isto é, visual), em suma, um quadro, que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas”. O simulacro teórico de Certeau se refere a uma tecnologia atual de espetacularização da cidade e, portanto, é de fato um emprego teórico tardio dos efeitos produzidos por um novo dispositivo visual. Em 1791, Robert Barker inaugurou um sensacional dispositivo de pintura 360°, o “panorama”, exibindo-o ao público em Leicester Square, em Londres. Enquanto o pseudo-grego “panorama” conferiu glamour científico à invenção, seu nome original, visão-à-primeira-vista, sugeriu a velocidade e a inclusividade do olhar experimentado pelo espectador no panorama – em outras palavras, o controle sobre o objeto em exibição, um objeto que, naquela primeira exibição, bem como na maioria das outras “exposições”, era uma vista da cidade. O apelo do simulacro reside, obviamente, em seu efeito espetacular, devido em grande parte ao choque inicial de imediaticidade e, também, devido à inversão do dentro e do fora, por meio do qual a cidade aparecia estendida no interior de um edifício. Mas o que a publicidade enfatizou, acima de tudo, foi o poder de ilusão do panorama apto a substituir o referente e, deste modo, a dispensar a experiência real do lugar. Quando o panorama de Barker foi inaugurado, no outono de 1791, o anúncio da “visão-à primeira-vista das cidades de Londres e Westminster” prometia aos visitantes serem eles “ludibriados como se estivessem nos Moinhos de Albion de onde a visão havia sido tomada” (D’ ARCY WOOD, 2001, p. 112). Tendo em vista que a visão simulada era virtualmente igual à original, não existia mais a necessidade

de estar fisicamente em um lugar, a fim de desfrutar de sua perspectiva. Depois de visitar o Panorama de Atenas de Pierre Prévost, exibido em Paris, em 1821, Quatremère de Quincy declarou: “Os preciosos restos de antigüidade da cidade são vertidos com tal verossimilhança que parecem dispensar a necessidade de ver verdadeiramente os originais” (apud D’ARCY WOOD, p. 103).

Se Certeau pode contrastar a visão panorâmica às práticas obliteradas na cidade e, particularmente, ao andar, é porque “as práticas”, as diversas formas sociais de lidar com os objetos e com o mundo como objeto, são anuladas pela ilusão da eficácia imediata do olho. Como a primeira de todas as práticas é aproximar-se do objeto indo fisicamente ao encontro dele, ao enganar o espectador sobre sua localização, o panorama não apenas sugeriu o desaparecimento do objeto (o desaparecimento da cidade em sua imagem), mas, igualmente, a inauguração de uma disfunção social. De agora em diante, o sujeito ativo é seduzido pelo consumo passivo de uma relação sinédouca com o ambiente fetichizado. O panorama promove o voyeurismo como abordagem caracteristicamente moderna da cidade; a *flânerie*, tão freqüentemente invocada em sua conexão com o progresso na rua, é, na visão objetiva e desinteressada do *flâneur*, e em seu escopismo ritual, menos uma prática do que uma liturgia de autodesstituição social (da multidão e de tudo que ela representa) e controle através do olho – em suma, um meio de espetacularizar o mundo social enquanto dispensa a necessidade de reconhecer a sua posição nele.

As práticas representam precisamente o que o conceito de *after-image* evoca ao enfatizar a tensão-controlada, a mutação-orientada e o caráter temporalmente determinado de uma construção icônica diferente daquela plana e estática. Pela conexão entre “teoria” e seu étimo “ver”, Certeau implicitamente admite a natureza estática do discurso teórico, ainda que o “teorizar” e o “ver” pertençam à categoria de práticas indevidamente identificadas. A teoria anseia por representação. Ainda que ela evite vigorosamente estratégias miméticas, opera estabilizando e conjecturando sobre uma realidade inconstante. Nas palavras de Christine Boyer (1994, p. 32):

Todo discurso instala uma ordem espacial, uma imagem congelada que captura a maneira pela qual o presente transitório é percebido. As forças enérgicas e disruptivas, momentaneamente revigoradas, e as formas representacionais tornam-se registros sucintos do que consideramos ser a realidade presente. Esses modelos estéticos transformam nosso sentido do real, porque a imagem da cidade é um conceito abstrato, uma forma imaginária construída.

O simulacro visual e a imagem congelada não estão, entretanto, ligados de modo imescapável à inescrutabilidade e à cegueira. A experiência das cidades, em outras palavras, não precisa ser expressa por uma dialética entre um ver demiúrgico distanciado e um cego envolvimento. O que se pode fazer, então, com a afirmação de Certeau de que as práticas estão contidas em uma atmosfera opaca muito aquém do limite da visibilidade? Quanto crédito se deve dar à reivindicação de que as práticas, que constituem a cidade, são cegas? Ou que as redes tecidas por aquelas práticas não pressuponham um autor ou espectadores e que, eles próprios, são incongruentes com a representação? (CERTEAU, 1984, p. 93) Não são essas declarações mais do que uma concessão à predileção pós-estruturalista pelo fragmentário, o perturbador, o incompreensível? Será que são mais que uma radicalização da idéia marxista da falsa consciência (aquela que lê, mas necessariamente num código errado) e do motivo psicanalítico de uma linguagem instintiva (que não só é carente de uma ciência interpretativa unívoca, mas também de um analista imparcial e livre de transferência)?

Responderia essas perguntas de modo afirmativo. Em tal passagem sob consideração, Certeau fornece uma descrição eloqüente dos processos da imagem-formada e da imagem-deslocada. A narração do espaço das atividades pré-visuais, nos interstícios do horizonte da cidade, serve como descrição dos processos inter e supra-subjetivo de formação da imagem. O “poder onividente” de Certeau, mencionado acima, é obviamente uma metáfora da contemplação imparcial do urbanista que transforma a cidade em um espetáculo baseado no ocultamento das práticas, embora os eventos de 11 de setembro tenham nos mostrado como, do mundo obscuro das práticas, podem surgir labaredas súbitas que transformam

a cidade em espetáculo de seu próprio desaparecimento – este é o tema do capítulo 5 deste livro⁵. Ao produzir as imagens mais atordoantes e imprevisíveis, aquelas explosões de energia momentaneamente erradicantes expuseram o que o planejamento e a ordem social tinham objetivado na aparente atemporalidade da imagem. O que o poder escópico esconde – e a apropriação fugaz do terrorista daquele ponto de vista privilegiado da cidade revela – é, antes de tudo, a história da produção de suas imagens.

