

Cidade e Imagem: entre aparências, dissimulações e virtualidades

Lucrécia D'Aléssio Ferrara*

Dividido em três partes, este trabalho trata de um estudo dos caminhos culturais que vão da perspectiva renascentista como imagem expressiva de uma concepção absoluta e abstrata do espaço até a info-imagem, atravessada pelos simulacros dos meios de comunicação de massa e pelas sugestões da imagem virtual. Essas dimensões da imagem da cidade constituem o quadro de uma interação comunicativa que define uma nova lógica visual e nos permite estudar aquela imagem entendendo-se a cidade como apoio material e signo dos processos culturais daquela visualidade. Nessa nova cidade, é possível encontrar um diálogo cultural que vai do espaço à imagem pública construída pelo contato visual e informativo entre os lugares da cidade, agora planetária, e que exige uma nova cidadania.

Palavras-chave : comunicação, imagem, cidade.

Divided in three parts, this essay shows the cultural ways from the renaissance perspective as an absolute and abstract space concept to the info-image crossed by the mass communication sham and the synthetic image. The City is the basis of these images and its visuallity shapes an interactive communication. In this new city it is possible to find a cultural dialogue between the space and the public image built by the visual and informative contact among places of a city, now a global one, which requires a new citizenship

Keywords: communication, image, city.

Dividido en tres partes, se trata de un estudio de los caminos culturales que van de la perspectiva renacentista como imagen expresiva de una concepción absoluta y abstracta del espacio hasta la infoimagen, atravesada por los simulacros de los medios de comunicación de masa y por las sugerencias de la imagen virtual. Estas dimensiones de la imagen de la ciudad constituyen el cuadro de una interacción comunicativa que define una nueva lógica visual y nos permite estudiar aquella imagen, entendiéndose la ciudad como apoyo material y signo de los procesos culturales de aquella visualidad. En esta nueva ciudad, es posible encontrar un diálogo cultural que va desde el espacio a la imagen pública por el contacto visual e informativo entre los sitios de la ciudad, ahora planetaria, y que exige una nueva ciudadanía.

Palabras-clave: comunicación, imagen, ciudad.

* Professora Doutora da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade Tuiuti do Paraná.

Perception is the possibility of acquiring information, of meaning more; now a word may learn. (Peirce, 1978, VII, p. 587)

A técnica, mesmo a mais moderna, é toda constituída de bricolagem, reutilização e desvio. Não é possível utilizar sem interpretar, metamorfosear (Levy, 1993, p. 188)

O aprendizado da imagem

Aldeia, Cidade, Praça, MetrÓpole, MegalÓpole — Artista, Operário, Flaneur, Empresário, Cibernauta — Concentração, Cooperação, Comunicação, Industrialização, Metropolização, Globalização, Aldeia Global, Utopia.

Aquelas são as cenas e estes os personagens e suas ações: confundem-se a cena, os personagens e as ações. Esse cenário e as duas citações que introduzem este trabalho são úteis para exemplificar um elemento constantemente retomado pela lógica da linguagem e pela teoria da comunicação: trata-se da cumplicidade que se estabelece entre signos, veículos, significados, emissores e receptores para processar-se em múltiplas conexões no texto da cultura. Essa é a constante presente em vários autores: MacLuhan (1969, p. 76) diz que o significado de um signo é outro signo anterior, Bakhtin (1971, p. 7; 1978, p. 135) aponta o dialogismo como fenômeno básico da cultura, Benjamin (1985) observa estreita e denunciadora contaminação entre todos os veículos de massa na era da reprodutibilidade técnica.

