



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

LUCAS MAROTO MOREIRA

**NOMADISMOS URBANOS:
CAMINHADAS, IMAGENS E MONTAGENS**

SALVADOR

2016

LUCAS MAROTO MOREIRA

**NOMADISMOS URBANOS:
CAMINHADAS, IMAGENS E MONTAGENS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Pasqualino
Magnavita

SALVADOR

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)
Biblioteca da Faculdade de Arquitetura (BIB/FA)

M355

Moreira, Lucas Maroto.

Nomadismos urbanos [recurso eletrônico] : caminhadas, imagens e montagens / Lucas Maroto Moreira. – Salvador, 2016.

115 p. : il.

Dissertação – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. 2016.

Orientador: Prof. Dr. Pasqualino Romano Magnavita.

1. Sociologia urbana. 2. Antropologia visual. 3. Composição (Fotografia). 4. Psicotrópicos. I. Magnavita, Pasqualino Romano. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura. III. Título.

CDU: 316.334.56

Responsável técnico: Ramon Davi Santana - CRB/5-1972

LUCAS MAROTO MOREIRA

**NOMADISMOS URBANOS:
CAMINHADAS, IMAGENS E MONTAGENS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 04 de novembro de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Pasqualino Romano Magnavita - Orientador
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Fernando Firmo Luciano
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Eduardo Rocha Lima
Universidade Federal da Bahia

As imagens conferem uma figura, não apenas às coisas e aos espaços, mas também aos tempos: as imagens configuram o tempo da memória e, ao mesmo tempo, do desejo.

Georges Didi-Huberman

Jamais interprete, experimente.

Gilles Deleuze

AGRADECIMENTOS

À FAPESB (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia) e ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

A Pasqualino Magnavita pela orientação e a coragem de acreditar que pesquisas acadêmicas são também experimentações criativas.

A Eduardo Rocha Lima pelas horas de conversas, o apoio e a co-orientação extremamente valiosa.

A Fernando Firmo pelas contribuições a pesquisa.

A Antônio da Silva Câmara pelo apoio, leitura e conversas que ajudaram na composição desse trabalho e por ser parte de minha família eletiva.

Aos companheiro/as do grupo de pesquisa Laboratório Urbano pelas discussões em seminários internos e reuniões que estimularam a minha escrita.

A Thulio Jorge Guzman que se manteve a meu lado durante toda essa pesquisa, sendo amigo e companheiro.

A Alex Oliveira, meu amigo querido.

A Maria Santana, Natalia Soares, Maycon Lopes, Caetano Ignácio e Pérola Mathias, amigos com quem compartilhei desde sempre as inquietações do ofício antropológico e da vida.

A Rose Boaretto amiga com quem compartilhei inquietações de pesquisa e a casa nos momentos finais desse trabalho.

A Matheus Tanajura pela delicada atenção, carinho e ajuda nos momentos finais deste trabalho.

A Maria Angélica minha avó, a Marlete Moreira, minha mãe, e suas quatro irmãs com quem aprendi a força e a delicadeza da vida.

Aos meus irmãos Mateus Moreira e Tais Moreira.

MOREIRA, Lucas Maroto. **Nomadismos urbanos: caminhadas, imagens e montagens**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Esta dissertação é uma síntese de estudos teóricos, experiências práticas de pesquisa, catalogação e produção de imagens fotográficas e de composição de “montagens”. A “montagem” de imagens é compreendida enquanto metodologia, forma de pensar ou modo de conhecimento, que remonta a obra histórico filosófica de Walter Benjamin, sobretudo o livro *Passagens* no qual o fragmento e a composição de montagens textuais são afirmados em detrimento de noções como “compreensão” ou “interpretação” da realidade social. Baseado na criação de modos experimentais de pesquisa na cidade, esta dissertação discorre sobre aspectos metodológicos e epistemológicos do trabalho com imagens, ressaltando a necessidade de revisão da forma do “texto científico”. Voltando-se a um conjunto de narrativas visuais e fragmentos textuais, o autor focaliza em experiências urbanas nas quais caminhadas, trajetos, festas ou derivas de artistas ou cidadãos/ãs comuns, produzidos em diferentes tempos históricos, se associam aos estados subjetivos do entorpecimento ou da embriaguez. As imagens e os narradores apresentados experimentam, de diferentes maneiras, seus corpos e a cidade através da ingestão de substâncias psicoativas como o álcool, o haxixe ou as anfetaminas. Busca-se estabelecer um diálogo interdisciplinar entre os campos da Antropologia Visual, Urbanismo e Arte afirmando um pensamento e prática crítica em relação aos regimes de controle do espaço urbano, das cidades e às formas de sujeição dos seus habitantes.

PALAVRAS-CHAVE: Caminhadas urbanas ;Imagens; Montagem; Substâncias psicoativas

MOREIRA, Lucas Maroto. **Urban Nomadisms: walks, images and montages.** Master's Dissertation in Architecture and Urbanism, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

This dissertation is a synthesis of theoretical studies, practical experiences of research, cataloging and production of photographic images and composition of “montages”. The “montage” of images is understood as a methodology, way of thinking or way of knowing, which goes back to the historical, philosophical and urban work of Walter Benjamin, especially the book *Passages*, in which the fragment and composition of textual montages are affirmed to the detriment of notions such as “understanding” or “interpretation”. Based on the creation of experimental modes of research in the city, this dissertation discusses methodological and epistemological aspects of working with images, emphasizing the need to review the form of the “scientific text”. Returning to a set of visual narratives and textual fragments, the author focuses on urban experiences in which walks, routes, parties or detours by artists or ordinary citizens, produced in different historical times, are associated with subjective states of numbness or drunkenness. . The images and narrators presented experience their bodies and the city in different ways through the ingestion of psychoactive substances such as alcohol, hashish, amphetamines or crack. It seeks to establish an interdisciplinary dialogue between the fields of Visual Anthropology, Urbanism and Art, affirming critical thinking and practice in relation to the control regimes of urban space, cities and the forms of subjection of their inhabitants.

KEYWORDS: Urban walks; Images; Montage; Psychoactive substances;

SUMÁRIO

| | |
|-------------------------------------------------------------------|-----------|
| 1. PRÓLOGO | 10 |
| 2. PENSAMENTO | 14 |
| 2.1. A MONTAGEM E AS IMAGENS | 14 |
| 2.2. WALTER BENJAMIN, PASSAGENS E A CIDADE | 27 |
| 2.3. MONTAGEM COMO MÉTODO, ABY WARBURG E O <i>BRICOLEUR</i> | 33 |
| 2.4. A MONTAGEM NA ANTROPOLOGIA DA IMAGEM | 44 |
| 2.5. MONTAGEM NA APREENSÃO DE EXPERIÊNCIAS URBANAS | 48 |
| 2.6. CIDADES, CAMINHADAS E CULTURAS DA EMBRIAGUEZ | 53 |
| 3. FORMA | 68 |
| 3.1. MONTAGEM Nº 1 | 69 |
| 3.2. MONTAGEM Nº 2 | 69 |
| 3.3. MONTAGEM Nº3 | 70 |
| 3.4. MONTAGEM DE Nº 4 | 72 |
| 3.5. MONTAGEM Nº 5 | 73 |
| 3.6. MONTAGEM Nº 6 | 74 |
| 4. EXPERIÊNCIA | 75 |
| 4.1. ÉBRIO | 75 |
| 4.2. NOMOS E POLIS | 80 |
| 4.3. IMAGEM E ARQUIVAMENTO | 81 |
| 4.4. AS MÁQUINAS NÔMADES | 85 |
| 4.5. PICHAÇÕES E LONGAS CAMINHADAS | 90 |
| 4.6. BACULEJO | 93 |
| 4.7. DORMIR NO CHÃO DA RUA | 94 |
| 4.8. SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI | 96 |
| 4.9. ÓCIO, PRAIA E <i>VERDIN</i> | 97 |
| 4.10. LIVING CITY SURVIVAL KIT | 99 |
| 4.11. WALTER BENJAMIN CAMINHANDO COM HAXIXE | 100 |
| 4.12. NARCOESTÉTICA NA ARTE CONTEMPORÂEA | 103 |
| 4.13. FRANCIS ALÿS: NARCOTURISTA | 106 |
| 4.14. ‘AS FÉRIAS NÃO ACABAM NUNCA’ | 108 |
| 4.15. O ÊXTASE NA CIDADE SURREALISTA | 109 |