Tal como Hubert Damisch (2001, p. 12) observa, a vista aérea precedeu em muito a invenção do avião, ajudando a confundir a imagem da cidade com sua topografia. Mas foi no século XIX que os arquitetos multiplicaram as visões panorâmicas e abriram perspectivas no centro das cidades antigas. “É como se, no momento em que a cidade grande, a metrópole, a *Grossstadt*, clamava por uma imagem de aglomeração distinta daquela estritamente arquitetônica, pareceu indispensável preservar sua visibilidade”. De fato, poderia parecer que as próprias imagens, nas quais a cidade moderna buscou se reconhecer, eram réplicas visuais de imagens recém formadas que devessem ser mantidas fora do limite de visibilidade, no mesmo nível da experiência opaca que Certeau denomina práticas. Na Paris do século XIX, a câmera fotográfica, recentemente aperfeiçoada, fez do ritual de “andar pela cidade” uma representação autoconsciente do novo plano de perspectiva de Haussmann (BURGIN, 1996, p. 14). Andar pelos bulevares significou a perda da opacidade, outrora caracterizadora da mobilidade tradicional ligada à caminhada, em favor de uma participação auto-observadora na produção de um ponto de fuga. Entretanto, as restrições ao uso da câmera em lugares públicos – finalmente revogadas em 1890 – obedeceriam a uma lógica de ocultamento? Talvez elas tenham sido planejadas propositalmente a fim de afastar do reconhecimento público e, portanto, da imagem da cidade, aqueles aspectos que o perspectivismo de Haussmann ajudou a obscurecer e a deslocar? Na prática, a imagem moderna de Paris resultou em um jogo de poder entre personagens urbanos, todos com interesse no arriscado jogo de visibilidade/invisibilidade.

⁵ Trata-se do livro *After-Images of the City* (2003), do qual esse texto faz parte (cf. nota 1).

A cautela deve ser exercitada, porém, não para antropomorfizar a cidade e nela investir uma reflexividade mítica. A cidade não se auto-observa; ela não administra suas imagens com uma lendária inteligência e uma racionalidade cega de mercado. Não existe nenhuma visibilidade invisível, nenhum deus urbano remoto responsável pela formação de imagens da cidade. Mas existe, como James Donald (1995, p. 92) nota, um modo historicamente específico de ver que surge com as cidades, e nos permite concebê-las como “uma estrutura de visibilidade”. A cidade produz novos modos de percepção, metáforas poéticas e categorias conceituais e é, portanto, profundamente marcada por uma epistemologia da imagem. O conceito de *after-image* apenas pôde surgir em um ambiente no qual, nas palavras memoráveis de Georg Simmel (1971, p. 325), “a rápida convergência de imagens em mudança” forçou a mente, não somente a adaptar-se às mudanças aceleradas, mas, igualmente, a refletir sobre a própria mudança, sobre a relação entre as imagens e a temporalidade.

Por muito tempo, o senso comum sustentou que a imagem era uma representação estável, que permite a decodificação espontânea ou que não requer qualquer decodificação (é o caso da *mimesis* radical). A máxima “uma imagem vale muito mais que mil palavras” revela tanto a inclinação cultural para a “eloquência” visual da imagem quanto o difundido sentimento de que o poder da imagem não depende do significado, mas de sua capacidade de expor. Por outro lado, a consideração sobre sua historicidade, seu processo e sua *diegesis* faz surgir a relevância da imagem, levantando a questão sobre até que ponto ela constitui um sentido adequado para a apreensão cognitiva da cidade. Cético em relação à eficiência da imagem, Richard Sennet (1990, p. 219) assinala que o princípio de mutação subjacente ao processo urbano retira o sentido de representações invariáveis de um lugar. A observação de Sennet, aprofundada pelo processo acelerado de mudança nos atuais ambientes urbanos, traz para o centro da discussão as idéias vanguardistas implícitas nas observações dos primeiros sociólogos. A modernidade e seu palco urbano, a metrópole, apresentam duas novas qualidades: o abstracionismo e o ritmo acelerado de encontros. A compreensão dessas novas características levou-nos às

análises sofisticadas das relações entre a percepção móvel e a exposição de realidades geralmente ocultas sob o ponto de vista estático.

Por volta de 1900, tornou-se claro que

a imagem deveria incorporar o elemento de temporalidade, um sentido não só de novidade, mas também de ritmo acelerado. A multiplicação de perspectivas [pelos Cubistas] representou um modo de reconhecer a existência de realidades simultâneas e também de condensação e intensificação do tempo na rua, no automóvel e trem (DONALD, 1995, p. 84).

Com o surgimento da imagem dinâmica e as imagens-em-sequência do cinema, a cidade evidenciou-se como um processo dotado de força de auto-revelação. Na frase caracteristicamente esculpida de Benjamin (1969b, p. 236): “Com a dinamite dos seus décimos de segundo”, o filme fez explodir edifícios, quartos, e ruas da realidade metropolitana, expandindo suas dimensões ao estender temporalmente as percepções do sujeito relativamente à realidade ordinária. Os filmes sinfônicos da década de 1920 multiplicaram as perspectivas, sujeitando-as ao ritmo das atividades urbanas, aumentando, ao mesmo tempo, o campo de percepção do habitante da cidade. Além disso, a ênfase no maquinário e no condicionamento técnico da vida cotidiana pareceu refutar a observação de Benjamin de que a ilusão mimética do filme depende da obliteração da infra-estrutura tecnológica que sustenta a realidade moderna e suas imagens (p. 233). Com o desenvolvimento da montagem, evidencia-se que o vigor semântico da imagem irrompe ao contato com outras imagens e que o poder de significação da imagem depende de outras imagens, com as quais entram em contato, bem como da velocidade das sequências de uma imagem para outra. O filme não só temporaliza a fotografia, sujeitando-a ao ritmo; mais do que isso, torna a fotografia um lugar de encontros dialéticos.

Foi o filme, mais do que a *memória involuntária* de Proust (que freqüentemente ganha o crédito), que inspirou a “imagem dialética” de Benjamin. Este termo designa uma imagem que, de acordo com Graeme

Gilloch (1996, p. 114), “busca capturar o movimento histórico, a face variável da metrópole em um quadro textual congelado”. Sem dúvida, o conceito está relacionado ao “esquecimento” e à recuperação ou, em termos explicitamente freudianos, ao “recalque” e à manifestação. Em *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Benjamin enfatizou a memória visual alienada, mas ele o fez, sobretudo, em relação às descobertas da câmera fotográfica. Tal qual no fluxo de memórias liberado pela Madeleine de Proust, no cinema uma cadeia inteira de imagens previamente inacessíveis podia ser ativada por meio de um objeto externo que, em última instância, ampara o corpo sensorial. “A câmera”, escreveu Benjamin (1969b, p. 237), “nos abre a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional”. Mas foi da articulação da visão pelo filme, no movimento entre diferentes fotografias, que uma nova forma de consciência surgiu no momento de desaparecimento do objeto.

