



Distrito Ginza, em Tóquio. Fonte: <http://designappliance.com/>

A cidade através da imagem: a fronteira entre experiência do vivido e experiência midiática nos espaços urbanos

Guilherme Carvalho da Rosa¹

Professor dos cursos de cinema do Centro de Artes da UFPEL
Doutorando em Comunicação Social PUCRS

Resumo: O texto procura observar as relações entre imagem e cidade a partir da ideia de experiência relacionada à modernidade. Autores como Benjamin, Kracauer e Simmel estabelecem uma sensibilidade específica, que procura pensar a modernidade desde uma “concepção neurológica”. Elegendo como ponto inicial este caminho teórico, a reflexão propõe que é possível observar como a experiência dos espaços urbanos é atravessada pelo fluxo midiático e perceber a fronteira desta experiência entre as imagens midiáticas e o vivido.

Palavras-chave: modernidade, cidade, imagem

INTRODUÇÃO

Este texto possui como tema algumas questões que se pode observar à medida em que as imagens começam a fazer parte da experiência urbana. De forma mais específica, à medida em que podemos perceber uma convivência mais ou menos harmônica entre a vivência da cidade a partir de sua materialidade e sua potencialidade imagética. A experiência de caminhar, se locomover por meios de transporte ou estar em algum lugar público ou privado é interpelada por um componente midiático, especialmente imagético, que pode produzir o que Beatriz Jaguaribe define como o *choque do real* que “busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor

¹ guilhermecarvalhodarosa@gmail.com

sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista” (2007, p. 100). Nosso papel neste artigo será o de trazer reflexões que possam contribuir com a compreensão destes limites entre as duas experiências: a do contato com a cidade que é potencializado através do fluxo midiático, especialmente o caso da imagem técnica. Como uma reflexão inicial, não recortaremos a abordagem a partir de um elemento empírico específico. A proposta é a de um diálogo, sem muitas pretensões, entre alguns autores que estão na órbita deste tema.

O choque do real, como demonstra Jaguaribe, pode estar relacionado a uma antiga postulação realista da imagem, e por consequência ambivalente, de colar-se ao real de maneira ontológica, ou seja, como a imagem captada por uma câmera tenha, como denomina Ismail Xavier, uma espécie de “imanência” (2008 p. 89) com o real que era apreciada na concepção baziniana de cinema, como já se sabe. O realismo e esta imanência das imagens fotográficas, cinematográficas e videográficas estão colocadas sob o âmbito destes espaços urbanos, não apenas em espaços oficialmente identificados com a apuração factual, como o jornalismo, mas também em diversos formatos ficcionais como um “cinema de janela” cotidiano e às vezes bastante transparente, que tem como cenário os prédios que conhecemos e as ruas por onde passamos.

IMAGEM E CONCEPÇÃO NEUROLÓGICA DA MODERNIDADE

Mesmo considerando este desdobramento, interessa-nos no seio dos espaços urbanos um modelo já bastante enquadrado teoricamente, que procura aproximações entre a cidade e um tipo de compreensão específica do processo moderno em seu surgimento e em seu caráter de excesso. Percebe-se um movimento, ao que parece, de busca de respostas às questões modernas que não podem ser resolvidas pelo “progresso” racionalizante. Ou seja, são colocadas para além de um momento de racionalidade tecnológica sobre o espaço empurrado pela concentração da produção urbana, quando há a sedimentação da figura de um trabalhador urbano, e o quanto esta atividade das cidades modifica-se com relação aos transportes e aos embriões da cultura de massa ainda no século XIX.