| | |
|-----------------------------|------------|
| 4.16. TRANQUILIZANTES | 110 |
| BIBLIOGRAFIA | 113 |

1. PRÓLOGO

Em *A Forma do Filme*, Sergei Eisestein (2002, p. 52) afirma, a respeito do método de construção de imagens filmicas, que “a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes, planos até opostos uns aos outros”. Para este autor é o “conflito” emergido da contraposição entre dois ou mais fragmentos independentes de som e imagem, divergentes em muitos casos, conectados pela “montagem”, que produziu na aurora da modernidade capitalista metropolitana a arte cinematográfica. O princípio da montagem no cinema se encontra estruturado na capacidade de reprodução ou “reproduzibilidade técnica”, ou seja, na capacidade de reproduzir obras de arte em larga escala. No entanto, a “montagem” não se restringe a um método artístico somente, mas, como nos conta Walter Benjamin, este método advém também das noções de progresso e industrialização fabril. Ao mesmo tempo em que surgia como uma resposta ao desenvolvimento social e na esfera do trabalho fabril, a montagem, foi também experimentada por cineastas, filósofos, artesãos enquanto um modo de pensar, uma maneira de produzir saber. Seja por meio de imagens em movimento, seja por meio de imagens estáticas.

Esse saber, como veremos no decorrer desta dissertação, embora possa tornar-se científico, possui suas raízes nos planos do sensível. Gilles Deleuze (2007) definiu essa forma de pensamento como que estruturada por uma “lógica da sensação”, ou seja, embora estas formas visuais e discursivas sejam sensíveis, são portadoras de perceptos e afetos transformadores, lógicos e, em última instância, políticos. Visando explorar formalmente a descontinuidade própria da montagem — proposição de conexão entre partes fragmentárias — a presente dissertação está dividida em três cadernos/seções que podem ser lidos em qualquer ordem. Essa divisão em diferentes seções, mais ou menos independentes, é um convite ao leitor criar seus próprios começos, um convite a ler de um modo diferente, ler também com imagens, realizar montagens. Cada um cadernos ou seções que compõe a dissertação encontram-se interconectados de modo a apresentar, cada um de um modo diferente, o pensamento teórico que organiza o trabalho, as imagens que representam temáticas específicas e um conjunto de narrativas textuais fragmentárias.

No caderno intitulado “Pensamento” apresento uma base teórica, que articula conceitos oriundos de pesquisas nas Ciências Sociais e no Urbanismo contemporâneo, que discutem o papel das imagens e sua forma de produzir pensamento na apresentação/leitura da realidade social. Por isso, nesta seção conceituo a “montagem” enquanto recurso

metodológico utilizados por antropólogos/as, urbanistas, filósofos/as e historiadores/as com diferentes concepções. Nesse sentido, apresento, por meio de uma revisão bibliográfica, diversos contextos de utilização da “montagem” na produção de saber. Com este propósito, mostro como o trabalho com imagens em pesquisas interdisciplinares promove o debate sobre as fronteiras entre arte, a expressão sensível, e ciência, o *logos* racional voltado a resoluções de problemáticas. Com base na obra *Passagens* de Walter Benjamin e nas contribuições da Antropologia da imagem, indico como diferentes planos de inteligibilidade são utilizados para a construção dessa forma de pensar, ao mesmo tempo próximos do sensível, do estético (cores, formas, volume, ângulos), mas também do inteligível, da abstração conceitual e da elaboração discursiva.

Neste caderno focalizo na obra *Passagens* de Walter Benjamin, apresentando o desenvolvimento do seu método denominado de “montagem literária”. Walter Benjamin evidenciou que a realidade e o pensamento, o objeto da filosofia por excelência podia ser percebido por meio dos seus fragmentos já que a própria realidade fragmentava-se pelas transformações técnicas da modernidade ocidental. Pensando as contribuições metodológicas do pensamento benjaminiano para o trabalho com imagens, apresento sua forma de trabalho na realização da obra inacabada *Passagens*, obra esta que mescla descrições literárias, fragmentos de notícias jornalísticas, imagens e notas de campo, para apresentar o pensamento social do mundo moderno e capitalista de maneira pouco comum entre os filósofos da Escola de Frankfurt, grupo ao qual Walter Benjamin pertencia.

O pensamento e os experimentos práticos de Walter Benjamin foram frutíferos na formação de um campo de discussão sobre a modernização das cidades nos países europeus, que seguem sendo atualizadas e reintegradas à análise das dinâmicas contemporâneas do espaço urbano. Ao mesmo tempo sua obra e os conceitos desenvolvidos nela mantêm relação com experimentos no campo da filosofia ou da história da arte de seus contemporâneos. Como o historiador da arte Aby Warburg, cujos experimentos com montagens visuais são apresentados nesta seção da dissertação. Nesse sentido, além de enfatizar os experimentos do Aby Warburg e o tratamento contemporâneo dado a sua obra por autores como Geoges Didi-Huberman (2013), no campo da filosofia da imagem, Etienne Semain (2018), na antropologia das imagens, e Paola Berenstein Jacques (2015), no campo do urbanismo crítico. Pensando as contribuições do pensando por montagens para o campo de estudos da cidade Jacques enfatiza seu caráter metodológico, enquanto modo de conhecimento privilegiado para apreensão de experiências sociais urbanas.

Ao fim deste caderno, o leitor encontrará uma breve discussão sobre a relação entre os usos dos espaços da cidade e as experiências urbanas individuais e coletivas mediadas por diversos estados corporais, emocionais e subjetivos proporcionado pelo uso de substâncias psicoativas nas suas mais variadas concepções, tendo como ponto de partida o célebre texto de Walter Benjamin intitulado “Haxixe em Marselha”. Neste típico final não se realiza uma exegese do pensamento dos pesquisadores/as sobre o uso e a política de drogas no mundo contemporâneo, apresenta-se um conjunto de ideias e conceitos que servem para apresentar a temática que alinhavará as montagens de imagens no caderno seguinte.

