

## Capítulo 2

### “Imaginacões”

#### Imagens Actuantes e a Imaginação dos Territórios Urbanos

Andrea Mubi Brighenti

#### Terão as imagens alguma importância na cidade contemporânea?

Este capítulo baseia-se em materiais heterogêneos resultantes de duas das minhas pesquisas etnográficas anteriores: uma sobre um grupo de *graffiti-writers* e a outra sobre a transformação do espaço público nas cidades italianas contemporâneas. Pretendo, aqui, tentar compreender as práticas e os sentidos que são atribuídos à produção, disseminação e recepção de imagens em contextos urbanos. Especificamente, defendo a ideia de que os processos associados à produção e à circulação de imagens não são meramente semióticos ou simbólicos, mas estão profundamente incorporados e têm uma carga afectiva. Assim sendo, este capítulo debruça-se sobre as formas de convergência de imagens e acções para uma zona de coexistência. Sugiro que se chame a essa zona de “imaginacção” — uma síntese conveniente de imaginação, imagem e acção. As *imaginacões* correspondem à imaginação social e ao próprio processo de formação dos territórios urbanos. Por isso, as imagens não devem ser consideradas simplesmente como artefactos ou mediadores — que, claramente, são —, mas também, e talvez principalmente, como poderosos agentes tridimensionais na ecologia urbana. Tal implica reconhecer que as *imaginacões* têm, simultaneamente, relevância estética e política — elas são parte integrante daquilo a que chamarei “rosto da cidade”.

Começemos com uma pergunta que parece disparatada: será que as imagens têm alguma importância na cidade contemporânea? À luz da imensa literatura sobre comunicação visual, consumo visual e entretenimento visual na cidade, esta pergunta arrisca-se a parecer, no mínimo, irrelevante. Porém, enquanto uma *vulgata* bem difundida insiste na ideia de que vivemos numa era dominada pelo visual (ou pelo vídeo), de acordo com a retórica da “sobrecarga de imagens” ou da “moda da imagem”, recentemente, alguns teóricos sociais de renome têm questionado a importância das imagens na cidade. Como por exemplo, Amin e Thrift (2002), na sua influente obra *Cities, Reimagining the Urban*, argumentam contra a abordagem clássica do *flâneur*. A partir de intuições de Deleuze, os autores defendem que a cidade não é um “espectáculo” mas, acima de tudo, uma “máquina”. Do seu ponto

de vista, as dimensões visuais podem não ser as mais significativas para detectar e compreender as ligações maquinais urbanas. Ao criticarem o excesso de ênfase atribuído à dimensão visual, Amin e Thrift não consideram que o visual *per se* seja suficiente para compreender o verdadeiro funcionamento da cidade — que se encontra muito mais distribuído, disseminado e estruturado em rede.

Alguns anos antes, Latour e Hermant (1998) já tinham feito afirmações semelhantes na sua obra sobre Paris. Além disso, em várias ocasiões, Latour mostrou o seu desinteresse pela literatura visualista sobre o caminhante ou *flâneur* (ver, por exemplo, Latour, 2008). O próprio título do livro de Latour e Hermant parece sugerir a necessidade de ir para além do visual para que se possa descobrir a “cidade invisível”. A maior parte do funcionamento da cidade, dizem os autores, ocorre nos bastidores, em obscuras salas de controlo, onde a cidade é segmentada de acordo com redes temáticas especializadas (por exemplo: canalização, rede eléctrica, etc.) — num enquadramento a que chamam “oligóptico”. Latour e Hermant também afirmam que ninguém vê a cidade como um todo ou de cima — talvez apenas os turistas ou, melhor ainda, os pássaros. Seja como for, é muito mais elevado o número de agentes e instituições que se focam selectivamente em processos urbanos muito específicos, como a gestão do sistema de esgotos ou a colocação das placas com os nomes das ruas. O que é interessante na cidade, dizem os autores, não é o entretenimento visual do *flâneur*, mas a modificação no âmbito das ligações humanas e não-humanas e de associações a vários níveis, ou seja, a constituição e formação de redes e de associações. Como exemplo desta perspectiva focada na associação, consideram que os mapas são instrumentos que oscilam entre uma visão global e o conhecimento detalhado, selectivo, de processos específicos. Esta postura teórica adopta, assim, uma perspectiva que não é centrada no humano ou que é considerada, por alguns, como anti-humanista. Estes autores ressaltam que aquilo que há de distintivo na cidade não é a presença humana, mas sim a organização sistémica e o funcionamento do próprio sistema através de ligações e de trocas que se estabelecem em rede. Complementarmente, as imagens são consideradas por eles como uma mera “pele” da cidade, uma pele que nos permite compreender todo o processo distributivo e circulatório que está em jogo no espaço urbano.