Como aponta Ben Singer (2004), há um interesse recente sobre teorias não tão recentes, mas profundamente contemporâneas, que dão conta de uma “concepção neurológica da modernidade” como fruto de uma sensibilidade específica que pretende ler o moderno pelo que ele propicia de experiência aos sujeitos, das “mudanças no aparelho perceptivo” a que se refere Walter Benjamin e as preocupações realistas de Siegfried Kracauer, ambos trilhando um caminho em parte preconizado por Georg Simmel. De forma esquemática, ele define esta vontade em paralelo com outros percursos menos propensos à ponderação de elementos estéticos que estão, não por acaso, alinhados a uma positividade própria ao tempo moderno com o desejo de construir a cidade dentro do paradigma do progresso. Há a crença neste progresso e o metarrelato de um caminho a seguir que exige, desde Descartes, reposicionar o homem como homem moderno e construir uma nova história a partir deste fundamento profundamente iluminado, como aponta Foucault na *Hermenêutica do Sujeito* (2010). Estes modelos paralelos à uma abordagem estética representam, segundo Singer (2004), três caminhos a seguir que definem esta modernidade positiva: (1) um desamparo ideológico frente ao mundo pós-sagrado e pós-feudal, (2) como uma racionalidade instrumental que “fabrica” o mundo e a ênfase à ideia de o que a fábrica representa neste contexto e também (3) como um conceito socioeconômico, identificado com o que se pode perceber materialmente neste processo: as tecnologias de comunicação, de transporte, o avanço do capitalismo e do surgimento de uma cultura de massa.

Talvez por uma proximidade com as implicações estéticas desta cultura de massa a partir de então, Ben Singer coloca que poderíamos, em certo sentido, aproximar a concepção neurológica desta terceira noção. Como ele bem sustenta, isto acontece de certa maneira à medida em que se pode considerar que as condições de produção desta modernidade propiciam sua própria experiência, mas talvez não sejam capazes de pensá-la adequadamente em termos de compreender o que acontece pelo lado do consumo: o que significa para o sujeito do início do século XX utilizar o bonde como transporte público, falar ao telefone ou mesmo ir ao cinema? A identificação deste limite teórico não constitui, é claro, uma novidade. Podemos, por exemplo, lembrar o contexto da ruptura entre o pensamento de Walter Benjamin e Theodor Adorno e, como

lembra Jesús Martín-Barbero (2003), a grande distância que situa Benjamin da Escola de Frankfurt. Esta distância está relacionada a duas visões completamente distintas sobre, por exemplo, a relação dos sujeitos com as imagens a partir do mundo moderno: na visão adorniana há um espectador atrofiado que não consegue de forma alguma magicizar sua relação com as imagens, pois “tudo já está dado nas imagens” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 78); já na visão benjaminiana há a ousadia de se pensar a experiência como algo ponderável e especialmente útil para o moderno.

De forma que Benjamin, junto com Kracauer e Simmel, abre o caminho para pensar a relação dos sujeitos com a cidade a partir do elemento da experiência, ou melhor, da “estrutura de experiência” (SINGER, 2004, p. 96). Esta mudança é fundamental para a concepção neurológica sobre o moderno, tanto no sentido de significar a própria ruptura de, enfim, escapar da centralidade racional e iniciar a busca de explicações a partir do sujeito e também de compreender que é bastante provável que a experiência moderna urbana possa fazer com que este sujeito reinterprete sua vida a partir das relações que se formam no espaço urbano. O exemplo mais evidente é o do domínio do espaço e do tempo que ocorre sobre outros termos. Como demonstra o geógrafo David Harvey (2009) há um fenômeno de compressão da percepção de tempo-espaço, que é identificado com este fim e início de século, e isto está relacionado com uma apropriação estética que se faz sobre estas condicionantes:

As pinceladas de Manet que começou a decompor o espaço tradicional da pintura e a alterar seu enquadramento, bem como a explorar as fragmentações da luz e da cor; os poemas e reflexões de Baudelaire, que buscava transcender a efemeridade e a estreita política do lugar à procura de significados eternos; os romances de Flaubert com suas estruturas narrativas peculiares no espaço e no tempo, associadas a uma linguagem de frio distanciamento – tudo sinais de uma radical ruptura no sentimento cultural que refletia um profundo questionamento do sentido do espaço e do lugar, do presente, do passado, e do futuro, num

mundo de insegurança e de horizontes espaciais em rápida expansão (HARVEY, 2009, p. 238).