Tal como sugerida acima, esta versão cinemática da vida urbana se baseia, no ensaio de 1903, de Simmel, “The Metropolis and Mental Life”. Simmel antecipa a idéia de que os fluxos intensos de estímulo, típico do ambiente da cidade moderna, podem sobrecarregar o aparelho sensorial humano. O “homem”, afirma Simmel (1971, p. 325), “é uma criatura cuja existência depende das diferenças, isto é, sua mente é estimulada pela diferença entre as impressões presentes e aquelas que a precederam”. A percepção e o significado dos objetos percebidos eram considerados dependentes das mudanças entre impressões, mais do que das próprias impressões. Contudo, as impressões podiam ser muito intensas e, acima de tudo, muito densas e plenas e, até mesmo, divergentes para serem harmoniosamente integradas à consciência. “A rápida projeção telescópica de imagens variáveis, as diferenças pronunciadas que surgem quando são capturadas, em um único olhar, e o caráter de imprevisto dos estímulos violentos” (SIMMEL, 1971, p. 325) exigiram o desenvolvimento de novas estratégias de percepção. Anos depois, Benjamin consideraria essas estratégias formalmente estabelecidas pelo filme (DONALD, 1999, p. 74). O filme, para ele, estende o alcance do visível, assim como a cidade

para Simmel. Previsivelmente, foi a cidade que Benjamin identificou como o palco privilegiado para a operação do filme, de forma que, “entre as ruínas arremessadas à distância”, o velho mundo visual explodido pela câmera era, com efeito, os fragmentos de “nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos mobiliados, nossas estações de trem e nossas fábricas” (BENJAMIN, 1969b, p. 236). Em suma, aquelas ruínas eram fragmentos de uma imagem fechada e estática que o filme nos abriu como um “campo imprevisto de ação”.

Benjamin estava explorando os modos de o historiador sacudir as memórias acumuladas e fossilizadas do passado. O materialista histórico estava engajado em “dinamitar” o *continuum* da história, assim como a câmera “estilhaçou” o “universo carcerário” de imagens da cidade tradicional (BENJAMIN, 1969b, p. 262). Através de seu sistemático recurso à experiência de choque induzido pela metrópole moderna e pela chegada de novas tecnologias de movimento (SCHIVELBUSCH, 1986, p. 160), o filme pôde criar descontinuidades na percepção, realçando detalhes, relações ou objetos antes despercebidos. Ele disponibilizou um modelo epistêmico para o transitório, o marginal e o oprimido, que podiam então reaparecer sob a pressão das tensões acumuladas no momento da atenção aguda – O “momento do perigo” de Benjamin (1969a, p. 255), assim ele se refere a esse momento, em “Theses on the philosophy of history”. É nesse texto que assegura mais explicitamente a instabilidade da imagem, sua qualidade de rastro: “A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado” (p. 255). Ou seja, o passado não pode ser capturado ou retido como uma imagem; aparece somente no interior de uma estrutura de reconhecimento de seu desaparecimento como uma imagem que, para ser genuína, emerge no despertar de si mesma: uma *after-image*. Tal imagem ganha contorno momentaneamente na contra-reflexão, a partir da qual o histórico materialista “escov[a] a história a contrapelo” e, desta maneira, liberta “a verdadeira imagem histórica” das imagens estáticas que compõem o contínuo da história em que o opressor inscreve sua relação com o passado. (BENJAMIN, 1969a, p. 257).

Um século de educação visual no dinamismo intrínseco das imagens deveria ter apagado as convenções pictóricas responsáveis por organizar a apreensão das cidades, no Ocidente. Mas, como assinala Grady Clay (1973, p. 29), os livros recentes sobre cidades continuam a lidar com tal objeto nos termos obsoletos de ordem e unidade, escala e espaço, luz e sombra, cor e textura, que não mais correspondem à realidade urbana contemporânea. Nosso modo de ver, afirma ele, é culturalmente condicionado, responde às velhas convenções seculares que motivam a apreensão do familiar à custa de tudo que escape aos modos estabelecidos de ver. Estamos “presos a uma velha restrição”, que prende nossas percepções a uma fase histórica antiga (p. 23). Esse perspectivismo de convenções pré-modernas parece a ele o mais difundido; ele confina o mundo a “uma espécie de visão de túnel” (p. 23). A assertiva pode ou não pode ser verdade (o Cubismo e o Futurismo, por exemplo, desafiaram a tradição de uma única perspectiva), mas é incontestável que nosso arraigado modo pictórico de ver ampara a idéia de imagens estáveis e de um sujeito perceptivo que age como um pivô pronto para manter a simetria e a ordem intrínseca do mundo.

As imagens, controladas por uma perspectiva unívoca, são imutáveis e anistóricas. Elas representam um fértil solo para a retoricidade que Roland Barthes associou às mensagens ideológicas. Aliás, é a assunção de uma ordem visual estável – uma ordem que permitiria uma compilação fidedigna de imagens – que deu lugar à idéia da cidade como texto, uma idéia que, à medida que traz alguma significação, pressupõe a estabilidade de sentido que pode ser acessada, em épocas distintas, por uma comunidade de “leitores”. Barthes (1977, p. 32) levanta questões urgentes sobre o status semântico da imagem: “Como o sentido introduz-se na imagem? Onde ele termina? E, se ele termina, o que existe *além* dele?”. Ao tentar responder a essas questões, Barthes verifica que a imagem contém uma tríade de mensagens, e ela utiliza uma tripla esfera comunicacional. A primeira dessas mensagens é explicitamente lingüística. No caso da cidade, ela incluiria todos os tipos de signos lingüísticos, desde a propaganda de neon até os sinais não-icônicos do tráfego, e tudo que diz respeito às mensagens de publicidade, de apelo, informativas, proibitivas