Essa conexão que gera metamorfose pode ser encontrada nas manifestações de construção da imagem da cidade que parte de uma visualidade expressiva, ultrapassa o caráter persuasivo da imagem comercial da cidade pós-industrial para atingir a imagem da cidade contemporânea de difícil distinção visual porque se mimetiza globalmente, mas que pode ser prenehe de informação. Nas características da imagem da cidade, escreve-se concretamente uma história da imagem na cultura ocidental e, se percorrermos suas etapas, poderemos entender o modo como a imagem se articula ao espaço visto que é nele que ela não só se apóia, mas de onde extrai sua origem e arqueologia. A percepção da imagem decorre da compreensão do espaço e da transformação dos seus conceitos. Ou seja, de um lado, transforma-se a imagem quando se desobriga da imposição da sua visualidade para atingir a insinuação da sua possibilidade informativa; de outro lado, altera-se a compreensão do espaço quando se liberta da redoma ou da couraça do conceito e adere à porosidade da experiência e da ação. Neste estudo propõe-se pensar em conjunto a visualidade e a cultura de que a imagem da cidade é exemplo.

O percurso de construção da visualidade da imagem da cidade não nos ensina a ver a cidade, mas a compreender o papel que desempenha enquanto veículo comunicativo da cultura. Ver-a-cidade é ler a cultura ou, ao contrário, é passar do espaço que se apresenta como leitura, para aquele que se oferece à aderência perceptiva de uma conexão tátil, nervosa e sangüínea. Parte-se do espaço conceitual para atingir um espaço concreto, embora e paradoxalmente virtual e talvez, por isso mesmo, concreto.

Mas, nessa transformação, não há rupturas ou cisões; ao contrário, há nexos, vínculos comunicativos em metamorfose, alterações de um só processo que parte da visualidade linear para atingir o híbrido contato perceptivo e polissensível da ação. Nessa metamorfose, caminhamos da imagem codificada para a info-imagem e do espaço conceitual para o espaço da ação. Nesse percurso, há um convite para entender o vínculo comunicativo que se constrói entre a imagem e o espaço da cidade.

A imagem como código

A imagem expressiva é abstrata, e a mente comanda os olhos. A atmosfera cultural da cidade renascentista foi a matriz da primeira noção clara que temos da imagem da cidade entendida não como vida, mas como espaço abstrato que tem no domínio plástico da proporção e da simetria seu vetor expositivo e, na coerência geométrica da perspectiva, seu signo e denotação expressiva. Filippo Brunelleschi é o inventor da perspectiva (1420) e o ator desse espaço que pensa a cidade na abstração de um sistema de ordem obediente à sintaxe linear do código verbal e da mecânica dos tipos móveis de Gutenberg. Desenvolve-se a necessidade de reproduzir, na vida e na criação dos homens, a ordem do universo que alternava dias e noites, sombra e luz, calor e frio: dominar o espaço e o tempo era equivalente a dominar o mundo, mas, para isso, era indispensável que a criação fosse infensa a qualquer ranço de subjetividade.

As representações das praças públicas que comparecem na pintura renascentista nos mostram um público confinado nos limites de um raio capaz de, objetivamente, conduzir a visão do ponto de vista ao ponto de fuga e, com equilíbrio e exatidão, fazer coincidir as visões do pintor e do receptor, um ponto de vista ordenador do mundo na medida do homem, centro do universo.

A geometria ensinou a fazer convergir as linhas paralelas para um ponto comum, denominado ponto de fuga, e a expressar, no plano, o volume, criando, no bidimensional, a ilusão da terceira dimensão: tratava-se de uma janela que, ao mesmo tempo, ordenava a visão e lhe dava objetividade linear mas, através da sua ideologia via-se a cidade e o mundo. Imagem extremamente codificada e, na sua totalidade expressiva, uma imagem *a priori* da própria cidade, uma proto-imagem.