Não é por acaso que os exemplos selecionados por Harvey são oriundos da produção estética do período de formação desta modernidade neurológica. Assim como o acesso a este domínio passava a não ser uma exclusividade de artistas e demais produtores de imagens: a circulação massiva de imagens faz com que transeuntes, espectadores de vaudevilles, *flâneurs* perdidos nas ruas, pessoas próximas ao “homem ordinário” freudiano, também tenham acesso a um outro domínio sobre o tempo e o espaço. É possível dizer que a perspectiva, por exemplo, como uma vontade plenamente iluminista de “organizar” o espaço a partir de um princípio racionalista e, portanto, que define um ponto de vista como referência principal. Este ponto de vista é emblemático: ao mesmo tempo em que é subjetivo, pois “concebe o mundo a partir do ‘olho que vê’” (HARVEY, 2009, p. 223) ele tem em seu programa o desejo de racionalizar o espaço e estabelecer uma relação direta, de certa forma, entre imagem e verdade. Os pintores renascentistas que tinham acesso ao perspectivismo e reproduziam seus quadros a partir de uma busca incessante pelo real são sucedidos por sujeitos como os citados por David Harvey acima e também, acrescentaríamos, Paul Cézanne que estabelece um fazer artístico consciente da possibilidade de mudança e modulação deste “olho que vê”, no sentido de a imagem pertencer, em primeira instância, a este olho e não mais exatamente ao que é “verdadeiro”, não necessitar de uma conexão concreta com o objeto. Para Edmond Couchot (1993, p. 42) há, desde a invenção da fotografia, um processo de desalinhamento entre sujeito, imagem e objeto no sentido de a imagem não mais necessariamente prescindir deste objeto, o que não exclui a condição ambivalente de sua “imanência” com o real. Georges Didi-Huberman, não obstante, coloca a experiência em termos de um “exercício da crença” pois, para a imagem existir é necessário que haja uma relação com o sujeito, uma relação de crença que produz, ao invés de uma ligação “objetiva” com o real, uma “verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41).

Então, o desenvolvimento tecnológico e comunicacional, aos poucos, vai dando condições para que este homem da modernidade

neurológica possa estabelecer suas verdades particulares a partir das imagens que consome e da experiência fornecida pelo espaço urbano que não está distante desta experiência imagética. Como nos lembra Didi-Huberman, esta verdade tem um aspecto de ser muito próxima do sujeito em sua essência, pois é construída por ele, no entanto, possui especificidade autoritária, ou seja, existe como verdade para este sujeito que pratica o exercício da crença.

IMAGEM, EXPERIÊNCIA E FRAGMENTAÇÃO

Este sentido de experiência de que estamos falando, como se pode imaginar, é algo muito caro a Walter Benjamin e pode se creditar a ele grande parte do legado do pensamento sobre a experiência como chave para compreensão da modernidade, no sentido de ter sido “o pioneiro a vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças do espaço da cultura” (MARTÍN-BARBERO, op.cit., p. 84). Para Martín-Barbero, o olhar benjaminiano nos diz que não é possível pensar o que acontece com as massas, sejam elas formadas ou não pelos setores populares, sem considerar a experiência.

Possivelmente o texto mais conhecido e difundido de Benjamin seja o que ele aborda diretamente a questão da imagem técnica, *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, escrito no ano de 1936 em Paris. No entanto, a obra mais reveladora da ideia de experiência, onde segundo Leo Charney (2004, p. 321) Benjamin explorou a noção de um modo mais completo, pode ser encontrada no *Trabalho das Passagens*, ou em alemão *Das Passagen-Werk*. Mesmo que o pensamento sobre a experiência esteja presente na obra de Benjamin em diversos momentos, para Leo Charney esta obra traz, por conta de diversos fatores, um aprofundamento no modo como o filósofo compreende esta ideia. Charney, de forma bastante generosa, descreve que se trata de uma obra incompleta que estava em curso no momento de sua morte, em 1940. O livro não foi escrito para ter uma ideia positiva de obra, ou seja, com um fim específico, mas é composto de anotações *fragmentadas* de Benjamin a partir de citações dos textos