ou mensagens-advertências, que pontuam o andar do transeunte pelo caminho sinuoso através da cidade. A isto pertence o texto jornalístico, literário, político, artístico, econômico, e todas as categorias de textos gerados por e para a cidade, tal como uma comunidade de habitantes textualmente informados. Neste ponto, a imagem freqüentemente simula um efeito marginal ou acessório, como se a mensagem lingüística se tornasse somente advertência à manifestação transparente de certa entidade dada, que é freqüentemente representada por uma imagem. Por contraste, as duas mensagens que surgem no plano icônico constituem o espaço adequado para a formação da imagem, incluindo juntamente o simulacro visual e o propósito que estimula a competência ocular. A segunda e a terceira mensagens, Barthes assinala, não são discretas e só podem ser distinguidas analiticamente. A primeira nos refere à imagem como um ícone codificado e a outra à mesma imagem como não-codificada, isto é, como uma convergência tautológica do objeto com sua imagem, em uma percepção ingênua. Na medida em que as imagens funcionam ideologicamente, elas visam a se estabelecer neste terceiro nível da mensagem, fingindo estar libertas da mensagem ou, antes, ser a sua própria mensagem. As imagens ideológicas parecem fragmentos de natureza que podem ser apropriadas perceptualmente, sem recorrer a nenhum código prévio. É esta ausência de código ou, mais exatamente, a decodificação automática e inconsciente que permite à imagem se disfarçar intencionalmente e ser aceita como afirmações universais factuais.

Em certo sentido, as imagens dependem de uma duplicação da percepção, quer dizer, dependem de uma consciência da lacuna ontológica existente entre percepção e representação. Como observa W. J. T. Michell (1986, p. 17), “uma imagem não pode ser vista *como tal* sem um paradoxal subterfúgio da percepção, uma habilidade de ver algo como ‘lá’ e ‘não-lá’ ao mesmo tempo”. Está implícita nesse subterfúgio uma resposta à pergunta de Barthes: “o que está além da imagem?” Uma vez que se entenda que o efeito intrínseco do *trompe l’oeil* para cada imagem revela o fato de que a imagem está *sempre já* além de si mesma. Ela só pode ser captada na ausência (e na consciência da ausência) de um referente: o objeto, a idéia,

a emoção, ou, em suma, o “sentido” que ela re-presentaria. Em outros termos: uma imagem é sempre *depois* dela mesma, no sentido de que tenta alcançar seu referente, mas também no sentido de que uma lacuna, mesmo física, psicológica ou cultural (ou uma combinação das três), sempre separa a sensação de sua resolução e de sua verificação. Através dessa lacuna, os sentidos introduzem-se na imagem (ou saem dela) em virtude de um processo de amplificação hermenêutica. Tal processo é freqüentemente não refletor. As disposições interpretativas aculturadas e os padrões cognitivos previamente internalizados são estimulados pela imagem que é dessa maneira “conotada”, transformada em um amparo visual dos sentidos que a precede no âmbito social. A lacuna entre percepção “direta” e aculturação visual encontra um correlativo analítico no conceito de *after-image*, com a posterior abertura de um hiato temporal no interior da imagem que representa mais do que o retardo neutro associado à retenção retinal. A suposição de que a manipulação da cultura afeta meramente os componentes ideologizáveis da visualidade, tais como o ponto de vista ou a interpretação, ao passo que as próprias imagens são a resolução ótica (e dessa maneira a presença objetiva) daquilo que é “visto”, está implícita em muitos estudos sobre a produção cultural das imagens. Por contraste, o conceito de *after-image* inaugura um espaço para a reflexão não só sobre o âmbito da mediação cultural daquilo que é percebido, mas sobre o caráter mnemônico da imagem em sua intervisualidade. Tal espaço não pode ser suturado pela referência ao caráter “dado” do visual, nem por uma hermenêutica que naturalizaria (e neutralizaria) as relações entre figura e discurso. Se, como salienta Michell (1989, p. 43), “a imagem é o signo que pretende não ser signo, e a palavra é “o seu outro”, conseqüentemente, a dicotomia pode ser e, freqüentemente, será utilizada para liberar a tensão entre os dois componentes, favorecendo a ilusão de que a imagem, e somente ela, pode recuperar a unívoca verdade da natureza; ou, ao contrário, pode nos devolver o paraíso perceptivo em que a (adâmica) nomeação era redundante, tendo em vista que ela se fundiu à plenitude das entidades nomeadas.

Para a pergunta de Barthes (1977, p. 39), “como o sentido se introduz na imagem?”, pode-se responder sem hesitação: importando

tempo, consciência e história para o interior de suas configurações formais. E, talvez, também, a culpa, o peso da violência acumulada culturalmente. A imagem, em todo caso, não é nunca unívoca. Todas as imagens são, declara Barthes, polissêmicas. Debaixo do bloco de gelo dos significantes flui uma multidão de significados, alguns dos quais são hermeneuticamente enredados, enquanto outros nadam além das redes convencionais de sentido. Além disso, as imagens transbordam a história de sua própria produção e os conflitos e traumas de seu aparecimento. Entre suas conotações, o prefixo *after* – inclui um traço de exaustão e de energias dispendidas, evoca, além disso, um laivo de sentido de “resultado” (*aftermath*), de “o dia seguinte” (*the day after*), ou mesmo de “depois da batalha” (*after the battle*). Por trás dessa banalidade de que as imagens são vítimas do ceticismo e, deste modo, de um conflito de interpretações (que são, de fato, uma forma da suplementação verbal), esse prefixo, e o conceito que ele anuncia, revela um prévio (e precariamente estabelecido) conflito de significados intencionais.

Tal qual explorado nesse livro, o termo *after-image* está comprometido com a interpretação tanto da mensagem lingüística quanto da mensagem visual, envolvendo dessa maneira a imagem no processo pós-visual de extensão e decodificação cultural. Quer essas mensagens sejam consideradas ancilares da imagem fenomenológica, quer intrínsecas ao status simbólico das imagens, quer sejam estritamente perceptivas ou investidas de um imaginário textual, elas, invariavelmente, representam códigos, sempre culturalmente mediados. Boa parte da temática desse livro compreende, ao lado das referências discursivas às imagens do assim chamado meio de comunicação visual, um bom número de imagens lingüísticas da cidade. A questão então se coloca: a atenção ao texto elide o status icônico da imagem? A textualização da imagem determina sua metaforização? Em outros termos: as imagens lingüísticas são imagens reais ou apenas retóricas? Arrisco afirmar que não é esse o caso e por uma boa razão: a noção de “imagens reais” se torna suspeita devido à retoricidade intrínseca da imagem e devido ao status de *after-image* das mensagens visuais decodificadas. Tendo em vista que os meios de

comunicação obviamente imprimem um caráter bastante diferente às imagens, dependendo da tecnologia utilizada, que podem ser radicalmente diferentes, o limite entre a realidade e a retoricidade (ou a virtualidade trópica) é tão tênue quanto aquele entre a segunda e a terceira mensagem de Barthes no âmbito comunicativo da imagem.