Nessa coerção geométrica e coesão entre signo e intenção, coincidem todas as percepções, e a imagem da cidade, com dificuldade, poderia lembrar a bulhosa vida da cidade dividida entre o cultivo da terra e a marcante e próspera atividade comercial e exploratória que estabelece as bases da posterior cidade cosmopolita e que denuncia o divórcio entre o público e o privado. Ao contrário dessa realidade, a imagem ordenada geometricamente e passível de ser observada apresenta convicção absoluta, porém abstrata. Essa é a imagem da cidade pensada e conceituada pela perspectiva, e seu vigor expressivo é eminentemente visual, porém ela se desenvolve e permanece ativa sob o domínio do artista enquanto emissor. Esse controle é anterior à imagem e se desenvolve sob o domínio da ordem e do método para caracterizar o domínio privado de uma cultura que tinha na busca da unificação política, social, econômica, territorial e científica seu traço definidor e sua marca simbólica. Nessa unificação entre signo e intenção expressiva, a imagem em perspectiva é denotativa e dócil ao controle verbal e literário do tratado que faz de Leon Battista Alberti o grande teórico e sistematizador daquele espaço racional e antropocêntrico que só será efetivamente perturbado com a inserção da fotografia no século XIX (Argan, 1999, p. 81; 1992, p. 105).

Porém, o próprio cerne da teoria que propunha uma visualidade linear e geométrica já continha seu germe de transformação porque, embora apresentasse profunda coerência matemática e geométrica, a linearidade visual não corresponde, como se sabe, à complexa estrutura fisiológica e psicológica da visão humana. A visão monocular conflitava-se com a anatomia da visão bifocal e, sobretudo, constantemente móvel e dinâmica na sua produção de imagens em planos curvos e não retilíneos, como exigia a coerência euclidiana da perspectiva geométrica. Esse germe de transformação implícito na própria estrutura da perspectiva esconde a cor, a luz e a sombra, fontes produtivas de uma imagem disponível, porém mais sugerida do que exata, mais fantástica do que absoluta, mais perceptível do que pensada e, sobretudo, mais conotativa do que denotativa, na medida em que abdica da coerção da objetividade linear e assume a sugestão como hesitação entre cor, luz e sombra. Preparava-se uma longa evolução que nos levará, no início do século XIX (1826), à fixação da luz num suporte de registro técnico. Abre-se o caminho para a fotografia, e a imagem já não expressa um conceito de espaço, mas acredita mimetizar a realidade. Passava-se da expressão para a representação, da denotação para a conotação e, sobretudo, caracterizava-se o confronto entre duas ilusões que rondarão a imagem: passava-se da mimese do espaço construído pela geometria àquela construída pela pretensa objetividade tecnológica.

Paul Virilio (1988) já observou a capacidade subversiva da luz na decomposição da imagem expressiva renascentista e na assunção da imagem fotográfica:

Action surnaturelle de la lumière, le problème crucial du temps arrêté de la pose photographique donne à la lumière du jour une mesure temporelle

indépendante de celle des jours astronomiques, une séparabilité de la lumière et du temps qui n'est pas sans rappeler celle qui, dans la Bible, est à l'origine des virtualités du monde visible (Virilio, 1988, p. 51).

A imagem persuasiva

A ilusão renascentista da imagem expressivo-denotativa contamina a ideologia da imagem fotográfica (Machado, 1984, p. 63-75; 1993, p. 45) e, na mimese tecnológica, acredita-se, como sucedera com a perspectiva linear, que seria possível substituir a janela geométrica pela estrutura dos sinais luminosos produzidos pela câmera fotográfica entendida, também, como janela-máquina projetada sobre a realidade e, portanto, mimeticamente igual a ela.

Da perspectiva geométrica para a objetiva fotográfica há uma metamorfose de veículo, mas não de mídia porque, nos dois casos, está presente a visão hegemônica do sujeito. Até mesmo a explosão da luz, da cor e da sombra como recursos pictóricos de apreensão da natureza plástica de largo uso e exploração no alto renascimento, com Da Vinci à frente, só chegou a provocar efeitos mais consistentes com o impressionismo e seus idealizadores, pressionados pela eficiência mimética da objetiva fotográfica na apreensão visual da realidade e que os libertava da mimese figurativa.