que lia, de suas impressões como um caminhante pelas ruas de Paris. A própria forma das anotações, como descrever Charney, era fragmentada em pequenos pedaços de papel onde fazia estas anotações. A publicação resultou em um grande livro que pode ser lido de forma pouco cartesiana em seus pequenos trechos de anotações que versam sobre construções em ferro, tipos de iluminação, Karl Marx, ruas de Paris, dentre outros tópicos. Muitas notas estabelecem uma relação evidente com suas outras obras o que é sinalizado na edição brasileira, com exatas 1167 páginas em um grande formato. Um grande conjunto de tópicos é devotado ao próprio Baudelaire e a figura do *flâneur* como um sujeito urbano que vaga pelas ruas de Paris. O ponto mais importante, neste momento, seria o de que este *flâneur* benjaminiano costura sua própria imagem de cidade, ou seja, sua própria “verdade” com relação a cidade e esta formação é essencialmente uma *sutura* de pequenos fragmentos que são compreendidos em sua totalidade por este sujeito. Como se trata de uma verdade “autoritária” para este próprio sujeito, para fazer novamente referência a Didi-Huberman, é dele o papel de costurar estes relatos e imagens. Vamos a dois dos pequenos fragmentos costurados por Benjamin em *Trabalho das Passagens* no tópico do *flâneur*:

O inebriante entrecruzamento da rua e da moradia que se realiza na Paris do século XIX - e, sobretudo, na experiência do *flâneur* - tem valor profético. Pois este entrecruzamento faz com que a nova arquitetura se torne uma sóbria realidade. (...) Em 1853 já existiam estatísticas oficiais sobre o tráfego de veículos em certos pontos principais de Paris. (...) Nos pontos de baldeação dos ônibus, os passageiros eram chamados por um número de ordem e tinham que se apresentar para garantir seu direito a um lugar (BENJAMIN, 2009, p. 468 e 475).

Esta citação é composta de duas passagens que não estavam em lugar contínuo, uma estava na página 468 e a outra na página 475. No entanto, é possível compreendê-las associadas sobre a condição das impressões históricas de Benjamin sobre a Paris do século

XIX, contemporânea a Baudelaire. É uma condição de “montador”, não por acaso, definida por Benjamin a partir de sua condição de escrita a partir destes pequenos fragmentos, mas também esta condição se transfere ao leitor de *Trabalho das Passagens*, curiosamente. Como coloca Leo Charney, havia um método com este nome de montagem para este trabalho:

Benjamin associou essa colagem conceitual à montagem do cinema. “Este projeto [...] está intimamente ligado ao da montagem” (p.45), afirmou explicitamente, e poucas seções depois acrescentou: “Método deste projeto: montagem literária. Não preciso dizer nada. Somente exibir” (p. 47). Mais importante, o projeto pretendia “transportar o princípio da montagem para a história” (p. 48). Benjamin esforçou-se não apenas para propor o momentâneo como um tropo determinante do moderno, mas para ilustrá-lo por meio de sua própria sensibilidade e estilo (CHARNEY, 2004, p. 321).

A fala de que não é necessário explicar, mas apenas exibir, parece-nos reveladora no sentido de aproximar a experiência da imagem da experiência da cidade. Os fragmentos de Benjamin, embora escritos com palavras, apresentam-se como profundamente visuais e descritivos em relação à cidade moderna. É possível ver esta cidade ao folhear as passagens descritas por ele, na estratégia de mostrar ao invés de dizer Benjamin também antecipa uma relação muito próxima com o que se pode dizer à respeito do que as imagens, sobretudo técnicas, representam como exteriorização e definição de um pensamento. Como lembra Vilém Flusser em relação a fotografia “não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente” (FLUSSER, 2002 p. 32). O pesado livro com diversas anotações com diferentes densidades entre elas, embora colocados sobre a leveza e a sensibilidade particular de Benjamin, não faz um retrato ingênuo da cidade e das memórias do século XIX, mas como deslocamento metodológico procura pensar esta cidade fundamentalmente a partir de pressupostos estéticos e portanto experienciais. Ao olhar para Baudelaire e para a capital