Voltando à cidade, agora fica fácil compreender que a dimensão textual da *after-image* fundamenta, e, num sentido crucial, constitui a estrutura informacional dos ícones urbanos. O texto não deve ser omitido (num sentido estrito, ele não pode ser omitido) da análise das modernas *after-images*, pela razão importante de que, sendo puramente sensoriais, os ícones, livres de linguagem, não estão disponibilizados no moderno contexto urbano. Como nos lembra Barthes (1977, p. 38), “para encontrar imagens sem palavras, é necessário remontar inquestionavelmente às sociedades parcialmente iletradas, a uma espécie de estado pictográfico da imagem”. A “imagem pura imagem” ou a imagem resolutamente “material” anseia por um estado pré-moderno da inocência, como “imaginárias” das sociedades pré-industriais (considere, por exemplo, os códices mexicanos, Mendoza e Florentino, duplamente codificados – escrituralmente e pictograficamente) assim como o são para a moderna cultura urbana. Nesse sentido antropológico, também nossas imagens são decididamente *after-images*, imagens caídas do paraíso da imediaticidade semântica e do esplendor sensorial.

Barthes (1977) distinguiu duas funções no componente lingüístico da imagem: fixação e substituição. A fixação dirige a atenção do receptor para um sentido escolhido *a priori*; ela pré-seleciona os significados que serão disponibilizados. Através desta função, o texto controla o consumo da imagem, detendo as leituras potencialmente destabilizadoras e propiciando uma permanência semântica. “Em relação à liberdade dos significados da imagem, o texto tem, portanto, um valor *repressivo*; compreende-se que seja ao nível do texto que se dê o investimento da moral e da ideologia de uma sociedade” (p. 40). Substituição é uma função de complementaridade entre texto e ícone: “as palavras, assim como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da

mensagem é realizada em um nível superior: o da história, da anedota, o da diegese” (p. 41). Na substituição, o acento recai sobre a temporalidade e a tensão narrativa, porque os significados flutuam como uma corrente através dos sintagmas, negociando sua condição de imagem. Embora Barthes reconheça que tanto a fixação quanto a substituição podem ser ativas no interior de um mesmo ícone, ele considera a predominância de um ou de outro fator decisivo para o caráter e os usos da imagem. Desse modo, a fixação é típica das fotografias jornalísticas e da publicidade, ao passo que a substituição é encontrada nas charges e, acima de tudo, no cinema, onde o diálogo não explica as imagens, mas introduz uma dimensão semântica extrínseca que, todavia, é inseparável do movimento dos fotogramas.

Essas duas funções do constituinte lingüístico operam na *after-image*. As convenções culturais dependem da fixação para promover a fixidez das imagens e, em seu limite, para ocultar a presença de um texto que controla. A substituição sustenta a ilusão, ao satisfazer expectativas arraigadas, desse modo, ela ajuda a ocultar o caráter sintético da imagem. A imagem da cidade, por exemplo, está ancorada em nossas suposições gerais e em nosso conhecimento limitado sobre essa cidade, ou, no caso de cidades que conhecemos bem, ela repousa nos significados hegemônicos que, estando socialmente incorporados, parecem mais legítimos do que aqueles adquiridos individualmente. Conseqüentemente, ainda que a experiência de uma cidade adquirida através de práticas como as caminhadas não revele uma imagem unificada, mas antes uma série de imagens ligadas a um movimento que é tão contingente quanto as perspectivas que ele autoriza, a observação de Lynch permanece verdadeira até certo ponto: os moradores da cidade e os visitantes esforçam-se por compor uma imagem sintética, sobrepondo os distintos fragmentos de suas experiências, e isto, na produção de um significado geral, frequentemente ocasionará uma manipulação da ordem visual para produzir imagens supostamente representativas do consumo em massa.

A fim de anular nossas memórias privadas do espaço segmentado e dos fragmentos urbanos justapostos, estes conjuntos sintéticos devem

estar ancorados em idéias representacionais amplamente aceitas. Ao mesmo tempo, estas idéias não devem chamar a atenção para si mesmas ou para seu dispositivo de configuração, caso a totalização pretenda tirar o melhor de nossa sabedoria perceptiva. De acordo com Barthes, as imagens são estruturadas em torno de um sistema de relações conotativas que representam a cultura e de um sintagma denotativo que introduz a imagem na “natureza”. É fácil reconhecer nessa díade as duas “correntes” do estruturalismo das relações lingüísticas; mas apesar de sua convencionalidade, esse modelo de “perspectiva ideológica” pode ainda ser útil por revelar as tensões recalçadas nas imagens estabilizadas (ou naturalizadas), aquelas que, conforme Wittgenstein (1958, p. 48), mantem-nos cativos de seu conteúdo lingüístico. A repetição inexorável de um quadro, ligado à significação lingüística (assim como a fascinação da reprodutibilidade mecânica), encontra-se ilustrada no passado e na imprensa tipográfica. Discutindo o valor informacional de imagens, E. H. Gombrich explica que os desenhos medievais e renascentistas eram indiferentes à relação entre imagem e legenda. Em “Crônica de Nüremberg”, de Hartmann Schedel, um livro ilustrado com xilogravuras do mestre de Dürer, Wolgemut, uma gravura de uma cidade medieval é usada repetidamente com diferentes legendas para representar Damasco, Ferrara, Milão e Mântua. Gombrich (1969, p. 69) comenta:

a não ser que se pense que essas cidades eram, então, indistinguíveis umas das outras, como seus subúrbios talvez sejam hoje em dia, temos de concluir que nem o editor nem o público davam importância à verdade das legendas. Tudo o que se esperava do editor era a informação de que tais nomes correspondiam a cidades.