Dessa forma, o caráter expressivo caminha entre dois códigos, do geométrico para o tecnológico e só tardiamente deixará esse caráter para assumir sua dimensão verdadeiramente representativa, entendendo-se a representação como substituição do objeto e com capacidade de estar em seu lugar exatamente por dele divergir ou dele oferecer novas e inusitadas possibilidades significativas. É exatamente nessa distância entre o objeto e sua representação que está presente o signo, bem longe, portanto, da característica anterior da imagem que era expressiva porque procurava mimetizar o objeto, embora admitindo a coerção de um código. Daí decorre que toda mimese entre objeto e signo é, na lógica da linguagem, uma ilusão.

Porém, no caso da imagem representativa da cidade, encontramos, como reminiscência da imagem expressiva, a mesma atração mimética, ou seja, a mesma tentativa sedutora de substituir, ponto por ponto, a cidade, de estar em seu lugar. Assim sendo, o que nos autorizaria a estabelecer uma distinção entre a imagem expressiva obtida através da perspectiva linear e a imagem representativa técnica, inicialmente fotográfica, e, posteriormente, nos seus derivados (cinema, vídeo, televisão) até a imagem sintética dos nossos dias? Ou então, é possível estabelecer categorias de análise que nos permitam atingir uma semiótica visual da imagem da cidade que vá da perspectiva até a virtualidade? Ou ainda, que relações se estabelecem entre as dimensões semióticas dos processos representativos da imagem e seu conseqüente pro-

cesso comunicativo e informativo?

A distinção lógica entre expressão e representação está exatamente no processo ideológico que sustenta os dois códigos, os dois processos sógnicos. Se a perspectiva linear é a imagem expressiva de uma ideologia apoiada no antropocentrismo que dominava o universo cultural e científico do renascimento em oposição ao teocentrismo medieval, a imagem técnica será a representação de uma ideologia que tem na capacidade de reprodução técnica um instrumento de dominação perceptiva. Essa é a tônica cultural que caracteriza o panorama cultural ocidental até meados da segunda metade do século XX.

Em escala ascendente, da fotografia à televisão, da sensibilização fotoquímica da película à conexão eletrônica, encontra-se, sempre, a homologia de um ponto de vista, não simplesmente ocular, mas sobretudo ideológico e capaz de mostrar não a imagem que é, mas aquela programada para ser vista. À essa homologia técnica e ideológica capaz de produzir imagens e construir uma civilização dá-se o nome de simulação e a imagem produzida é um simulacro (Baudrillard, 1979). Uma imagem que manipula o real e, portanto, uma pós-imagem. Se a ideologia renascentista da perspectiva linear produziu uma proto-imagem, a simulação da imagem técnica produz uma pós-imagem que domina o panorama cultural do século XX.

O imaginário técnico é pródigo em produzir efeitos de realidades: planos, quadros, recortes e montagens constroem imagens técnicas que compõem as antologias da produção fotográfica, cinematográfica, videográfica e televisiva na qual se pode ver o avesso ou o anverso da realidade. A cidade é uma grande matriz temática de imagens técnicas, da fotografia à televisão, mas é esta última que, através da sua capacidade de invadir o cotidiano, nos dá os melhores exemplos de análise.

Para tanto, elegemos três categorias que orientarão a análise e possibilitarão a observação da imagem que se representa na televisão. Referimo-nos ao processo seletivo de matriz icônica e sintática, à dinâmica retórica de base semântica e à suficiência plástico-pictórica na matriz pragmática. Categorias que, em íntima conexão e vínculo comunicativos, se superpõem.

A matriz sintática é responsável pela eleição dos lugares que seduzem a objetiva técnica e nos colocam, imediatamente, ante uma constante da imagem técnica: é seletiva e, nessa ação estabelece-se seu primeiro compromisso ideológico, ou seja, ela vale pelo roteiro visual que elege os caminhos da cidade e, com isso, constrói e celebra suas referências emblemáticas. A imagem técnica da fotografia à televisão é responsável pela eleição dos cartões postais que atuam como registros da comunicação visual onde quer que surjam. São os monumentos históricos ou artísticos das grandes metrópoles mundiais que contaminam a percepção da cidade e criam impactos de identidade em ferro, bronze, aço ou vidro, em formas figurativas ou geométricas. Escrevem a história das cidades que, eletronicamente, as amplia e divulga, justificando a metáfora da aldeia global.