### **Para além do visualismo ingénuo e do antiocularcentrismo: a visibilidade e o rosto da cidade**

Após os excessos das análises culturalistas representacionais, comuns em praticamente todos os trabalhos desde os anos 60 até à década de 80, nos anos 90, a chamada teoria não-representacional lançou uma crítica ao papel das representações culturais e simbólicas. Esta reacção contra uma análise cultural hipertrofiada foi, eventualmente, salutar e necessária, porém, levou, por sua vez, a conclusões excessivas. No meu entender, perspectivas como a que a teoria de actor-rede sustenta, ao serem aplicadas à cidade, deixam-nos com respostas que são, em última análise, parciais ou insatisfatórias. Por um lado, é claro que contribuem para iluminar aspectos importantes relacionados com o governo dos espaços — uma dimensão a

que Foucault chamava de "urbanização do território". Por outro lado, não conseguimos de todo captar aquilo que é especificamente cidadão num território urbanizado — o processo de "territorialização da cidade" escapa-lhes. Hoje em dia, após o furor das teorias representacional e não-representacional, encontramos-nos, uma vez mais, numa situação em que precisamos de conceptualizar a relação entre a imagem e a acção na cidade. Amin e Thrift recorrem a Deleuze para contrapor espectáculo e máquina e, de certa forma — embora na linha de outros estudiosos franceses como Débord —, acabam por identificar implicitamente a dimensão espectacular com a dimensão visual. Porém, a questão mantém-se: haverá mesmo uma clivagem entre o maquinal e o visual? Na minha opinião, essa dicotomia só é produtiva até certo ponto. Pois, se, por um lado, revela claramente as armadilhas do visualismo ingénuo (a *vulgata* da "era visual"), por outro, também corre o risco de deitar fora o bebé junto com a água do banho — ao ponto de recuperar a antiga tradição platónica dos *arcanaimperii*, de acordo com a qual o que realmente interessa está sempre oculto e, pelo contrário, o que se pode ver é apenas um epifenómeno do poder. Deste modo, talvez inadvertidamente, autores como Amin e Thrift, Latour e Hermant, acabam por subscrever alguma variante bem conhecida de uma tradição antiocularcêntrica (Jay, 1993). Em termos gerais, estão aqui em jogo duas perspectivas complementares. Uma delas oferece-nos uma compreensão fenomenológica do mundo social. Neste caso, atribui-se às imagens uma função importante na esfera social, na medida em que elas representam o nível básico do aqui-e-agora no mundo. A outra é uma perspectiva sistémica ecológica, que se foca nas redes, nas ligações e nas relações entre os seus elementos. Neste caso, a dimensão da imagem tende a ser menosprezada. Já noutra ocasião (Brighenti, 2010a), tive oportunidade de sugerir que a categoria de *visibilidade* poderia potenciar uma maneira frutífera de estabelecer um ponto de contacto entre as perspectivas fenomenológica e ecológica, para que se possa tirar partido de ambas. O conceito de visibilidade permite-nos ultrapassar a visão dicotómica que separa o visual do háptico ou (a)preensivo. Começamos por reconhecer que, intrinsecamente, as imagens também são uma dimensão *activa e actuante* do social. Para além disso, a visibilidade não é uma qualidade inerente ao social de forma geral e uniforme. Em vez disso, é algo que se encontra em configurações específicas, ligações, forças, mecanismos, associações, regimes, estratégias, práticas e actividades situadas. A visibilidade é essencial para a formação de limiares, para a delimitação de fronteiras e para a definição de territórios relacionais. Estes são processos que se podem aplicar a vários fins: chamar a atenção, estabelecer formas de respeito, afirmar hierarquias, emitir comandos, desenvolver resistências, e daí em diante. Através das configurações da visibilidade, as relações podem ser estabilizadas e os efeitos do poder determinados. No entanto, estes efeitos nem sempre são unívocos. A oposição entre o reconhecimento e o controlo revela como a visibilidade é uma faca de dois gumes: pode conferir poder, mas também o pode tirar; pode ser uma fonte de *empowerment* ou de *disempowerment*. Uma tal ambivalência depende do facto de que a visibilidade implica exposição, revelação pública e todas as suas derivações (hápticas).