francesa e procurar nela o que acontecia durante o século XIX, o pensamento de Benjamin torna-se contemporâneo, apesar de isso parecer uma contradição. Entendemos esta contemporaneidade se trouxermos o que o filósofo Giorgio Agamben fala sobre contemporâneo como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (2009, p. 59). O anacronismo, já amplamente comentado por outros textos, de recuperar Baudelaire como algo emblemático para pensar o que se vivia no século XX se insere neste movimento profundamente contemporâneo. Ainda completa Agamben “que aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (2009, p. 59).

Na trilha das passagens contemporâneas de Benjamin, Charney então focaliza a ideia de montagem e observa a conexão direta preconizada pelo filósofo com o cinema. Vários caminhos aproximam Benjamin do cinema, a começar pela própria origem e do desejo presente nos filmes do cinema primitivo, antes da montagem, que eram caracterizados, como lembra Leo Charney (op. cit., p. 114) pela ideia de “cinema de atrações” cunhada por Tom Gunning “para filmes centrados no espetáculo”. Este espetáculo era composto tanto pelo que chamava a atenção aos “olhos que vêem” dos irmãos Lumière, saídas de fábricas, máquinas em movimento, excentricidades parisienses, como pelo desejo de provocar ilusão aos olhos dos espectadores de Georges Méliès, em fabricar imagens através de uma máquina que lhe permitia um domínio específico do tempo. Mas assim como a ideia de montagem é central para o nascimento de uma sintaxe própria ao cinema que permitia sua forma de narrativa, ela é central para a experiência moderna vivenciada no espaço urbano. A coletânea de textos organizadas no livro *O cinema e a invenção da vida moderna* (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004) sugere exatamente que o cinema é uma experiência que localiza o sujeito na vida moderna justamente por oferecer uma experiência, mas uma experiência fragmentada, ou seja, ensina o sujeito a costurar fragmentos em um todo coerente. A montagem e a noção de plano no cinema se constituem em

função de um espectador que realiza uma costura à medida em que assiste ao filme. Essa ideia de cinema e modernidade está presente particularmente nos textos de Charney e Singer que estamos utilizando até o momento. Esta experiência da montagem é fundamentada no “choque” promovido pela justaposição de diferentes instantes/planos. O choque dos planos produz experiência e coloca em evidência, à exemplo da reflexão epsteiniana que é referenciada por Leo Charney, a experiência estética em detrimento de uma relação exclusivamente racionalizante com as imagens, mesmo que estas imagens afinal fossem concebidas pelo ordenamento perspectivista.

O momento do choque trazia à sensação, e depois à consciência, a instantaneidade do movimento presente, mesmo quando passava. O choque empurrava o sujeito moderno para o reconhecimento tangível da presença do presente. Na presença imediata do instante, o que podemos fazer – a única coisa que podemos fazer – é senti-lo. A presença presente do instante pode ocorrer somente na sensação e como sensação (CHARNEY, op.cit., p. 324).

Há, neste ponto, algo a ser pensado em relação a como o sujeito se relaciona com a verdade: o sujeito cartesiano havia aprendido a racionalizar sua existência e fez desta operação sua condição de existência à exemplo da frase original “je pense, donc je suis”, penso, logo existo. O choque, no entanto, colocou este pensamento em desconstrução, pois a única coisa que se podia fazer era senti-lo. O choque produzido pela experiência não exclui o caráter da imagem como pensamento, mas coloca uma outra modalidade de pensamento onde o ver conduz ao pensar. Há uma ideia relacionada a este deslocamento cartesiano creditada a Jean-Luc Godard, que Philippe Dubois registra em um texto sobre a relação do cineasta com as palavras por conta de colocar a imagem como a parte maldita da escrita (DUBOIS, 2004, p. 278). Utilizando o vídeo como uma espécie de *wunderblock* freudiano, como observa Dubois, Godard coloca a questão em termos de que “com o vídeo, vejo imediatamente (o) que penso. Logo sou. *Video ergo cogito ergo sum*, tal é a divisa básica dessa época um pouco ‘místico-metafísica’” (DUBOIS, op.cit., p. 282).

A EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO URBANO ATRAVESSADA PELO FLUXO MIDIÁTICO

Esta experiência que provém do sentir a qual falamos até o momento, característica do moderno, é fruto da relação estética, mais do que estritamente racionalizante, do sujeito com o espaço/lugar e com o tempo. Há um nível interpretativo sobre lugares, espaços e tempos que parte dos próprios sujeitos, por mais que a experiência possa ser condicionada por fatores estruturantes, como as diferenças de se andar a pé ou em um automóvel pelas ruas de uma grande cidade. O cruzamento que vimos agora há pouco identificado por Leo Charney, das referências de Benjamin à experiência do cinema, reaproxima a experiência urbana das imagens e faz com que as imagens técnicas dividam o mesmo espaço com o que pode ser considerado “real”. O *flâneur* desta cidade moderna tem sua experiência formada tanto pelo que vê como “objeto”, desenhos arquitetônicos convertidos em prédios, assim como o que vê como “imagem”, como potência: cartazes de propaganda, cartazes de cinema, salas de cinema, filmes, jornais ilustrados, etc. Mesmo falando em algo que começa a ser efetuado no século XIX, estes exemplos parecem ser ainda bastante úteis para que se possa pensar o que tensiona e coloca em crise o moderno, alguns autores como Jean François Lyotard (2004) e David Harvey (2009) chamam de pós-moderno, Marc Augé (2012) chama de supermoderno. Portanto, esta ideia de experiência e de concepção neurológica da modernidade, ao nosso ver, pode ser uma ferramenta para pensar, de certa forma, os fluxos midiáticos contemporâneos mesmo que estes sejam cada vez mais submetidos ao excesso de informações e com isso ocorra uma complexificação ainda maior de se lidar com espaço/lugar e tempo cotidianos. Tanto o rádio e a televisão, hoje velhos conhecidos do cotidiano das cidades que operam como “velhos” meios massivos, como o conteúdo que circula nas redes telemáticas devotado à cidade, com informações textuais atualizadas frequentemente e mapas conectados a dispositivos de localização, todos eles fazem parte de uma experiência cotidiana de espaço, lugar e tempo que coabita com os “choques” da própria experiência material de caminhar ou se locomover pelas ruas.

Pode-se observar, no plano empírico, uma confusão entre espaços urbanos, da ordem do objeto, da relação do corpo com a cida-

de propriamente dita, e espaços midiáticos, as imagens que são produzidas sobre a cidade e que narram seus espaços ou lugares específicos e ao fazerem isso constituem uma geografia interpretativa bastante própria. Beatriz Jaguaribe sinaliza uma espécie de fronteira entre o objeto e a imagem destes objetos na constituição da experiência urbana:

Torna-se um marco na modernidade tardia, essa zona fronteira de indefinição entre o seu invólucro imaginário, entre a experiência e sua representação ficcionalizada que ganha relevo particular através do efeito mimético das tecnologias da imagem. Nossos instantes de lembrança se petrificam por meio de fotografias, interpretamos pessoas e eventos com os repertórios da ficção, atravessamos a cidade num nevoeiro de projeções fantasiosas e consumimos produtos embalados pelos desejos encarnatórios da publicidade (JAGUARIBE, 2007, p. 99).