O vínculo comunicativo dessa imagem seletiva é inerente à matriz retórica de claro efeito metonímico. O espaço da cidade se reduz ao tempo

que fragmenta a realidade congelando uma parte, uma referência para ser percebida através de um simples e rápido golpe de vista, mas suficiente para estabelecer reconhecimento e identidade. A cidade é vista e vivida na distância da sua imagem fragmentada, mas colada aos índices metonímicos que, pela exagerada circunscrição do detalhe selecionado em primeiro plano, adquire a pregnância que simula a cidade e a substitui visualmente.

Esse vínculo seletivo e retórico da imagem representativa da cidade é, antes de tudo, funcional e pragmático: ilumina-se a cidade para fazer ver alguns aspectos, e a luz passa a dominar a lógica perceptiva do espaço. São os lugares iluminados (Santos e Silveira, 2001) da cidade que, agora, se encontram na redoma visual do simulacro. É essa imagem funcional, produto de uma complexa operação seletiva, retórica e pragmática, que invade o cotidiano e é responsável pela privatização do espaço público e nos dá a ilusão de identificar a cidade e a ela pertencer

par delà l'optique photo-cinématographique, à cette optique électronique des moyens de télé transmission capables de réaliser non seulement des immeubles-vitrines, mais des villes, des nations — vitrines; megalópoles médiatiques possédant le pouvoir paradoxal de réunir à distance les individus, autour des standards d'opinions et des comportements (Virilio, 1988, p. 137).

Essa pragmática visual é tão sedutora que acaba por atingir todas as manifestações visuais que têm a cidade como suporte e veículo de linguagem. A título de exemplo, podemos verificar que, se de um lado, essa contaminação atinge a publicidade dos *outdoors*, *front-lights* ou *back-lights* que funcionam como janelas de um cotidiano de consumo iluminado por necessidades tão imperiosas quanto descartáveis, de outro lado, a arquitetura esquece-se de sua urgente necessidade de criar espaços porque faltam espaços nas cidades superpovoadas e adensadas e contenta-se em exibir fachadas consideradas tanto mais engenhosas quando mais estimulantes visualmente ou bizarras imaginariamente.

Pela força dessa contaminação, é possível avaliar o impacto persuasivo e comercial dessa imagem representativa que nos leva a esquecer a cidade vivida e admitir que ela corresponde à sua imagem iluminada, sem considerar que é de linguagem que se trata. Fundem-se e confundem-se o objeto e sua representação, naturaliza-se o signo, e essa é a dominante que resulta das mídias eletrônicas.

Nesse simulacro, a cidade é espetáculo, e seu caráter de cena se apóia sobre outra característica que valoriza a iluminação e lhe empresta características nebulosas e imaginárias. Esse caráter é resultado da adesão a um tempo rápido que desenvolve a superposição expositiva da imagem persuasiva. Nesse espetáculo, contracenam espaço e tempo, mas os personagens são os espectadores que, vítimas da ociosidade do ver, passam a viver dores, alegrias, amores, vaidades e paixões de outros. Na aldeia global televisiva, o

mundo é bombardeado em cada aparelho e diante de cada poltrona acolhedora e rotineira para um espectador que se contenta em ver e em consumir imagens, ou seja, na rapidez das imagens superpostas não se atinge um nível informativo porque se patrocina uma iconofagia (Baitello, 2002), que substitui o próprio processo perceptivo.

Nessa retração informativa, a imagem representativa da cidade que, enquanto mídia, deveria supor relação, conexão e vínculo, realiza-se tecnicamente, mas sucumbe enquanto comunicação. É uma imagem que não reconhece a identidade da cidade enquanto ação que estimula uma reação; assim sendo, é menos do que imagem dessa ação, é uma pós-imagem ou uma prótese visual produzida pelo interesse comercial.