Em suma, o visível é um campo (uma ecologia) de distribuição diferencial de sensibilidades, de atenções e de emoções (uma fenomenologia). Para que possamos

agora explicar como uma tal perspectiva do conceito de visibilidade nos pode ajudar a compreender melhor o papel das imagens na cidade contemporânea, gostaria de considerar a noção de “rosto da cidade”. Em primeiro lugar, será que o *rosto* é uma dimensão adequada para a conceptualização do aspecto visual da cidade? Será que a cidade tem um rosto? Muitos rostos? Um único? E, em termos mais gerais, o que é exactamente um rosto? Para responder a estas questões, sugiro que nos foquemos na tentativa de Deleuze e Guattari (1980) de diferenciar o rosto (*visage*) da cabeça (*tête*). Esta última é uma parte orgânica do corpo, enquanto o primeiro só existe perante processos de significação e de subjectivação. Aquilo a que Deleuze e Guattari chamam *visage*, o rosto, não é, deste modo, um rosto figurativo ou pictórico, mas um processo de *visagéification*, “facialização” ou “construção-do-rosto”, que leva à constituição de um verdadeiro dispositivo facial. Para estes autores, o rosto não é um fenómeno orgânico, mas sim um diagrama operativo que se estende pelo corpo todo e para fora deste. O rosto, enquanto dispositivo composto e heterogéneo, inclui sempre elementos inumanos. Ele é o resultado de um processo que reúne dois componentes abstractos e não-figurativos. É bem conhecida a forma como Deleuze e Guattari os designam, respectivamente, por “parede branca” e “buraco negro”. É óbvia a relação aqui patente com a *Gestalt*, uma vez que a configuração “parede branca/buraco negro”, levada ao limite, pode-se tornar no seu reverso, a configuração “mancha negra/ponto branco”. Isto ainda se torna mais interessante se nos lembrarmos de que a parede funciona, simultaneamente, como uma barreira separadora-protectora-segregadora e como um ecrã signifiante e semiótico, pelo menos na medida em que é atravessado pelo buraco negro que permite o movimento das imagens na parede. As paredes são em simultâneo materiais e imateriais, e têm impacto nos corpos situados no espaço, ao mesmo tempo que servem de superfícies de inscrição e de projecção que exigem atenção. Em ambos os casos, trata-se de dispositivos de visibilidade (ver Brighenti, ed. 2009).

O “rosto da cidade” não é uma metáfora organicista, como o são, pelo menos em potência, outras metáforas, como a da “pele da cidade”. O risco das metáforas organicistas encontra-se, claramente, na naturalização e na essencialização dos processos sociais, que levam a uma interpretação de qualquer tipo de conflito como sendo patológico. Esta visão a respeito dos processos sociais acaba por sustentar os desvios totalitários, que negam a legitimidade da contestação política. Pelo contrário, o conceito de rosto revela precisamente que o processo de significação — a circulação de signos perceptíveis — não pode ser separado do de subjectivação — a emergência de sujeitos actantes. Na realidade, cada processo de subjectivação é sempre um processo de *intersubjectivação*. Além disso, o rosto faz a ponte entre estes sujeitos em interacção, estabelecendo concomitantemente um conjunto de funções sígnicas entre eles — por outras palavras, faz de porta-voz (*porte-voix*) e responde selectivamente, funcionando como um filtro ou como um juiz. Por esta razão, o rosto acaba por ser um dispositivo inerentemente político que requer uma gestão. É um dispositivo de ordenação espacial, transpondo sujeitos e objectos para uma grelha. Deste modo, explorar o rosto da cidade quer dizer, antes de mais, explorar o seu dispositivo constitutivo *político-material*. O rosto da cidade é o lugar onde a dimensão visual da cidade se encontra com a