No segundo caderno/seção denominado “Forma” apresento um conjunto de seis montagens com as imagens produzidas durante caminhadas na cidade de Salvador e São Paulo e outras produzidas por “narradores urbanos” — artistas visuais, fotógrafos/as, poetas, filósofos/as e arquitetos/as, em diferentes tempos históricos e contextos políticos e geográficos. A relação de similaridade entre estas imagens e encontra-se no fato de representam, de formas diferentes, sensações como o entorpecimento, a embriaguez ou o êxtase e diversos estados psicossociais desencadeados pela ingestão com as substâncias psicoativas de natureza etílica, canábica, lisérgica. etc. Ainda como temática em comum aparecem a cidade, a metrópole e diversas formas da vida metropolitana, urbana. Apresento ao leitor cada uma das montagens numeradas de 1 a 6.

A seção “Forma” apresenta além das montagens de imagens, apresenta legendas que ajudam na leitura das mesmas. Estas montagens são resultado de um conjunto de experimentos práticos a partir de um arquivo construído ao longo do processo de pesquisa. São fruto do que a pesquisadora Paola Berenstein Jacques (2015) chamou de um intenso processo composto por “montagens, desmontagens e remontagens”. As imagens foram interseccionadas e agrupadas segundo propõe a exploração da montagem como método de conhecimento, enquanto um modo fragmentário de apreensão de experiências urbanas. No presente caso isso compreende a discussão da experiência urbana de sensações corporais e psicológicas estimuladas pelo uso de substâncias psicoativas. Tais experiências, tecidas por meio dessas substâncias, produzem nos sujeitos sensações que alteram o modo como vivem e narram o espaço urbano. Nesse sentido, tanto a boemia como a adicção podem tornar-se meios de viver os espaços da cidade, torna-se também, uma ética, uma estética e mesmo uma filosofia. Estas imagens apresentadas em cada uma das montagens não são ilustrativas, compõem em conjunto um modo de pensar, a partir da apreensão de práticas urbanas atravessadas por tensão e conflito, prazer, festejo e extase.

Por fim, a seção intitulada “Experiência” é composta de “montagens textuais”, propondo uma forma de escrita fragmentária e descontínua. O conjunto de narrações entrelaçam relatos de caminhadas do pesquisador e recompõem também descrições de mesas de montagem, por vezes elaborando interpretações para as imagens que aparecem na seção anterior. Os fragmentos textuais justapõem narrações de experiências de pesquisa, dúvidas e *insights* oriundos das experimentações com a montagem de imagens. Apresenta, além disso, obras e narrativas de autores que desenvolveram caminhadas, derivas, deambulações em espaços públicos da cidade, narraram e refletiram o uso de diversas formas de alcançar o entorpecimento ou o extase em meio ao espaço metropolitano.

Esses fragmentos possuem um caráter deliberadamente ensaístico e refletem também sobre os processos metodológicos que levaram à escolha das imagens, suas temáticas e à montagem de um arquivo. Como um movimento contínuo de fragmentação, a leitura dessa seção não se encadeia a maneira lógica, mas com determinada coerência — aquela capaz de fazer o leitor buscar nos intervalos entre uma narrativa e outra o elo ou o link entre as partes. Assim, a “montagem” transpassará toda esta dissertação influenciando não apenas o que diremos, mas o modo como escolhemos dizer.

2. PENSAMENTO

Espíritos livres que estão em casa na montanha, na floresta, na solidão, e que, como ele, em sua maneira ora feliz ora meditativa, são andarilhos e filósofos. Nascidos dos mistérios da alvorada, eles ponderam como é possível que o dia, entre o décimo e o décimo segundo toque do sino, tenha um semblante assim puro, assim tão luminoso, tão sereno-transfigurado: – eles buscam a filosofia da manhã.

O andarilho – Nietzsche

2.1. A montagem e as imagens

A montagem é tanto um procedimento puramente técnico, como um experimento metodológico voltado ao saber e à problematização dos cânones acadêmicos. Na primeira acepção, relaciona-se à tecnologia e ao surgimento de uma série de técnicas de trabalho na sociedade industrial, advindo deste sistema - que se torna toda a fábrica no início do século XX - o termo “linha de montagem”. A linha de montagem passa a ser não apenas um dispositivo disciplinador baseado na repetição e no automatismo, como também um modo particular do operário urbano lidar com o tempo e o espaço da cidade. A montagem como técnica fabril baseia-se na produção de objetos replicados em massa de maneira fragmentada. Esse tipo de linha técnica se estende por toda sociedade como um modo subjetivo de relação e sociabilidade. A linha de montagem ou linha de produção é, portanto, um modo social de trabalho, expresso na produção em série de produtos de consumo através do desenvolvimento de processos padronizados.

A lógica da montagem técnica foi empregada na modernidade como um princípio construtivo do espaço urbano e de organização social implicando subjetivamente na experiência dos sujeitos. As formas de construção das cidades, os planejamentos e reformas urbanas - ainda no início do século XX - já integram como mecanismo instrumental a utilização de processos padronizados, mas, também, são constituídos sobre as mesmas bases racionais de organização, estrutura e ordem. Há nesse momento, portanto a construção de um tipo de pensamento urbano pautado em regimes econômicos, que se transformam ao longo dos anos em um modo de discurso que legitimará a implantação de projetos urbanísticos e

arquitetônicos hegemônicos, de natureza reformadora, construindo um modo estandardizado de relação com o espaço. A cidade e a experiência tornam-se elementos conflitantes diante deste tipo de saber urbano voltado a mapear, registrar, controlar e normatizar, produzindo uma compreensão da cidade como unidade e totalidade, compondo inclusive o plano conceitual de muitas perspectivas teóricas e técnicas da arquitetura e do urbanismo.

Essa formulação de um pensamento orientador e racional que compõe o bojo das intervenções do Estado no ordenamento urbano referem-se sobretudo às cidades europeias pós-liberais, mas também as cidades contemporâneas globais como um espaço de espetacularização e controle. Walter Benjamin talvez tenha sido o pesquisador do espaço urbano que ainda no contexto fabril tenha pensado a cidade não pelas suas estruturas e continuidades, mas pelo seu elemento diferencial, heterogêneo e descontínuo, sendo verdadeiramente vanguardista, porque já pontua no início do século um modo inovador de pensamento residual e errante sobre a cidade, como sinaliza uma necessária transformação do conteúdo e da forma do texto filosófico.

A obra de Walter Benjamin, sobretudo os textos escritos ao longo dos anos 1910 e 1940 é composta por um material ensaístico, voltado a temas filosóficos pouco comuns e que permaneceu por um tempo longe do espectro de pesquisas de cunho antropológico e das ciências sociais. Sendo reiteradas vezes questionado em sua época pela sua “forma ilicitamente poética” e intelectualmente desviante em relação aos “interesses históricos decisivos da sua geração”, a forma benjaminiana de pensar o real prenuncia uma série de novas perspectivas teóricas e metodológicas sobre a cidade contemporânea.

A experiência filosófica de Walter Benjamin - assim como os elementos do cotidiano urbano aos quais se debruça - sugerem uma metodologia fragmentária de apreensão da cidade cuja forma de expressão é a montagem. Distinta da montagem técnica, a montagem benjaminiana é um dispositivo para evidenciar multiplicidades, de justapor temporalidades, um modo de narrar experiências urbanas. A teoria da experiência e o método da montagem são em Benjamin derivadas do modo de vida nas cidades, apontam para a coleção de rastros e resquícios de determinadas experiências, montando-os como um modo de fazer emergir os conflitos entre as narrativas oficiais e esse conjunto disperso de narrativas micrológicas que evidenciam um modo de vida errante, reminescente, boêmio, nômade, no qual se encontra o próprio pesquisador.