Pareceria que, nos primeiros tempos da prensa tipográfica, o artista e seu público eram indiferentes à relação entre os níveis icônicos e lingüísticos da imagem. O que contava era antes a plausibilidade da imagem que sua especificidade. Diferentemente da vítima contemporânea da publicidade urbana, o leitor medieval teria estado plenamente

consciente da ligação arbitrária entre imagem e texto. Em uma curiosa virada nominalista – *nomina sunt realia* –, a legenda ou nomenclatura, não a imagem idealizada – *species sunt universalia* –, se tornou o referente específico. A legenda, em outras palavras, não funcionava como uma etiqueta de identificação, ao contrário, era a ilustração que fornecia o conteúdo conceitual – aquele de “urbanidade” – para um nome, caso contrário, sem sentido. Como um sinal de trânsito, ou um ícone num mapa turístico, a imagem funcionou como um dispositivo universal de codificação, cego para as peculiaridades do lugar real. Uma razão para essa supremacia absoluta da fixação pode estar, como assinala Gombrich (1969, p. 68), no fato de que as ilustrações detalhadas e a familiaridade direta com as diferentes cidades eram ainda raras no Renascimento. Fixados em uma topografia culturalmente familiar, a imagem da cidade serviu ao propósito da representação categórica, controlando, através da abstração, o âmbito dos referentes denotados pelas diversas legendas. Deste modo, a ilustração continha um leque potencialmente ilimitado de conotações da mensagem lingüística.

Apesar dessa literariedade, a imagem da cidade divulgada pela “Crônica de Nüremberg” não constituiu uma imagem denotada no sentido de Barthes. E a razão para não o ser é precisamente o oposto da explicação de Barthes para a inverossimilhança que “leitores” irão atribuir ao plano literal da significação. De acordo com Barthes (1977, p. 42), “quem quer que seja oriundo de uma sociedade real, dispõe sempre de um saber superior ao saber antropológico e percebe além da letra”. Contudo, como já vimos, os primeiros ícones impressos das cidades libertaram-se de uma tarefa literal, a ponto de assumir (e, dessa maneira, subverter) a função denotativa confiada às legendas. O conhecimento que a maioria das pessoas tinha das cidades estrangeiras não ia além da informação transmitida pela imagem *qua* imagem. A fim de garantir bases fixas de conotação, e reintroduzir na imagem as discontinuidades entre signo e significação, os leitores tiveram que se transformar em viajantes e tiveram que testar as imagens face à pedra de toque de suas experiências. Em outras palavras, tiveram que ancorar seu reconhecimento das cidades em

suas próprias experiências de movimento e contingência. Essa condição de *ter-estado-lá*, que Barthes (1977, p. 44) considerou específico à fotografia, eventualmente, levou à destruição da aura e, ainda, à crença nos “verdadeiros ícones”. Da garantia de autenticidade da citação visual da realidade, *ter-estado-lá* deu lugar à ilusão sintética da presença e à aniquilação da distância (e, conseqüentemente, do tempo também), na qual Benjamin discerniu o desejo mais profundo das massas. Em seu devido tempo, o iconoclasmo moderno formalizou seu ceticismo com respeito à representação e deu lugar ao aparecimento da semiologia. Ao mesmo tempo, entretanto, o ceticismo moderno e a exigência concomitante de *ter-estado-lá* colaboraram com a emergência do realismo, a ilusão de que as imagens são, senão presenças, ao menos, documentos (do latim *docere*, ensinar, mostrar; relacionado ao grego *dokein*, aparecer, parecer ser). É uma ilusão induzida por uma sobreposição tecnicamente elaborada do sentido presente/apresentado e do sentido testemunhado – sentido obtido por um deslocamento espaço-temporal, por *ir até lá* ou *ter-estado-lá*.

O deslocamento espaço-temporal implícito nesse *ter-estado-lá* das imagens realistas expõe *in nuce* a operação presente no prefixo *after-* no coração da imagem. Com o aparecimento do realismo, as imagens não mais usurparam, mas antes procuraram complementar a função denotativa das legendas, fornecendo, juntamente a uma pletora de detalhes referenciais, informações sobre a sua própria condição estética. Desse modo, elas substituíram a presença aurática por cadeias potencialmente infinitas de alusões visuais a fim de garantir a fidelidade da imagem ao seu referente. Com o aparecimento da imagem conotada (e o realismo se revela como o conotador possivelmente mais forte), a codificação e a decodificação das mensagens se tornaram mais laboriosas, tendo em vista que as imagens conotadas enfatizam a função de substituição, subordinando os semas lingüísticos e visuais às unidades superiores do significado. Uma maneira de alcançar isto era fazendo com que os semas atuassem como estímulos morfológicos, encorajando a articulação de significados mais complexos no nível conotativo. Foi de suma importância para o desenvolvimento do realismo subordinar as unidades de significado a estruturas conotadas

mais amplas. Tal como assinala Gombrich (1969, p. 221), não é a riqueza de detalhe que produz o efeito mimético, porque a quantidade de informações acumuladas na ilustração pode de fato obstruir seu poder ilusório. A *mimesis* é alcançada menos pelo exagero do que pela capacidade de o pintor ativar as faculdades projetivas do observador. O realismo é sempre conotado; ele repousa na disposição do observador para substituir impressões sensoriais por informações originadas no plano eidético. Nos termos de Barthes, com a emergência do realismo, a informação se tornou “mais cara”, mais exigente. Simultaneamente, com o apuro do olhar, a imagem se tornou susceptível à auto-reflexão e ao auto-preenchimento. De forma inescapável, porque, sob a crescente configuração semiótica da cultura européia, a imagem se tornou vítima de uma consciência sempre mais aguda de sua inadequação ao fac-símile. Gradualmente, essa autoinduzida “infelicidade da imagem” impulsionou o realismo a feitos de alta precisão, levando-o, eventualmente, ao seu próprio fracasso, através da frustração sistemática de suas convenções. A corrida desesperada contra o referente acelerou a obsolescência das imagens, contribuindo para sua proliferação e incessante substituição, bem como para um sentido elevado de sua historicidade.

Por “auto-preenchimento” e “substituição incessante” não entendo, ao menos a princípio, a multiplicidade de leituras a qual a imagem está sujeita em virtude dos vários níveis de conhecimento que podem influenciar na sua interpretação. Refiro-me, antes, à desestabilização causada por esses diversos níveis de conhecimento. A imagem foi desestabilizada quando os léxicos se multiplicaram e uma competência mais alta foi exigida a fim de apreender a mensagem visual. Sob tais condições, as imagens foram sendo substituídas de forma crescente por outras imagens, e o ritmo acelerado de deslocamento tornou perceptível a transferência de significado não somente entre, mas, também, no interior das imagens. Contudo, as imagens freqüentemente duram para além de seu ciclo vital, criando a impressão de que o curso histórico da imagem é iluminado pelas imagens que acompanham seu rastro. Tais relíquias óticas invadem o âmbito de seus epígonos, induzindo tensões dentro da

estrutura de atenção. Esse vaguar errante da imagem, o efeito retardado causado por seu desaparecimento, constitui a evidência de que a imagem gera, se engaja, disciplina e combate outras imagens.