constituição das suas visibilidades de actuação e do seu potencial afectivo. Um rosto não é algo meramente pictórico, ligando a dimensão visual aos processos que a constituem e que nela fluem. Em termos específicos, Deleuze e Guattari contrapõem a composição "parede branca/buraco negro" do processo de *visagéification* e as teorias de Sartre e de Lacan. Por um lado, enquanto a análise de Sartre vê o olhar como o caminho obrigatoriamente recíproco para a subjectivação por meio do duplo reconhecimento, Deleuze e Guattari convidam-nos a pensar naquilo a que chamam de "olhos sem olhar". Por outro lado, se a análise que Lacan faz do espelho coloca o reflexo no centro da aventura da subjectivação, Deleuze e Guattari levam-nos a considerar a existência de uma "superfície sem reflexo". Parafraseando, contrariamente à centralidade que o simbólico e o significado assumem em Sartre e Lacan, Deleuze e Guattari destacam a materialidade da própria percepção, a sua "opacidade"; entretanto, e ao contrário do neoplatonismo da perspectiva antiocularcêntrica, revelam que a imagem não é o oposto da "matéria concreta", mas a continuidade desta. Pode-se, então, argumentar que o problema da teoria não-representacional é que, na sequência da crítica feita pelos autores antiocularcêntricos, esta considera as imagens como sendo entidades inerentemente bidimensionais, estáticas e desenhadas. Para que se possa passar para além da dualidade entre o visualismo ingénuo, de um lado, e o antiocularcentrismo, do outro, é necessário alcançar em simultâneo: em primeiro lugar, uma concepção tridimensional e materializada da imagem; em segundo, uma concepção da imagem como "imagem-movimento" (Deleuze, 1983), que revela, de acordo com Bergson, que as percepções visuais têm naturalmente uma continuidade em termos de movimento, isto é, duração (e, no entanto, também é possível extrair "percepções puras" a partir delas); em terceiro lugar, uma concepção que permita reconhecer que as imagens não se compõem exclusivamente de linhas mas, e de forma crucial, de *cores*, no sentido proposto por Taussig (2009) — de acordo com o qual, em suma, as imagens não são só extensões, mas também intensidades, não são apenas formas, mas também eventos de metamorfose.

### Imagens hápticas

A literatura sobre "o visual" na cidade tem sido dominada pela questão do olhar. Esta tem sido uma área de pesquisa importante, a partir de um conceito valioso para sensibilização, que destaca a relacionalidade das imagens urbanas. Porém, o olhar também pode ser redutor, na medida em que permanece antropocêntrico e está maioritariamente enraizado no individualismo metodológico. Nesta perspectiva, a noção de olhar corre o risco de insistir excessivamente no papel do observador — mais uma vez o *flâneur* visual. De facto, as imagens urbanas são mais do que aquilo que é visto por um observador parcial, elas incluem vectores de afecto e de acção, determinando a composição de um dispositivo facial urbano, político e material. As imagens não se limitam a estar na rua, na superfície visual da cidade. Para além disso, elas também são imagens das ruas, que se estendem para dentro das profundidades (in)visíveis da máquina urbana.

Uma concepção da natureza das imagens apoiada sobre a visibilidade tem semelhanças significativas com dois fenómenos tipicamente urbanos. O primeiro é o cinema. Visto como um dispositivo, o cinema define-se não só pelas imagens animadas presentes no ecrã, mas também pelo trio câmara-projector-ecrã. A terceira dimensão, que se estabelece pelo cone que atravessa uma superfície, funciona simultaneamente como inscrição (câmara) e como projecção (projector) da imagem. Por isso, o cinema é um conjunto "ecrã-e-câmara (projector)", ou aquilo a que Deleuze e Guattari chamam de "ecrã perfurado" (*écran troué*). As formas desenhadas no ecrã e as suas energias constitutivas estão constantemente a atravessar o buraco negro que está mesmo no meio da superfície do ecrã. Uma vez que o buraco negro permite a fuga e captura activamente os fluxos, o sistema cinemático não se encontra preso a duas dimensões, pelo contrário, flui constantemente através de uma terceira dimensão: a profundidade que existe no ecrã, que é, ao mesmo tempo, um *punctum caecum* e uma saída. O segundo fenómeno semelhante é o espaço exterior urbano. De facto, para Deleuze e Guattari, a paisagem (*paysage*) está intimamente relacionada com o processo de *visagéification*. O processo de facialização, a produção do rosto, implica sempre a formação de uma paisagem, ainda que o próprio rosto não seja uma paisagem. Em vez disso, a relação entre ambos é recíproca: o rosto povoa a paisagem com presenças familiares, enquanto a paisagem pode revelar o desconhecido mesmo no meio de uma cara bem conhecida. Cada paisagem tem uma articulação específica entre as suas partes, uma espécie de melodia. Essas paisagens melódicas andam (ou estão presas) à volta de uma série de pontos intensivos, embora simultaneamente se espalhem em largura, o que impede a sua captura num único e qualquer rosto conhecido. Talvez a melhor descrição da relação entre o rosto e a paisagem esteja na poesia dos *Carnets* de Camus:

Se eu quiser escrever sobre as pessoas, como me posso abstrair da paisagem? E se o céu e a luz me atraem, poderei eu esquecer os olhos ou as vozes daqueles que amo? (Camus, 1978: 17)

De acordo com o que foi dito acima, tanto o cinema como a paisagem urbana podem ser tidos como produtores de imagens incorporadas e afectivas. O audiovisual é, de certa forma, uma paisagem por mérito próprio. Porém, se no caso do audiovisual parece ser simples identificar o buraco negro no centro da parede branca, a paisagem revela, no máximo, que o facto de haver um único buraco negro é apenas um caso extremo. O único buraco negro central pode, na verdade, frequentemente ocultar a existência de toda uma constelação de buracos negros, cada qual dotado de uma capacidade própria para atrair e capturar. Buracos negros visuais são como poros, no mesmo sentido em que Benjamin (1985) descreveu a arquitectura porosa napolitana, onde os edifícios e as acções se interpenetram. Para produzir o fenómeno da permeação entre o interior e o exterior, que Benjamin descreve de forma fascinante, é preciso estabelecer um contacto através de diferentes regimes de interacção. E é exactamente o que acontece, como tentarei mostrar adiante, na condição de publicitação ou, melhor, na qualidade de ser público. Aquilo que é público, ou o domínio público, pode ser conceptualizado como uma interface

de visibilidade entre formas de vida coexistentes e, no entanto, distintas. As formas contemporâneas de urbanismo segregador têm como premissa precisamente tornar o contacto público impossível. Um exemplo interessante desta tendência é o relatado por Kohn no seu estudo sobre a privatização urbana:

No final de Agosto e início de Setembro de 2001, o debate sobre as zonas de segurança voltou a surgir em Washington, DC, onde ocorreram encontros do FMI e do Banco Mundial. A polícia local propôs um plano para erguer uma vedação de nove pés de altura (aproximadamente 2,74 m) a proteger a Casa Branca e outros locais simbólicos no centro da cidade [...] A vedação teria tornado impossível o próprio contacto visual entre os manifestantes e os participantes da cimeira.

(Kohn, 2004: 39)

Neste caso, como noutros semelhantes, um urbanismo neomedieval (Alsayyad e Roy, 2006), baseado em divisões crescentes, fragmentações e hierarquização de mobilidades, desenvolve o seu próprio dispositivo para a produção de visibilidades separadas. No entanto, qualquer parede de protecção-segregação, por mais imaculadamente branca que seja, irá ser, mais cedo ou mais tarde, perfurada por um buraco negro, logo que o rosto da cidade se afirme e se torne sujeito de disputas.

### *Imaginacções públicas*

Na minha pesquisa etnográfica sobre um grupo de fazedores de *graffiti* (Brightenti, 2010b), propus-me estudar os *graffiti* como um fenómeno que provoca — mais especificamente, *irrita* (e uso o termo no mesmo sentido que Luhmann [1995]) — o domínio público. Os *graffiti* representam um tipo de dispositivo visível, que também é um dispositivo háptico. Na prática, não seria possível compreender as reacções escandalizadas aos *graffiti* — e as “guerras aos *graffiti*”, que têm sido recorrentemente lançadas pelas administrações locais, um pouco por toda a parte, nos últimos quarenta anos (ver, por exemplo, em vários contextos, Ferrell, 1996, Austin, 2001, Campos, 2010, Iveson 2010) — sem considerar a sua *imaginacção*. Tanto os poderes instituídos que se opõem aos *graffiti*, como, de forma mais genérica, as pessoas com aversão aos *graffiti* evidenciam menos disputas estéticas em relação às formas dos *graffiti* do que uma reacção física e directa contra as suas imagens. Os *graffiti* são tidos em conta como sendo fisicamente ameaçadores, representando um ataque, um insulto, uma degradação. O seu aspecto multicolorido é tido como violento e ofensivo. Claro que, do ponto de vista dos *writers*, os *graffiti* visam uma procura de visibilidade e, por seu intermédio, de reconhecimento — uma busca por visibilidade-enquanto-reconhecimento, que foi, por vezes, interpretada como uma tentativa por parte dos invisíveis de se tornarem visíveis e presentes, afirmando as suas próprias versões do “direito à cidade”. Uma clivagem nesses termos, entre as perspectivas interior e exterior da mesma prática, aparenta definir um espaço social semelhante ao “rosto da cidade”. De facto, a prática do *tagging* — *que, na sua essência, é a origem de todos os graffiti* — corresponde a um dispositivo facial