A info-imagem

A última década do século XX assinala profunda mudança no território da visualidade e na concepção da imagem da cidade. Mais do que produzida, essa imagem é concebida e sugere a passagem da exuberância visual para a info-imagem que, como o próprio nome diz, é informação que só se faz visível através das suas conseqüências, ou seja, através da experiência e da ação. Uma imagem além da imagem técnica. Uma imagem virtual. Porém, na hipótese básica deste trabalho, não há entre as imagens expressiva, representativa e a info-imagem um divórcio ou descompasso que as torne estanques; ao contrário, são interativas e dialogantes e se acrescentam em complexidade. Desse modo, só é possível estudar a info-imagem se resgataremos as categorias de análise que são básicas para a compreensão das que a precedem. Ou seja, atentos à dimensão epistemológica do vínculo comunicativo e ao fluxo informativo sem o que a cultura não se sustenta e não acontece, é indispensável retomar aquelas categorias e comparar as três manifestações da cidade.

A teoria da comunicação e os filósofos que se ocupam dessa questão nos oferecem várias referências que nos possibilitam ampliar a análise daquelas categorias.

Vilém Flüsser, em *A filosofia da Caixa Preta* (2002), assim caracteriza a imagem:

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço e tempo para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que propomos chamar imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se, de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro, permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a

capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens (Flüsser, 2002, p. 7).

Embora seja longa, essa citação é preciosa, pois coloca, no centro da reflexão, dois elementos vitais para a compreensão da arqueologia da imagem: ela se dá no espaço plano, porém tem em seu bojo as relações com o volume e o movimento que, surpreendentemente, iluminam o elemento fundamental para a compreensão do espaço e dela mesma. Ou seja, ambos, espaço e imagem, estão vinculados ao tempo, e esse vínculo é indispensável para compreender que são elementos vitais no mundo da comunicação e da cultura e não podem ser entendidos se não nos referirmos ao espaço que vai da dimensão física à social e ao tempo que vai da duração à memória e à história. A dupla face espaço-tempo é a unidade que nos permite entender a comunicação como fluxo cultural.

Por outro lado, a leitura desse fluxo não pode prescindir da imaginação que, na consideração dos fenômenos do espaço, estabelece o nexco comunicativo com o tempo, com a duração, com a memória, com o esquecimento, com o passado e com o futuro, com a história, enfim (Calvino, 1991, p. 97). Essa conexão comunicativa nos autorizaria a pensar no tempo e na emergência dos seus fenômenos, da mesma maneira como fizemos com o espaço. Com as relações mundiais permitidas pela mídia digital, a imagem da cidade é fragmentada em pequenos pedaços ou índices semióticos da informação que precisam ser acessados para que a vida na megalópole seja possível. Mais do que nunca, estamos ante a urbanidade e a maior experiência informacional que já foi dada ao homem viver.

A Internet e a rede mundial de computadores desenvolvem uma integração jamais vista entre pessoas, cidades, territórios, sociedades, problemas e realidades locais face à face com as imposições globais. Trata-se, sobretudo, de uma integração de ações através de uma associação de capacidades. Com os meios digitais, é possível disseminar a informação e fazer a divulgação mundial da ação e, em consequência, semeia-se uma colaboração interativa, sem levar em consideração distâncias e localizações. Por ocasião do recente episódio da guerra do Iraque, viu-se um exemplo dessa possibilidade interativa da ação mundial.

Dessa conexão comunicativa decorre a inferência que estabelecemos entre imagem e experiência como elementos estimuladores e identificadores da ação para atingir o ápice comunicativo que é a produção da informação ou da escolha entre alternativas como fator da ação.

Além de Vilém Flüsser, Paul Virilio também nos dá outro elemento de reflexão:

Si les physiciens distinguent habituellement deux aspects de l'énergetique: l'énergie potentielle, em puissance, et l'énergie cinétique, celle qui provoque le mouvement, peut-être conviendrait-il, aujourd'hui, d'en ajouter une

troisième: l'énergie cinématique, celle qui résulte de l'effet du mouvement et de sa plus ou moins grande rapidité, sur les perceptions oculaires, optiques et opto-électroniques (Virilio, 1988, p. 130).