Ao reinvidicar que o sintagma denotativo foi o responsável pela naturalização da retórica da imagem, Barthes (1977, p. 49) definiu esta última como “o aspecto significante da ideologia”. Pode-se igualmente descrever esse mecanismo de naturalização como a tomada de controle da denotação pelos elementos culturais (conotados) da imagem, um processo que vemos em ação de maneira ingênua (mas não inocentemente) na obra “As Crônicas de Nüremberg”, de Schedel. De forma menos ingênua, a sobreposição de denotação com códigos retóricos volta a ocorrer com a produção das imagens da cidade no cinema. Aqui, entretanto, os efeitos eram opostos àqueles alcançados pelas xilogravuras do Renascimento. A imagem de **Metrópolis**, de Fritz Lang, pode ter sido inspirada em New York, mas, como Siegfried Kracauer (1947, p. 149) nos lembra, ela foi produzida no estúdio por meio do processo de Shuftan, usando pequenos modelos para arranjos arquitetônicos volumosos. A retórica está evidente no processo de transformação da alusão em ilusão. Como Wolgemut quatrocentos e vinte e cinco anos atrás, Lang projetou um modelo de cidade inspirado em uma idéia de como seria ou devia parecer uma cidade contemporânea, mas, diferentemente de seu predecessor, ele não igualou esse modelo a qualquer cidade existente. Privando-se de pretensões miméticas e desistindo da referência topográfica, ele futurizou a imagem, dispondo-a diretamente no reino da possibilidade. Com seu horizonte americano, seus jardins barrocos de prazer, sua catedral gótica, e suas primeiras catacumbas cristãs, **Metrópolis** é como um reminescente das fotomontagens dadaístas e das pinturas de paisagem industrial e urbana do *Neue Sachlichkeit* (HUYSSSEN, 1986, p. 67-68), da mesma maneira que é uma cidade fictícia (TELOTTE, 1990, p. 51). Neutralizando e tornando anacrônicas as imagens pré-industriais fixadas por uma sagaz *Aufhebung* tecnológica, **Metrópolis** proveu o capitalismo com a imagem urbana de sua falsa universalidade. Seduzido por esse não-lugar (história e crises são, como sabemos, lançadas às catacumbas), os urbanistas desde então

disseminaram sua imagem por toda a superfície do mundo. Sustentada pela principal narrativa da modernidade, **Metrópolis** se apropriou das legendas das locações topográficas reais, que, diferentemente das cidades indicadas pelas xilogravuras de Wolgemut, poderiam agora ser prontamente postas à prova pelo acordo entre imagem e referente.

Devemos concluir, portanto, que o não-lugar é a “legenda” contemporânea para as *after-images* da cidade? Existe certo fundamento nesta conclusão. O não-lugar não só esgota os recursos conotativos dos referentes, condensando assim o propósito da antiga imagem Renascentista, como também “nega” a historicidade da cidade na imagem da chamada cidade global: a desambientada, deslocada *after-city*. Como Marc Augé (1995, p. 77-78) o define, o não-lugar não é tanto a falta de lugar, mas sua negação, uma espécie de anti-lugar. Considerando que o lugar é histórico e preocupado com a identidade – ambos atributos da primeira modernidade –, o não-lugar não tem nada a ver com temporalidades e especificidades topográficas. É uma consequência da supermodernidade. Esses novos espaços de intercurso global não são conhecidos pelas relações que estruturam, ou antes, falham em estruturar, mas pela instrumentalidade e pelas finalidades às quais se endereçam: viagem, trânsito, comércio, administração, lazer. Diferentemente de lugares que constroem as tramas do social, os não-lugares criam uma “solitária contratualidade” (p. 94). Na consideração de Augé sobre o não-lugar, merece atenção especial sua afirmação de que o lugar “nunca é completamente apagado,” do mesmo modo que o não-lugar “nunca é totalmente completado.” Um sobrevém sobre o outro e desvirtua seu significado ou não-significado das determinações simbólicas previamente existentes. De fato, aponta Augé, “são como palimpsestos nos quais o jogo de luta de identidade e de relações é incessantemente reescrito” (p. 79).

Se nós substituirmos a metáfora textual do palimpsesto por uma metáfora visual, encontramos imediatamente a *after-image*. Superposição gráfica, por um lado, mas, por outro, preservação da imagem oclusa, que está lá e não está que é neutralizada pelas imagens que sobrevêm, mas também limita sua figura a um pano de fundo. A *after-image* se refere a um

campo ótico onde os contornos e as relações são incessantemente debatidas e as hierarquias de significado invertidas. Desse modo, a proliferação de não-lugares estimula a fabricação de lugar, um tipo de cidade situada na era das telecomunicações e da viagem de alta velocidade, que devasta a vida interna das cidades e transforma as cidades de porte médio em áreas de ocasionais paradas ao longo das autopistas, através das quais nós desabitamos os lugares históricos. Augé explica (1995, p. 68): “Toda cidade ou povoado antigo reinvidica publicamente sua história, disponibilizando ao motorista em trânsito uma série de letreiros que formam uma espécie de ‘cartão de negócios’”. O fato de tornar o contexto histórico explícito nesse sentido, o que de fato constitui prática bastante recente, coincide com uma reorganização do espaço (a criação de contornos e anéis rodoviários que evitam as cidades) que tende, inversamente, a provocar um curto-circuito do contexto histórico evitando os monumentos que o incorporam”. Como Augé observa, essa estratégia turística só é efetivamente produtiva nos casos em que os motoristas têm um gosto pela história e pelas identidades enraizadas, um gosto que ele alega ter se tornado um traço distintivo francês, nos últimos vinte anos, isto é, durante o período de expansão da supermodernidade de seus não-lugares europeus.