como vimos mais acima: um buraco negro sobre uma parede branca, uma mancha. Tal como defendem Ferrell e Weide (2010), fazer *graffiti* é sempre procurar uma mancha e, na maior parte dos casos, é estar a talhar a sua mancha na própria carne do ambiente urbano. Os *graffiti*, por natureza, “tocam” o público com as suas imagens e, por isso, revelam a constituição dos territórios públicos.

Ao longo da minha pesquisa sobre as transformações do espaço público na Itália contemporânea (parcialmente em Brighenti 2010d), observei como projectos artísticos públicos provocam reacções semelhantes às provocadas pelos *graffiti*. Os artistas que trabalham o espaço público exploram frequentemente essas sensibilidades em relação às “imagens críticas” como forma de provocação — para não falar nos gestores artísticos (claramente, ambos tentam fazer dinheiro com isso). A qualidade, o génio ou mesmo o mérito artístico dessas provocações não são, aqui, tão importantes como o efeito “irritante” que a obra de arte tem na opinião pública e, mesmo, na ordem pública. As imagens que são propostas por essa arte pública litigiosa são apreendidas enquanto desafio, apropriações do espaço público, antimodelos que, muitas vezes, revelam um qualquer segredo público embaraçoso. Se, por exemplo, se propõe um “monumento à família” a representar uma família homossexual — num país católico como a Itália — surgem de imediato reacções emotivas de ultraje contra o uso abusivo do espaço público. Esta não é apenas uma questão simbólica; pelo contrário, pode-se constatar a natureza háptica desses (ab)usos. As imagens não estão meramente expostas para serem interpretadas pelo observador, elas agem directamente por sua própria conta, mudam a composição de um determinado território urbano. O facto de que as imagens não são uma superfície mas, em vez disso, incrustam-se “em profundidade” no funcionamento da cidade também foi revelado pela pesquisa de Cronin (2006) sobre os *outdoors* publicitários. Apesar de a autora se apoiar numa metáfora organicista traiçoeira (o “metabolismo da cidade”), a sua pesquisa revela que as imagens produzidas no âmbito da publicidade não são apenas sedutoras ou manipuladoras, como a teoria crítica costumava defender. Elas também agem em profundidade, ao alinharem os ritmos urbanos de viagem e de trabalho com os ritmos comerciais dos bens de consumo. As agências de publicidade produzem o seu próprio conhecimento da cidade, de acordo com uma paisagem de visibilidades onde as imagens são consideradas como tendo diferentes capacidades de acção. Se a publicidade é um exemplo relativamente circunscrito, a produção e a circulação de imagens na cidade são hoje exponencialmente multiplicadas pela disseminação de toda a espécie de aparelhos de gravação de imagem, desde máquinas fotográficas a câmaras de circuito fechado, passando por telemóveis. As tecnologias relacionadas com imagem são aplicadas para a sobrevigilância ou subvigilância, para a monitorização de cima ou de baixo. Em ambos os casos, a produção de imagens é imediatamente efectiva e afectiva. Assim sendo, a circulação de uma imagem em particular pode, por exemplo, determinar uma excessiva visibilidade de certos assuntos marginais ou indesejáveis, ou de formas de desvio até então não detectadas. Os desalojados e os ocupantes ilegais de casas são despejados quando se tornam demasiado visíveis; a sua presença, porém, é a própria prova da heterogeneidade do público.