Se não podemos entender as manifestações anteriores como energia senão se as compreendermos como relacionais e vinculadas, entendemos que, da energia potencial para a cinemática, há uma exacerbação perceptiva que parte do visual e da imagem que estimula a retina e o intelecto, como ocorre com a hegemonia da perspectiva linear, para agitar-se cineticamente e operar com imagens mais indiciais do que totais. O movimento se encarrega de preencher possíveis vazios espaciais da ortogonalidade perceptiva, até atingir o máximo desafio perceptivo que fala mais à polissensorialidade do que à visão, mais à cognição e suas inferências do que à constatação da pregnância visual dominada pelo instantâneo, pelo simultâneo, pela velocidade. Trata-se da imagem que sintetiza a informação e atravessa: um tempo sem passado e sem futuro, apenas presente na exposição da reduzida dimensão de uma tela em rede informativa. Um tempo-espço de duração e dimensão técnicas.

Com a energia cinemática, é possível pensar em uma info-imagem densamente perceptiva e polissensorial: visual, sonora, olfativa, tátil, gustativa porque aciona todos os canais da inferência física, psicológica, emotiva, social, cultural e histórica. Aqui, a imaginação não só recupera dimensões do tempo abstraídas no plano, mas, transformando-se em imaginário, metamorfoseia a imagem, multiplicando-a incessantemente e transformando-a em operação cognitiva, em informação. Uma info-imagem, uma meta-imagem. Essa é a dimensão da imagem que a tecnologia digital nos apresenta e nos desafia a processar em um espaço que já não é físico, social ou histórico, mas virtual e que, como possibilidade, precisa ser atualizado pela ação. Nessa interface, a relação espaço-tempo adquire seu contraponto fundamental, a ação. É ela, a ação, que faz com que aquela relação supere sua dimensão técnica e se transforme em experiência que constrói a sociedade e a história. Mais do que nunca, estamos ante a cidade virtual que se oferece como desafio e possibilidade de alternativa à alarmante realidade da cidade global enquanto desafio social, individual e coletivo.

Info-imagem: nada se perde, tudo se conecta

Voltando à capacidade preditiva que caracteriza a acuidade crítica de Walter Benjamin (1985), defrontamos-nos com a célebre afirmação de conversão da quantidade em qualidade e, mais uma vez, essa afirmação descreve o desafio do mundo contemporâneo, globalizado economicamente, mundializado culturalmente e conectado informacionalmente. Essa é a rea-

cidade disponibilizada pela tecnologia digital.

Anti-hierárquica e acessível, a tecnologia desestabiliza, de um lado, a comunicação como estrutura de poder, ao mesmo tempo em que desenvolve as interações e as sociabilidades entre indivíduos e grupos sociais através do acesso à informação e a outras alternativas de comportamento. De outro lado, esse acesso se complementa com uma exuberante e veloz capacidade associativa que, na escolha entre alternativas de ação, se complementa, como quer Habermas (1975, p. 311) com uma capacidade argumentativa, embora sem verbalidades, que leva o indivíduo à consciência crítica da ação. Assim, substitui-se a visualidade do olhar que se compraz na fruição expositiva pela percepção judicativa que aprende com a imagem e, através dela, planeja coletivamente a melhor ação.

Na sua info-imagem, a cidade contemporânea é um desafio e uma promessa de conquista, porém não no sentido de globalizar-se, porque isso é impossível em termos geopolíticos e, sobretudo, em termos culturais aderentes à vida, valores, usos e comunicação locais. Ou seja, nenhum avanço tecnológico e econômico autorizaria a veleidade expansionista ou imperialista entre os povos, culturas, continentes, países ou cidades. Porém, é um desafio que propõe transformar a quantidade de informação disponível em redes e sistemas em qualidade que estimula a atualização informativa no sentido de transformar, mudar, acrescentar qualidade às cidades, aos espaços e aos lugares (Mitchell, 2001, p. 87). Mais do que nunca, a imagem da cidade se socializa e solicita a experiência e a ação coletivas. As experiências aprendem umas com as outras e as cidades também e simultaneamente.