A atenção de Benjamin aos resíduos de experiências urbanas apresenta-se como uma recusa ao historicismo baseado na construção de grandes fatos e de verdades totais,

voltando-se para traços diminutos de experiências corporais e sensoriais. A experiência do flâneur, assim como as experiências com haxixe e ópio, na produção de estados de consciência, estão imbricadas no tipo de postura filosófica. Compõe, em alguma medida, a experiência de pesquisar do próprio Benjamin, expondo, por sua vez, uma crítica à construção da cidade formal e aos modelos racionalizados da própria filosofia. O montador em Benjamin é também vagante e usa substâncias que mobilizam estados ampliados de consciência. Essa junção que aparece como um recurso metodológico, é também a expressão de um modo de pesquisar fragmentário e descontínuo, de um filósofo que é errante, ébrio e viajante.

As montagens benjaminianas são, portanto, um modo de narrar a experiência do próprio Benjamin, como a de outros sujeitos urbanos dado a vagância e ao langor do entorpecimento. O texto filosófico segue o mesmo sentido da experiência do flâneur e da embriaguez, sendo um conjunto aberto de formas fragmentárias e labirínticas que não possuem um objetivo claro, no qual não se articulam conceitos bem definidos, mas uma disparidade anacrônica de narrativas e imagens do pensamento, que devem, por si só, fazer emergir conexões sinópticas variadas para cada leitor.

O conjunto do trabalho de Walter Benjamin já expõe a descontinuidade entre linguagem e representação, contendo o desvio em relação à análises estruturais, apontado, mais tarde, por diversos autores. O texto filosófico não possui uma realidade a revelar, ou tem por objetivo sinalizar ou representar determinado fenômenos e objetos; assim a realidade não é vista de maneira objetiva, buscando continuidades e formas perenes, mas experiências efêmeras postas no nível da experiência vivida. A caminhada do flâneur dá conta de descrever um tipo de experiência urbana sensível, organizando-se em torno de práticas de vagância, mas também sugere uma metodologia de pesquisa no espaço da cidade ligado em ambos os casos ao tempo.

A montagem de citações intitulada O Flâneur do livro Passagens, onde se misturam muitas citações sobre a embriaguez do haxixe e boemia, sugerem a flânerie como uma experiência urbana ébria e vadia, mas também uma experiência filosófica e antropológica, um modo de conhecer, intimamente relacionada com a produção de temporalidades urbanas e com a montagem. Nesse caso o flâneur pode ser tanto o poeta, o pensador, o boêmio, quanto o próprio Walter Benjamin que como se sabe caminhava pelas ruas da cidade após consumir haxixe e produziu narrativas. O que a montagem O flâneur ainda propõe é que esse sujeito urbano vá ao encontro de outros sujeitos, de experiências em zonas da cidade onde se encontram outros sujeitos vagantes.

O flâneur é um pesquisador que não tem um projeto no sentido usual do termo, experimenta a cidade em percursos erráticos, com lentidão, com vagareza e está aberto ao acaso. Desse modo, opõe-se epistemologicamente ao fixo, ao unívoco, ao total, porque a flânerie é também a disposição investigativa de um pensamento nômade. A flânerie baseia-se, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso que o do trabalho. Como se sabe o flâneur realiza “estudos”. “[...] seu olhar aberto e seu ouvido atento procuram coisas diferente daquilo que a multidão vem ver.” (BENJAMIN, 2007, p. 497). Este trecho do *Passagens* revelam uma perspectiva metodológica ligada ao caminhar e ao perder tempo e sugerem também um trabalho investigativo que necessita da inatividade e da ociosidade.

Podemos sugerir que a complexidade das proposições de Benjamin indica ao menos dois pontos relevantes que comporão o alicerce teórico e metodológico deste trabalho de dissertação: o primeiro, diz respeito ao método fragmentário de apreensão da cidade; o segundo, ao modo de investigação que pode desenvolver um pesquisador da cidade, vagante e experimentador de drogas.

É próprio de quem anda muito e durante muito tempo, em um determinado momento da caminhada haver alcançado um estado meditativo interior, momento no qual não existe mais hierarquias, inícios ou fins, pois as coisas aparecem e passam como slides de imagens mentais efêmeras e não lineares. Alguém que caminha assim, não procura exatamente nada, no entanto quase tudo pode ser motivo de observação, um fato a ser colecionado no universo interno do caminhante. O espaço por onde caminha o andarilho é, por vezes, uma cidade, ou um deserto, no qual ele se vê, sem mapa, desorientado. Esse espaço pode, no entanto, ser uma ilha de edição ou uma mesa de montagem.

A montagem, seja ela cinematográfica como em Eisenstein, filosófica como em Walter Benjamin ou apresentada sobre a forma de pranchas em Aby Warburg, é um espaço onde se perder, não como quem se perde no labirinto-grego - cuja arquitetura denuncia um começo e um fim, uma saída, uma problemática -, mas como quem não quer encontrar as saídas, e reinventar constantemente os começos, como faz o andarilho. Nesse espaço de perdição que seria toda mesa de montagem, mais importante do que os objetivos são os eventos contingenciais, o acaso, o elemento imprevisto, o antes impensado. Aquilo que a montagem como um método da multiplicidade parece fazer emergir do encontro entre formas visuais.

Aberto ao acaso, o andarilho, que é um montador, um flâneur, um pesquisador, não se empenha em produzir mapas gerais, seus mapeamentos são sempre localizados e

possivelmente podem ser mais à frente decompostos em prol de um novo evento. Sendo o montador um pesquisador, sua ciência não há de revelar a plenitude, a totalidade, e tão pouco a cidade que observa será desvendada ou apreendida, se não por aquilo que é mais circunstancial, mais efêmero, residual, fragmentário.

O pensamento por montagem, nesse sentido, sem fixar-se em um ponto específico, empenha-se em conectar e rearranjar os fragmentos recolhidos, mas não o faz como quem decididamente admite haver um fio que os ligue. Para o montador, cuja mesa, a prancha ou quadro aparecem como um espaço de disposição e desorientação, não há fio que ligue o todo. Nesse sentido os objetos aos quais se dedica o montador são resíduos e fragmentos que ele conecta através de passagens ou fios temporários. Se a montagem pode ser um modo de pensar próprio da descontinuidade, ela não estabelece nunca como parâmetro o produto, a finalidade, mas o processo, aquilo que sempre apareceu como elemento dispensável, ou não narrado, em prol de um pensamento das ciências sociais mais objetivo e positivo.

Walter Benjamin foi um dos principais montadores ainda no início do século XX, dedicando-se a produzir um modo de pensar crítico em relação aos paradigmas filosóficos que o antecederam. O projeto do livro *Passagens* figura a sintaxe de um conjunto de fragmentos (citações) históricas que Benjamin montou tendo como campo de pesquisa a cidade de Paris e sua Biblioteca Nacional. A coleta de citações do *Passagens* e as anotações oriundas tanto de observações sobre a cidade, quanto de recordações de infância e sonhos, aparecem como um dos principais experimentos com a montagem na produção de conhecimento.