Concluindo, a ecologia fenomenológica das imagens implica a disseminação, difusão e, mesmo, o contágio de afectos colectivos e sincronizações por meio da visibilidade. É esta a constituição do "rosto da cidade". A significação e a subjectivação, lembram-nos Deleuze e Guattari, são processos afins. Não podem existir, a menos que seja em conjunto. De forma semelhante, o domínio público é uma espécie de processo duplo, uma vez que inclui sempre o espaço público e a esfera pública, a materialidade e a imaterialidade, a sensorialidade e a relação. Dito de outra maneira, o público é um território político-material. Todos os territórios públicos urbanos derivam de composições heterogêneas que envolvem estratificações de camadas institucionais. Porém, os territórios também são entidades imaginativas (Brighenti, 2010c), apenas se tornando concretos quando alguma dessas entidades imaginativas é activada. O rosto da cidade é uma forma de concretização dessa imaginação de territórios públicos. A imaginação urbana é parte intrínseca e constitutiva da cidade enquanto cidade — mais do que como simples território urbanizado. Não serão, certamente, nem os *graffiti* por si só, nem a publicidade, nem as imagens digitais portáteis a conseguir vencer a distância entre a urbanização do território e a territorialização da cidade. No entanto, todas estas produções visuais, circulações e difusões existem numa zona crucial de coexistência de imagens, acções e imaginações.

### Referências bibliográficas

- Alsayyad, Nezar e Ananya Roy (2006), "Medieval modernity: on citizenship and urbanism in a global era", *Space and Polity*, 10 (1), pp. 1-20.
- Amin, Ash e Nigel Thrift (2002), *Cities: Reimagining the Urban*, Cambridge, Polity.
- Austin, Joe (2001), *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- Benjamin, Walter (1985), *One Way Street and Other Writings*, Londres, Verso.
- Brighenti, Andrea Mubi (ed.) (2009), *The Wall and the City/Le Mur et la Ville/Il Muro e la Città*, Trento, Professionaldreamers.
- Brighenti, Andrea Mubi (2010a), *Visibility in Social Theory and Social Research*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Brighenti, Andrea Mubi (2010b), "At the wall: graffiti writers, urban territoriality, and the public domain", *Space and Culture*, 13 (3), pp. 315-332.
- Brighenti, Andrea Mubi (2010c), "On territorology: towards a general science of territory", *Theory, Culture & Society*, 27 (1), pp. 52-72.
- Brighenti, Andrea Mubi (2010d), *The Publicness of Public Space: on the Public Domain*, monographic issue of *Quaderni del dipartimento di sociologia e ricercasociale*, 49, March 2010, Università di Trento, I, disponível em [http://portale.unitn.it/bpmappupload/download/fstore/7f0000016c9f2f72\\_186c6b2\\_12786196b15\\_-5ddf/quad49.pdf](http://portale.unitn.it/bpmappupload/download/fstore/7f0000016c9f2f72_186c6b2_12786196b15_-5ddf/quad49.pdf)
- Campos, Ricardo (2010), *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*, Lisboa, Fim de Século.
- Camus, Albert (1978), *Notebooks 1935-1942*, Nova Iorque, Harcourt.

- Cronin, Anne (2006), "Advertising and the metabolism of the city: urban space, commodity rhythms", *Environment and Planning D*, 24, pp. 615-632.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1: l'Image Mouvement*, Paris, Minuit.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari (1980), *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- Ferrell, Jeff (1996), *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston, Northeastern University Press.
- Ferrell, Jeff, e Robert Weide (2010), "Spot theory", *City*, 14 (1), pp. 48-62.
- Jay, Martin (1993), *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press.
- Iveson, Kurt (2010), "The wars on graffiti and the new military urbanism", *City* 14 (1), pp. 115-134.
- Kohn, Margaret (2004), *Brave New Neighborhoods: the Privatization of Public Space*, Nova Iorque, Routledge.
- Latour, Bruno (2008), "The space of controversies", *New Geographies*, 0, pp. 122-135.
- Latour, Bruno, e Émilie Hermant (1998), *Paris Ville Invisible*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond / La Découverte.
- Luhmann, Niklas (1995), *Social Systems*, Stanford, CA, Stanford University Press.
- Taussig, Michael (2009), *What Color is the Sacred?*, Chicago, The University of Chicago Press.