No plano objetivo, há uma distinção clara entre o que pertence ao universo mágico das imagens e das narrativas que elas propõem, mas como coloca a autora, as tecnologias da imagem possuem um efeito de imitação à guisa de toda ambivalência de um real “imane” que pertence às imagens de origem fotográfica e cinematográfica. Já no plano da experiência, pela natureza da experiência que se produz pelo choque, como coloca a autora, há um limite “indefinido” entre essa experiência de fato constituída e sua representação através das imagens. Por exemplo, o fato de saber o quão violento é um bairro da cidade através unicamente do noticiário sobre os crimes cometidos e fazer com que a experiência de circular por algumas zonas não aconteça de fato, ou aconteça a partir da narrativa, mais ou menos ficcionalizada, do medo.

Quando falamos em espaço urbano ou espaço midiático, por um olhar de cunho antropológico, estamos nos referindo a um conceito bastante próximo ao que a modernidade instaurou. Para Michel de Certeau, por exemplo, há uma distinção entre lugar e espaço que pode servir para compreender os limites da experiência da imagem e da cidade. Segundo ele (DE CERTEAU, 2012, p. 184), um

lugar é definido a partir de “relações de coexistência” onde cada coisa, ou cada sujeito, deve ocupar o seu devido lugar, sempre em sentido a um “próprio”, no mesmo sentido do senso comum de alguém “possuir a sua própria casa”. A casa é sua e então lhe pertence: dá uma condição de estabilidade que não necessariamente precisa evocar uma função. O espaço, ao contrário, é considerado quando existe uma função específica a partir dele, uma ordem definida a que se deve obedecer de alguma forma: entramos no *shopping center* para comprar, usamos as ruas e estradas para caminhar e transitar com automóveis. Neste sentido há uma vontade bastante positiva quando falamos em espaço, como um arquiteto que racionaliza ambientes de uma residência ou um prédio público. O arquiteto exerce este domínio sobre o espaço e a função que terá quando for praticado. De Certeau diz, pontualmente que “o espaço é um lugar praticado” (op.cit., p. 184). De forma que ele também define uma diferença entre o “ver” como um conhecimento da ordem dos lugares, do que de fato *existe* e está ali e o “ir” como uma ação relacionada com a ordem do espaço. O exemplo do autor é claro: o ver está relacionado com as coisas que existem, ou seja, que “de fato” estão lá para o sujeito, uma casa, uma paisagem, uma imagem. Já o ir está sempre em função de um ordenamento como o informante que indica o caminho em uma zona desconhecida.

O que se pode notar é que há uma interferência em ambos a partir do fluxo midiático: a televisão, o rádio, as redes sociais da internet, os sistemas de informações sobre a cidade, todos eles produzem relatos sobre o espaço urbano e estes atos de discurso, seguindo a linha de De Certeau, são “culturalmente criadores” (op.cit., p. 191). De forma que tanto podem agir em função do espaço, do que tem proximidade com o sentido positivo deste espaço, do onde ir, de como chegar, assim como podem também estabelecer um “próprio” atribuindo sentidos específicos e portando transformando espaços em lugares ao, por exemplo, indicar o que determinado monumento faz referência, que determinado restaurante tem uma peculiaridade específica e indicativa da experiência de almoçar e assim por diante. Novamente recorrendo a Augé, podemos perceber uma relação estreita entre o papel informacional e de conexão por meio das informações a que os meios, desde a gênese das massas, desempenham e esta capacidade de produzirmos espaços e também lugares por

meio da informação. De forma que a experiência da cidade possivelmente seja hoje, mais do que antes, francamente atravessada por estes fluxos informacionais que não estão reduzidos a seu teor de potência, mas produzem diretamente formas de se relacionar com a cidade. Uma via de acesso rápido tem uma temporalidade e um “modo de usar” diferente de uma antiga rua estreita. Este modo de usar é informacional, está claro para quem experiência este não lugar, motoristas e transeuntes, e ao mesmo tempo produz a ação de andar rápido ou de desejar cruzar uma cidade inteira em poucos minutos. Augé nos diz que o “excesso” informacional é o grande motor dos não lugares e conseqüentemente do que ele chama de supermodernidade. Sua hipótese “é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos” (2012, p. 73). A ideia de não lugar então, bastante conhecida e atribuída a este autor, é a de algo que é produzido informacionalmente pelo excesso, mesmo que esta experiência aconteça *realmente*. É possível *realmente* ser conduzido até e por não lugares como aeroportos, rodovias, lugares turísticos e *shopping centers*, no entanto esta condução pode acontecer por uma via imagética e como tal próxima a da estética e não-racionalizante, imponderável. O caso das “estratégias” turísticas das cidades em eleger determinados pontos turísticos como “cartões-postais” é emblemático: vamos aos lugares e, como um mal de arquivo freudiano (DERRIDA, 2001) somos obrigados a registrar nossa presença nestes pontos turísticos, mas por vezes, muito pouco se vivencia uma experiência urbana à moda benjaminiana/baudelaireana.