Figura-se em Walter Benjamin a compreensão da cidade através de um pensamento por montagem, que viria a problematizar concomitantemente a epistemologia, o método e escrita na pesquisa das ciências sociais. A porta de entrada da principal problematização oriunda do pensamento Benjaminiano advém exatamente do fato dele haver se voltado para objetos considerados pela tradição como secundários ou exóticos, elementos cotidianos da cidade moderna, diversos, dispersos que propõem relações e disposições a partir de uma determinada ordem de montagem e da associação constelar entre imagens e conceitos.

A transformação dos modos de vida engendrados pelo contínuo e progressivo adensamento urbano, e a fragmentação da percepção decorrente, tornaram possível nesse contexto o surgimento do cinema, para o qual a montagem é a ciência primeira. A introdução do cinema e da montagem no contexto do pensamento sócio-antropológico remete-nos a Benjamin. Há algo ainda mais fundamental quando a cidade passa a ser percebida como um espaço constituído de tantas e múltiplas camadas e planos que sua compreensão como

totalidade factível já é impossível. O pesquisador já não pode pôr-se frente a um objeto definido, como o faziam por exemplo, nas expedições antropológicas do final do século XIX em sociedades mais coesas.

Não aspirando apreender a totalidade, o pesquisador da cidade vê-se diante de um contexto disruptivo, já não pode apenas parado observar os acontecimentos, por isso põe-se a “andar”. Pode também um pesquisador andar pela cidade e continuar andando na sua mesa de montagem, que passa a ser esse espaço de desorientação. Por isso o conhecimento do espaço urbano é também, em Benjamin, um conhecimento nômade, que evita se fixar, e isso não só no que diz respeito ao método, mas também a forma do tratado filosófico, introduzindo a forma rapsódica e ensaística no cerne do pensamento urbano.

Em Benjamin, encontram-se também as primeiras pistas de como a cidade tão dispersa, caótica, descontínua, espaço de encontro e de conflito das diferenças, poderia vir a ser objeto de pesquisa filosófica a partir das imagens. O capítulo do livro *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*, intitulado *Walter Benjamin, o antropólogo das metrópoles*, Massimo Canevacci (2004) elabora uma percepção interessante em torno da produção de conhecimento na perspectiva benjaminiana, acentuando a relação cidade/experimentalismo crítico visual orientado por montagens. Essa dimensão constituída da cidade como espaço diverso e inapreensível em totalidade, proporia ao pesquisador uma nova narrativa antropológica necessária para aceitar a desorientação.

Uma antropologia da desorientação seria construída a partir da emergência de uma problematização do método positivista, na origem epistemológica das ciências sociais e antropológicas. Seria a possibilidade de rever aquilo que a própria antropologia construiu como orientação – a organização do mundo ocidental –, ou seja tomando o oriente como sua referência oposta. Orientar-se significa controlar o espaço, mapeá-lo, nomeá-lo, dominá-lo. Essa faceta de uma antropologia orientada, voltada para a representação do desconhecido, está na base do discurso antropológico como produtor de situações coloniais. A desorientação, tão necessária ao andarilho que não possui um objetivo e não deseja em nada fixar-se, reaparece aqui como crítica ao pensamento demasiadamente abrangente, estrutural, como um modo de portar-se diante do “objeto”. Desorientação como um afrouxamento dos métodos e conceitos habituais, no lugar da totalidade, compreensão e interpretação, viria a multiplicidade, polifonia e descontinuidade.

A proposição do Eduardo Viveiros de Castro (2015) no capítulo *Capitalismo e Esquizofrenia* de um ponto de vista antropológico, no livro *Metafísicas Canibais* parece ir no

mesmo sentido que vamos traçando aqui. Delinear um conhecimento cuja tarefa não seja aquela de construir uma representação unificada da realidade, mas uma disposição de suas multiplicidades, visando o pesquisador, não sua compreensão e mapeamento, mas uma interação com ela, uma interação criativa. Pensando as implicações da ezquisofilosofia de Guatarri e Deleuze sobre o pensamento da antropologia social, Viveiros de Castro introduz as “tensões conceituais que atravessam e dinamizam” o contexto contemporâneo, indicando uma descontinuidade própria do tempo, entre signo e significante, arte e ciência, imagem e realidade, sujeito e objeto. Essa proposição viria por desafiar e problematizar a continuidade um dia existente entre essas “entidades” duais, sobrepondo-as, “é por aqui que estamos deixando de ser, ou melhor, que estamos jamais-tendo-sido-modernos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.110).

O deslocamento do foco de interesse das ciências humanas para a filosofia rizomática corresponde a um desprendimento de alguns pressupostos do estruturalismo, sobretudo quando põe em jogo a descontinuidade entre signo e linguagem. Quer dizer, o mundo não aparece com inteireza ou completude aos olhos do pesquisador, caso um dia tenha aparecido, de modo que ele não possui os meios de representá-lo. Viveiros de Castro afirma que a descontinuidade entre o mundo e a linguagem viria por problematizar respectivamente o primeiro como realidade e o segundo como modo de inteligibilidade. Esta descontinuidade fundamental do conhecimento sócio-antropológico.

Que serviu de fundamento e pretexto para tantas outras descontinuidades e exclusões – entre mito e filosofia, magia e ciência, primitivos e civilizados – parece estar em vias de se tornar metafisicamente obsoleto, pelo menos nos termos que era tradicionalmente colocado; [...] Do lado do mundo (um lado que não tem mais “outro lado”, pois que agora feito ele próprio apenas de uma multiplicidade indefinida de lados, faces ou superfícies), a mudança de ênfase correspondente veio privilegiar o fracionário-fractal e o diferencial em detrimento do unitário-inteiro e do combinatório, as multiplicidades planas ali onde se valorizam as totalidades hierárquicas, a conexão transcategorial de elementos heterogêneos mais que a correspondência entre série internamente homogêneas, a continuidade ondulatória ou topológica das forças antes que a descontinuidade corpuscular ou geométrica das formas. [...] onde o real surge como multiplicidade dinâmica em estado de variação continua [...] dentro do qual o conhecer não é mais um modo de representar o desconhecido, mas de interagir com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar, refletir ou de comunicar. (VIVEIROS DE CASTRO, p.110-111, 2015)

Benjamin nesse sentido parece ter sido um precursor da formulação de um pensamento baseado na descontinuidade e multiplicidade, cuja forma já não visa a representação da cidade de Paris, mas as redes de conexões entre os distintos fragmentos, não para inventariá-los e compreendê-los, mas recriá-los em novo contexto. Segundo Massimo Canevacci (2004) o método de narração urbana implantado por Benjamin seria um ponto a partir do qual poderíamos repensar as ciências etno-antropológicas. Esse exercício paradigmático estaria na base de um conjunto de perspectivas que se desenvolveram a partir dos anos 1980 com intuito de mobilizar a antropologia em direção a uma fase de renovação do método e da linguagem, da escrita e da experimentação.

A montagem é um método ou um modo de apreender ou refigurar a realidade. Em ambos os casos, seja como um procedimento que estruturou a base do trabalho nas sociedades modernas ou um método de trabalho artístico e intelectual, a montagem emerge como um modo de operação sensorial, corporal e intelectual da experiência corporal das cidades modernas. Em contrapartida, filósofos, historiadores, e artistas recorreram à montagem como um procedimento crítico e um método através do qual, articulando a descontinuidade e a fragmentação próprias do mundo moderno, era possível remontar um saber sobre a realidade. O cinema seria a expressão mais conhecida da montagem como um método ou um procedimento crítico, baseado na conexão entre imagens díspares em sequência. Há, no entanto, uma série de outras possibilidades no campo das montagens de imagens sendo exploradas na contemporaneidade como um modo de produzir conhecimento.