No que diz respeito às considerações de Augé sobre a emergência de novos sinais de identidade local, é possível discernir o reaparecimento da prática do Renascimento de invocar a especificidade urbana por meio da legenda, enquanto essa mesma especificidade se encontra dissolvida em uma homologia figurativa. Hoje, à medida que os não-lugares se multiplicam, as imagens de lugares que estão desaparecendo têm de ser anunciadas – e semiotizadas – a fim de serem percebidas de alguma maneira. A conseqüência de resemiotização serve, paradoxalmente, para reinscrever o palimpsesto criando uma cobertura visual que põe em dúvida a correlação entre localidade e autenticidade. De agora em diante, a imaginação histórica é estimulada pela citação – isto é, pela referência aos rastros do que não pode mais ser recuperado. Monumentos genuínos e, às vezes, falsos ou reconstruídos, são consumidos como tantas lembranças do passado, mas da mesma forma que nenhum leitor das “Crônicas de

Nüremberg” se tornou mais instruído sobre como Damasco, Ferrara, Milan, ou Mântua *realmente* eram, também o turista cultural de hoje, tendo mergulhado na história, volta à estrada sem a experiência prometida da autenticidade. Tal como Augé (1995, p. 69) aponta, “uma lacuna se abre entre a paisagem do presente e o passado para o qual ela faz alusão”. O deslocamento temporal dos lugares também pode ser expresso como um fracasso de denotação, como um colapso das narrativas que naturalizam a imagem do lugar. Mais positivamente, poderia ser visto como uma resistência à comercialização que os lugares históricos manifestam, paradoxalmente, em sua impermeabilidade às próprias imagens instigadas por aqueles que zelam pelo patrimônio urbano. “Os locais de onde cada parte da imagem é extraída,” diz McKenzie Wark (1994, p. 77),

formam repositórios de eventos passados [...] Lugares como o Portão de Brandenburg e o Potsdamer Platz são acumuladores de narrativa, locais de armanejamento de narrativas sobre eventos que nunca podem ser totalmente comercializados, empacotados, e vendidos.

Ao contrapor a memória à imagem, os lugares históricos frustram cada esforço de congelar o significado no espaço. A memória está fortemente conotada, e a conotação abre um vazio temporal na superfície da mais polida das imagens. Introduzindo-se apressadamente nesse vazio, as narrativas e, acima de tudo, a narrativa da produção da imagem, irrompem na imagem. Aquele vazio é significado pelo hífen no termo *after-image*. Trata-se antes de um portador de lugar semântico do que de um lugar, o hífen também expressa o vazio na *after-image*, um não-lugar propriamente, um lugar que re-coloca a imagem, a restitui ao lugar, nela introduzindo tempo e mudança.

Tradução do Inglês por Lucia Ricotta

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. **Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity.** Trad. John Howe. London and New York: Verso, 1995.

BACHELARD, Gaston. **Poetics of Space.** Trad. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.

BARTHES, Roland. "Rhetoric of the Image." **Image-Music-Text.** Ed. e Trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. p. 32-51.

BENJAMIN, Walter. "Theses on the Philosophy of History." **Illuminations.** Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969a. p. 253-64.

———. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". **Illuminations.** Edição citada. New York: Schocken Books, 1969b. p. 217-51.

BOFILL, Ricardo; VÉRON, Nicolas. **L'Architecture des Villes.** Paris: Éditions Odile Jacob, 1995.

BOYER, M. Christine. **The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments.** Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.

BURGIN, Victor. **Some Cities.** Berkeley: University of California Press, 1996.

CERTEAU, Michel de. **The Practice of Everyday Life.** Trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.

CLAY, Grady. **Close-Up.** How to Read the American City. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

DAMISCH, Hubert. **Skyline: The Narcissistic City.** Trad. John Goodman. Stanford: Stanford University Press, 2001.

D'ARCY WOOD, Gillen. **The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760-1860.** New York: Palgrave, 2001.

DAVIS, Mike. "Beyond *Blade Runner*. Urban Control – the Ecology of Fear." *Open Magazine Pamphlet Series* 23. Westfield, NJ.: Open Media, 1992.

DOEL, Marcus A.; CLARKE, David B. "From Ramble City to the Screening of the Eye: *Blade Runner*, Death and Symbolic Exchange." *The Cinematic City*. Ed. David B. Clarke. London: Routledge, 1997. p. 140-67.

DONALD, James. "The City, the Cinema: Modern Spaces." *Visual Culture*. Ed. Chris Jenks. London: Routledge, 1995. p. 77-95.

———. *Imagining the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

GILLOCH, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press, 1996.

GOMBRICH, E.H. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969.

HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

JACKSON, John Brinckerhoff. *The Necessity for Ruins and Other Topics*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.

JENKS, Chris. "Watching Your Step. The History and Practice of the Flâneur." *Visual Culture*. Ed. Chris Jenks. London: Routledge, 1995, 142-60.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, 1947.

LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1960.

LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MAZZOLENI, Donatella. "The City and the Imaginary." Trad. John Koumantarakis. In: CARTER, Erica; DONALD, James; SQUIRES, Judith (Org.). **Space and Place: Theories of Identity and Location**. London: Lawrence and Wishart, 1993: 285-301.

MCDONOGH, Gary. "Discourses of the City: Policy and Response in Post-Transitional Barcelona". In LOW, Setha M. (Org.). **Theorizing the City: The New Urban Anthropology Reader**. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1999: 342-76.

MITCHELL, W.J.T. **Iconology. Image, Text, Ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

PRIGGE, Walter. **Urbanität und Intellektualität im 20. Jahrhundert**. Wien 1900, Frankfurt 1930. Paris 1960. Frankfurt and New York: Campus, 1996.

ROBINS, Kevin. "Prisoner of the City: Whatever Could a Postmodern City Be?". In: CARTER, Erica; DONALD, James; SQUIRES, Judith (Orgs.). **Space and Place: Theories of Identity and Location**. London: Lawrence and Wishart, 1993: 303-30.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. **The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century**. Berkeley: University of California Press, 1986.

SENNETT, Richard. **The Conscience of the Eye**. The Design and Social Life of Cities. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

SIEVERTS, Thomas. "Bild und Berechnung im Städtebau." **Information und Imagination**. München: Piper, 1973. p. 85-119.

SIMMEL, Georg. "The Metropolis and Mental Life." Trad. Edward A. Shils. In: LEVINE, Donald N. (Org). **On Individuality and Social Forms**. Chicago: The University of Chicago Press, 1971. p. 324-339.

TELOTTE, J. P. "The Seductive Text of *Metropolis*," **South Atlantic Review**, v. 55, n. 4, p. 49-60, 1990.

VIRILIO, Paul. **The Vision Machine**. Trad. Julie Rose. London: British Film Institute; Bloomington: Indiana University Press, 1994.

WARK, McKenzie. **Virtual Geography: Living with Global Media Events.** Bloomington: Indiana University Press, 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Philosophical Investigations.** Trad. G.E.M. Anscombe. 2nd. ed. New York: Macmillan, 1958.