É possível que não exista nenhuma faculdade particular do espírito humano que possamos identificar como sendo a razão. Como alguns humanos conseguiram, apesar de tudo, desenvolver alguns raciocínios abstratos, podemos sem dúvida explicar esse sucesso fazendo apelo a recursos cognitivos exteriores ao sistema nervoso. Levar em conta as tecnologias intelectuais permite compreender como os poderes de abstração e de raciocínio formal desenvolveram-se em nossa espécie. A razão não seria um atributo essencial e imutável da alma humana, mas sim um efeito ecológico, que repousa sobre o uso de tecnologias intelectuais variáveis no espaço e historicamente datadas (Levy, 1993, p. 152).

Na conexão digital das cidades globais, existe uma mútua alimentação de experiências que, conhecidas virtualmente, podem ser corrigidas, revistas, aperfeiçoadas na atualização vivida. Mais do que nunca, está acionado o processo informativo de escolha entre alternativas que envolvem ação e compromisso coletivos. Altera-se, portanto, não a imagem, mas a info-imagem, a vida da cidade que, mais resistente, encontra respostas locais e rápidas, ações prontas que podem prescindir da autoridade, de poder público e legal. Uma info-imagem que nos leva a viver intensamente a cidade real multiplicada tecnicamente para que, comparativamente, possamos compreender a

cidade que podemos criar.

Entre as possibilidades da imagem da cidade expressiva, representativa e informativa há uma clara distinção. A imagem codificada é fiel a uma escala de valores que codifica uma percepção e encontra na hegemônica expressão visual sua tradução competente. A imagem de simulação cria uma cidade frágil na persuasão sempre descartável dos seus lugares iluminados. A imagem informativa é virtual, não tem correlatos visuais concretos; ao contrário, é polissensível e se oferece como possibilidade disponível à ação, se atualizada no fluxo contínuo da informação. Uma cidade que não é, mas poderá ser, se estivermos disponíveis à mudança.

Referências

- ARGAN, G.C. 1992. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 497 p.
- ARGAN, G.C. 1999. *Clássico e anticlássico*. São Paulo, Cia. das Letras, 280 p.
- BAITELLO, N. 2002. As quatro devorações iconofagia e antropofagia na comunicação e na cultura. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, Rio de Janeiro, 2002. *Anais...* em cd, Rio de Janeiro, UFRJ.
- BAKHTIN, M. 1971. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona, Barral, 432 p.
- BAUDRILLARD, J. 1979. *Simulacres et simulations*. Paris, Galilée, 170 p.
- BENJAMIN, W. 1985. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 254 p.
- CALVINO, Í. 1991. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Cia. das Letras, 141 p.
- FLÜSER, V. 2002. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro, Relume Dumara, 82 p.
- HABERMAS, J. 1975. Técnica e ciência como ideologia. In: Z. LOPARIC e O.F. ARANTES (orgs.), *Textos escolhidos. Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas, Col. Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 333 p.
- LEVY, P. 1993. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro, Editora 34, 203 p.
- LEVY, P. 1996. *O que é virtual*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 157 p.
- MACHADO, A. 1984. *A ilusão especular*. São Paulo, Brasiliense.
- MACHADO, A. 1993. *Máquina e imaginário*. São Paulo, Edusp.
- MITCHELL, W. 2001. *E-topia*. Barcelona, Gustavo Gilli.
- MCLUHAN, M. 1969. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Pulo, Cultrix, 407 p.
- PEIRCE, C.S. 1978. *Collected papers*. Cambridge, Harvard University Press, 8 v.
- SANTOS, M. e SILVEIRA, M.L. 2001. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro, Record, 471 p.
- VIRILIO, P. 1988. Moins qu'une image. In: P. VIRILIO, *La machine de vision*. Paris, Galilée, 160 p.