As discussões metodológicas da antropologia visual, que remontam aos anos 1900, já apontam perspectivas de trabalho com as imagens, importantes nesse sentido, na medida em que buscam modos de produzir conhecimento ancorados no saber imagético ou a um saber verbo-visual. Dessa preocupação estrutura-se ao longo do século XX - o uso da imagem como um recurso colecionista e museológico, que visava inventariar materialmente o conjunto de sociedades ameaçadas de “desaparecimento” pela modernização capitalista. Figura-se assim uma “antropologia da urgência” baseada na documentação imagética de sociedades, cultural e geograficamente, distantes do ocidente, na produção de arquivos e enciclopédias cinematográficas.

Nota-se aí, também, as primeiras investidas, ainda que positivistas, de introdução da imagem no bojo do conhecimento antropológico. Desde meados do século XIX, a fotografia e o cinema adentraram o terreno das ciências sociais e da antropologia, lançando uma série de

questionamentos quanto a forma de utilização da imagem, levando a uma necessária reavaliação dos seus paradigmas epistemológicos.

A introdução de novas formas no uso da imagem na pesquisa antropológica e as tendências visualizantes do discurso das ciências sociais, ao longo dos anos que sucedem esta primeira tendência colecionista, estão absolutamente atrelados aos seus contextos sócio históricos, de modo que introduzir um percurso metodológico através de imagens pressupõe a introdução ao menos de dois distintos processos: o primeiro relacionado com a modernização técnica e de reprodução; e o segundo digital, informacional, midiático e contemporâneo.

Esses dois modos de produção e difusão de imagem, o da reprodutibilidade técnica e o da globalização informacional, corresponderiam, portanto, à transformação dos usos da imagem na produção de conhecimento. Inicialmente, voltando-se ao conhecimento de práticas culturais ameaçadas pelo avanço capitalista industrial ou de práticas urbanas fadadas ao desaparecimento como o projeto das Passagens de Walter Benjamin; e depois na contemporaneidade digital, que se caracteriza pela profusão de imagens e de meios técnicos capazes de produzi-la, ampliou a variedade dos usos da imagem em pesquisas, incorporando as perspectivas experimentais do início do século à novas abordagens.

Formulam-se, assim, em distintas universidades, desde os anos 1960, grupos voltados tanto para a produção de imagens ou narrativas antropológicas, quanto para a análise e a exploração de metodologias de análise de imagens. A exploração da imagem na produção de conhecimento introduziu no campo metodológico da pesquisa sócio-antropológica questionamentos fecundos e inovadores, na medida em que desestabilizou o primado do texto escrito no qual se baseia toda a ciência ocidental. Decorre daí o olhar sempre desconfiado que pesquisadores lançam sobre o trabalho com imagens, pelo fato dela despertar um espaço na sensibilidade que a ciência sempre procurou expurgar do seu labor.

A intensa promiscuidade da imagem com o universo simbólico e estético, a impossibilidade de sua transposição para conceitos verbais discursivos, a relação estreita com a arte e os mal-entendidos que estas questões podem sugerir no contexto estabelecido de produção do conhecimento, correspondem, por sua vez, ao engajamento de certos intelectuais na proposição de procedimentos metodológicos e arsenais teóricos capazes de formular uma “nova ciência” da imagem.

Antropólogos, sociólogos, urbanistas e historiadores da arte que ousaram visitar produções vanguardistas baseadas em metodologias imagéticas, inquerindo-se sobre

problemas contemporâneos, abriram um vasto campo de discussão em torno da possibilidade de um deslocamento dos modos de pesquisar. Perfilando-se assim um plano de pensar sobre e com imagens, orientado à produção de conhecimento sobre o outro, e sobre a cidade. O que exatamente se sugere quando se supõe que as imagens contêm um modo próprio de pensar? Ou de que através das imagens é possível produzir um tipo de pensamento?

Em torno destas questões, Etienne Semain (2014) desenvolveu parte de sua produção recente, inspirado por Gregory Bateson e Aby Warburg, percursores na produção de um conhecimento visual. Estes dois pesquisadores, cada um à sua maneira, elaboraram um conjunto de trabalhos em torno da imagem e do processo de montagem, a partir dos quais é possível estruturar-se um percurso metodológico. A forma do Atlas - que viria a ser a organização de imagens sobre uma prancheta - foi desenvolvida por Aby Warburg durante os últimos dias de sua vida, formando um conjunto complexo de pranchetas imagéticas que corresponderia a uma nova forma de saber eminentemente visual.

O historiador da arte Georges Didi-Huberman (2013) explora as montagens de Aby Warburg, circunscrevendo a maneira como o trabalho com as imagens restituiria o pensamento puramente racional - geralmente associado ao saber abstrato - à um modo de conhecer voltado para o sensível. A abordagem de Didi-Huberman daria conta de pensar o importante papel das montagens Aby Warburgianas na formação de um campo de saber que introduziria a base das transformações epistemológicas fomentadas por outros autores do início do século XX, dentro os quais estão Walter Benjamin, Sergei Eisenstein, Gregory Bateson e Michel Leiris.

Desde as primeiras experimentações com a montagem formuladas pelos surrealistas na literatura, e mesmo na etnografia, como no caso da obra *África Fantasma* de Michel Leiris escrita a partir de fragmentos de seu caderno de campo. Passando pela montagem fílmica de Eisenstein, que se dedicou a construir uma “metodologia” da montagem fílmica, há um princípio básico compartilhado em torno da combinação de uma ou mais elementos fragmentários. Um princípio baseado na ideia de que partículas indeterminadas quando associadas, produziriam o choque não apenas dos tempos, mas dos espaços, emergindo dessa operação um campo do pensar em disparidade com a continuidade do pensamento positivista do momento de institucionalização das ciências sociais.

Do mesmo período de Walter Benjamin, a obra de Michel Leiris é paradigmática na medida em que introduz no pensamento antropológico clássico a montagem e a colagem, recurso dos surrealistas, como um modo de apresentação do material etnográfico. Em 1930,

Leiris integra a Missão Etnográfica e Linguística Dacar-djibuti no Senegal por dois anos como secretário arquivista. Transitando entre ficção, etnografia, literatura, artes plásticas e estudos antropológicos Leiris produziu um texto pouco comum na época, já que misturava imagens de sonhos, recordações a descrições da pesquisa, algo que se assemelha em profundidade à obra inacabada *Passagens* de Walter Benjamin, na qual ele trabalhou até 1940.

Descrições da paisagem e do cotidiano da pesquisa; problemas alfandegários e políticos, festas, sacrifícios rituais; impressões a África, fragmentos e sonho e reminiscências de infância; estes são alguns dos temas pelo etnógrafo e poeta surrealista em seu caderno de viagem. O livro mostra-se assim como uma colagem de fragmentos que se sucedem ao sabor da cronologia, fio a costurar observações etnográficas, ideias e fantasias. (PEIXOTO, 2007, p.19)

A proposição de Leiris que advoga a favor de todo o hibridismo, introduz na pesquisa antropológica a descontinuidade e fragmentação característica da montagem de imagens. Essas partículas - fragmentos de texto, imagem e som (no caso do cinema) -seriam justapostos pelo montador, num ato ao mesmo tempo intuitivo e intelectual. É necessário, portanto que a justaposição das imagens seja orientada à construção de nexos orgânicos, de um tipo de pensamento que emerja do encontro entre os fragmentos imagéticos pelas suas diferenças. Esse momento corresponderia à era da reprodutibilidade técnica na qual a imagem seria um objeto ao mesmo tempo artístico e incorporado ao sistema de reprodução capitalista como um produto.