Nesta perspectiva antropológica trabalhada por Marc Augé um lugar pode se definir como “identitário, relacional e histórico” (2012, p.73). Os não lugares, pelo contrário, não são capazes de produzir este tipo de especificidade por conta do excesso informacional que está colocado sobre eles. Talvez um olhar mais atento sobre alguns não lugares próprios a este tempo e ligados ao consumo, a estetização política, possa mostrar que é possível a produção de identidades, mesmo que efêmeras, e portanto relativizar esta distinção entre lugar/não-lugar. Como Augé coloca, há “polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (2012, p. 74).

Esta experiência de cidade “supermoderna” feita de relatos midiáticos formadores de não lugares que se misturam com as experiências que temos dos lugares é propícia a ideia de choque do real do texto de Beatriz Jaguaribe. Há então uma “teleparticipação” no espaço da cidade como menciona Néstor García Canclini (2006) que é capaz de produzir uma proximidade com o espaço urbano com uma sensação potencial de interferência no que está acontecendo: como podemos resolver o problema da fome e do abandono, como podemos nos proteger da violência segundo os relatos sobre ela que aparecem nas reportagens policiais. O choque do real, das imagens próximas, de coisas que são *conhecidas* das pessoas, e os efeitos que ele pode produzir podem ser reveladores para pensar esta fronteira entre experiência corporal/fenomenológica e experiência midiática/imagética da cidade, como coloca Jaguaribe

A absorção do outro excluído pelo ‘choque do real’, evidentemente, não altera a montagem social, não produz agenciamento político, nem garante, inclusive, uma recepção empática. Tal como evidenciado no debate referente ao impacto das fotografias de violência, guerra e fome, o “choque do real” pode inicialmente insuflar uma sensibilização social que esmaece na medida em que as imagens e narrativas da violência vão se encaixando no *déjà-vu*. Mesmo na ausência do desgaste do código estético, a recepção artística da “desgraça alheia” que tantas vezes ocasiona a catarse emocional do espectador/leitor, também o imuniza contra os pobres de carne e osso (JAGUARIBE, op.cit., p. 124).

A estética da violência produzida pelas imagens do choque do real, então, talvez possa ser compreendida como esta produção de não lugares pelo excesso informacional. Há um mundo da violência e também da carência que é traduzido pelas imagens. Estas imagens nos aproximam apenas potencialmente destas questões e, neste caso, não há produção de ação específica. A imunidade contra a experiência do que a cidade pode significar como lugar é definida pelo grau de aproximação destas imagens com o efeito de choque do real.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros Ensaíos.** Chapecó/SC: Argos, 2009.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Campinas : Papyrus, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

CHARNEY, Leo. **Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade.** In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo : Cosac Naify, 2004.

COUCHOT, Edmond. **Da Representação a Simulação.** In: PARENTE, André (org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1993.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano : artes de fazer.** 12. ed. Petrópolis : Vozes, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo : uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo : Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosacnaify, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito : curso dado no Collège de France (1981-1982).** 3. ed. São Paulo : WMF Martins Fontes, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Edusp, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna : uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo : Loyola, 2009.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real : estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro : Rocco, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro : José Olympio, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações : comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa (orgs.) O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo : Cosac Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico : a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2008.