Os processos sociais e culturais da contemporaneidade caracterizados pela aceleração massiva de imagens no mundo globalizado, geraram no desenvolvimento de um pensamento sobre as imagens, distintas práticas orientadas à produção de conhecimento, ora sob a forma de produção de documentos, registros e filmes etnográficos, ora voltados para a montagem de imagens já produzidas, as quais, podem ou não ser adicionadas, imagens produzidas pelo próprio pesquisador. Uma forma de montagem na qual ao conjunto de imagens produzidas justapõe-se outras imagens advindas de distintos campos de conhecimento, que incluía no seu interior a variedade das imagens, sejam elas etnográficas, artísticas ou midiáticas.

No texto *Antropologia visual*, práticas antigas e novas perspectivas de investigação, o antropólogo José da Silva Ribeiro (2005) pontua precisamente a variedade dos usos da imagem na contemporaneidade no contexto digital a partir de três objetivos principais, dentro

da abordagem da antropologia visual ou antropologia da imagem. O primeiro incorreria no uso de tecnologias de imagem e som na realização do trabalho de campo; o segundo na construção de narrativas visuais para apresentação de pesquisa; e, um terceiro, de natureza mais heterogênea - que se relaciona amplamente ao trabalho desenvolvido nesta dissertação - que ele denomina de análise de produtos visuais. Apesar de não concordarmos em absoluto com o uso do termo análise ou produto, é possível delinear um percurso de pesquisas voltadas a construção de problemáticas a partir de imagens já produzidas, investigações e aplicações de métodos a partir de elementos visuais da cultura: a fotografia, o videoart, o ciberespaço, a publicidade, o cinema (ficcional e documentário), etc. Essa perspectiva reafirma, na medida em que busca e coleta imagens de distintos meios, a máxima benjaminiana de um trabalho filosófico que se constrói a partir da variedade de resquícios e indícios.

A mídia digital que traria em si todas as outras, as pictóricas, cinematográficas, fotográficas, videográficas, etc. coloca o pesquisador da imagem diante de um fenômeno recente, que difere da produção da imagem na era industrial – ainda que elas hoje coexistam. Nesse contexto a imagem seria não apenas um produto da cultura, mas um modo de expressão e sociabilidade. A produção de imagens já não pertence exclusivamente a artistas, cineastas e grandes corporações, cria-se antes uma descentralização em relação a certos países, articulando, através de uma rede, a produção de espaços e tempos e imagens de países à margem.

A inserção da imagem conceitual e materialmente em pesquisas, traria, portanto, uma reavaliação de antigos paradigmas e discursos científicos e estéticos. Apontando nesta medida uma contribuição epistemológica para o trabalho com as imagens na contemporaneidade.

Os *media* digitais incorporam potencialmente todos os anteriores. Surgem novas concepções e representações das relações espaço-tempo (Augé, 1997; Castells, 2000) relações entre distintos períodos, entre o presente e a memória, entre regiões diferentes: a multilocalidade, as ligações interdisciplinares, as ligações intertextuais e discursivas (Clifford & Marcus, 1986; Marcus & Fisher, 1986; Marcus, 1991; 1994), a "hiperescrita" (textos híbridos, não lineares) entre diferentes meios e variados discursos (Stam, 2001). As tecnologias digitais tornam-se acessíveis a um número cada vez maior de utilizadores (democratização dos *media*), enquanto se melhora a sua qualidade técnica e se diluem também as fronteiras entre "amadores" e "profissionais" dos *media*. As tecnologias digitais tornam-se tecnologias da memória (arquivos digitais) suscetíveis de armazenar, organizar e comunicar uma grande quantidade de informação, de qualquer tipo e suporte (textos, imagens, sons, audioimagético), de fazer circular e tornar facilmente acessível e disponível simultaneamente numa pluralidade de lugares por um

grande número de utilizadores – as bases de dados serão as formas simbólicas ou culturais contemporâneas, aparentemente caóticas mas estruturadas, nas quais se podem realizar um grande número de operações básicas: navegar, ver, organizar, reorganizar, seleccionar, compor, enviar, imprimir etc. (RIBEIRO, 2005, p.618)

Inserida no contexto digital e midiático, o desenvolvimento de uma metodologia de montagem na contemporaneidade necessitaria, portanto, da inclusão da multiplicidade de imagens, meios produtores e autores, pontuando nesse entrecruzamento o olhar do próprio pesquisador, um ato ao mesmo tempo cognitivo e culturalmente construído. Advém daí a urgência de que o trabalho de pesquisa com as imagens, incorpore também uma discussão pautada na ideia de que a cultura de nossa época reflete a técnica predominante de sua produção.

É necessário, portanto, ressaltar o modo de produção social da atualidade para que a imagem seja compreendida como um fenômeno ou uma expressão antropológica não isolada, mas conectada literalmente por redes difusas e hiperfragmentárias, características próprias dos modos de sociabilidade contemporâneo. Ampliam-se assim as áreas de investigação que visam dar conta desses novos fenômenos da cultura digital formulando um pensamento voltado a pesquisa em espaços virtuais. O universo cibernético, cuja expressão máxima seria a rede de internet, configura-se como um espaço privilegiado de produção, organização, arquivamento e difusão de imagem. Visando problematizar a emergência desses novos modos de sociabilidade figura-se recentemente um conjunto de áreas tais como a “ciberantropologia”, “etnologia das comunidades virtuais”, “cibersociedade etc.”

As formulações de um pensamento por imagens hoje remontariam, portanto, basicamente a dois momentos, e que coexistem, havendo o primeiro deles predominado no início e decorrer do século XX, e, um segundo no século XXI. Uma dinâmica não dicotômica que vai da lógica do fragmento ao hiperfragmentário, momentos interconectados: um que data o nascimento do cinema e da reprodução massiva de imagens como recurso tecnológico da sociedade industrial e outro relacionado à sociedade pós-industrial, capitalista globalizada e informacional, de produção difusa e interlocal de imagens.

2.2. Walter Benjamin, Passagens e a cidade

Nascida da heterodoxia do mundo moderno, sua desordem e fragmentação, a experiência moderna nas cidades foi marcada pela caotização do espaço e descontinuidade da percepção. Essas transformações correspondem historicamente ao desaparecimento de certos hábitos sociais e ao mesmo tempo ao fortalecimento de áreas de conhecimento no interior da produção científica e estética. Vários pensadores acolheram a descontinuidade como um modo de saber ou produzir conhecimento sobre a realidade. A disparidade e fragmentação imagética e perceptiva que se encontravam no mundo urbano em modernização, aparecem nos trabalhos de Walter Benjamin (1927-1940) e Aby Warburg (1924-1929), são ao mesmo tempo trabalhos inconclusos, o que torna o nosso ato de estudá-los igualmente descontínuo, na medida em que lidamos com formas em potência.

A emergência dos diversos usos da imagem na modernidade, fez parte de processos sociais e culturais impulsionados pelo movimento industrial e a estruturação do espaço urbano, que agora passava a ser povoado por uma multidão de anônimos. A imagem reproduzível foi produto das cidades e da tecnologia crescente, adentrando a produção de historiadores e filósofos, para desde então figurar como elemento importante no modo de construir conhecimento. Walter Benjamin em seu trabalho com as imagens do pensamento, as recordações de infância e descrições de sonhos - que viriam a ser publicados com o título Rua de Mão Única - introduziu na atmosfera do pensamento filosófico não apenas a imagem como forma, mas também como um meio ou percurso metodológico, que viria a alcançar seu auge com a obra inacabada *Passagens*.

Walter Benjamin é certamente um precursor no uso das imagens em processos de montagem. Havia notado a característica reprodutível da imagem na sociedade recém industrializada, a transformação da experiência individual e coletiva em direção a uma constante descontinuidade. Ao mesmo tempo em que a realidade, o objeto filosófico, era percebido como fragmento, a própria realidade fragmentava-se pelas transformações técnicas. A experiência sensorial da cidade e a experiência de montagem guardam enfim as suas similitudes, eram ambas, frutos do movimento, aceleração e dissolução da centralidade perceptiva.

O advento das técnicas de reprodução e a indústria do entretenimento transcenderam o universo mágico no qual se encontram as imagens até a virada do século, como obras de

arte únicas e autênticas, inserindo-a no contexto de produção em série e de perda da tradição. A percepção dessas imagens e a percepção fragmentada da realidade teriam o mesmo princípio: uma mudança histórica nas formações sociais capitalistas. É possível perceber em Benjamin a emergência de um modo particular de produção de saber, no qual o atributo filosófico de um tempo fragmentário, seria não apenas a compreensão, mas a reunião dos fragmentos.

O projeto do Passagens de Walter Benjamin foi literalmente o agrupamento de fragmentos que visavam remarcar a fase de transição histórica que ele vivenciou. As passagens, antes de servir de título para a obra inacabada de Benjamin, era uma estrutura arquitetônica, um objeto histórico, na qual estavam contidas as energias ativas da cidade, que congregam o tempo e o espaço moderno e, contraditoriamente, a sua decadência.

Espartilhos, espanadores de penas, pentes verdes e vermelhos, velhas fotografias, réplicas de souvenir da Vênus de Milo, botões de golas para camisas há muito descartadas, estes históricos e danificados sobreviventes da alvorada da cultura industrial que aparecem reunidos nas moribundas passagens, “como um mundo de afinidades secretas”, eram as ideias filosóficas, como uma constelação de referente históricos concretos. (BUCK-MORSS, 2002, p.24)

As arcadas - fulguraram na Paris do segundo império como grutas encantadas. Construídas em forma de cruz, como uma igreja (de maneira pragmática, para ligação das quatro ruas circundantes), eram propriedade privada, porém travessias públicas para passagem, e exibiam as mercadorias em vitrines como ícones em nichos. As casas profanas de prazer aí alojadas tentavam os passantes com perfeições gastronômicas, bebidas intoxicantes, riqueza sem esforço na roda da roleta, alegria nos teatros de vaudeville e, nas galerias do primeiro andar, transportes de prazer sexual [...]. (BUCK-MORSS, 2002.p.115)

As passagens ou arcadas eram uma forma arquitetônica, que viria a guardar a heterogeneidade de material de objetos e hábitos históricos na Paris, que se tornara a cidade luz, recém urbanizada no período napoleônico pelo Barão Hausmman. As passagens tinham todo tipo de quinquilharias e produtos da indústria de massa, justapostos a objetos fora de moda. Pelas passagens, estavam os ébrios, as prostitutas, o poeta, o flâneur. Para Benjamin esses objetos e figuras, que logo deixariam de existir, diante do avanço da grande cidade, deveriam ser a concretude visível de uma transição histórica. A partir deles ou utilizando-os foi possível traçar uma filosofia oriunda dos restos, das ruínas e resquícios, orientadas fundamentalmente pelo método da montagem.

O projeto do Passagens foi originalmente concebido como um ensaio de cinquenta páginas, porém Benjamin continuou ampliando sua busca, espacial e temporalmente, tendo trabalhado treze anos seguidos. (Buck-Mors. 2002). Em 1940, Benjamin suicidou-se, e o material que ainda estava aprontado só foi publicado pela primeira vez em 1982, contendo mais de mil páginas de fragmentos de documentos históricos tirados de fontes do século XIX e XX na Biblioteca de Berlim e na Biblioteca Nacional de Paris. O trabalho intenso de Benjamin consistiu em organizar cronologicamente esse material na forma de citações, em trinta e seis arquivos, chamados de Konvoluts, cada um encabeçado por uma palavra ou frase-chave. O material passa por temas como moda e tédio, figuras históricas como Baudelaire, tipos sociais como a prostituta, o dândi, o flanêur e o colecionador, passando por formas urbanas dentre as quais estão as passagens ou arcadas de Paris.

A atividade de Benjamin na Biblioteca Nacional de Paris consistia no desenvolvimento de um processo rigoroso de seleção de fragmentos, utilizava-se - de maneira mais analógica possível - fichas e uma caneta onde copiava as citações e notas. A prática da montagem estruturava-se, portanto, por uma lógica fragmentária e incompleta, na qual o montador ou o filósofo apareceriam como um colecionador ou um trapeiro. O trapeiro referencia-se ao ato de catar papéis ou negociar materiais que já são considerados lixo. A proposição benjaminiana atua exatamente sobre um conjunto de citações, que são ao mesmo tempo imagens históricas, não aquelas dos grandes fatos, porém diminuta e indiciária.

As citações são heterogêneas e seus autores vão desde críticos, artistas, historiadores, a comentadores de turismo em artigos de jornais e revistas. A partícula fragmentária e incompleta manteria íntima relação com o pensamento das imagens ou as imagens fragmentárias do sonho. Estariam desse modo na base do pensamento de Benjamin, como um ponto fulgurante. Seriam as partículas residuais da história, aquilo que poderia ter sido descartado e que está disperso. Recolhidos, colecionados e retirados de seus contextos as citações eram impostas agora a uma nova ordem, de modo que em sua relação fizessem emergir uma iluminação que as transpasse.

Além da organização do arquivo, Benjamin deixou uma série de notas e dois textos explanatórios que descreviam sucintamente o conteúdo dos capítulos planejados. A morte precoce de Benjamin, suscita até hoje questões sobre o tratamento que este daria ao material coligido. De todo modo a metodologia ou o modo de trabalho que empregou em vida, permanece latente. O foco recai sobre o modo como Benjamin projetou o livro nunca

finalizado, muito mais do que, como seria a versão final do livro, sua totalidade, caso viesse a existir.

A criação de um arquivo, a coleta de citações e imagens, e sua posterior organização esquemática e visual, como as que podemos ver nos seus cadernos de anotações, sugerem um pensamento acerca da montagem, pensamento que esta dissertação visa discutir ao lado de outras perspectivas criadas no mesmo tempo histórico de Benjamin, pontuando, por fim, as suas reverberações contemporâneas no urbanismo e na antropologia.

Benjamin iniciou uma sistematização elaborada de arquivo, como mostra Susan Buck-Morss

Elaborou um sistema de arquivo onde os primeiros temas se transformavam em palavras chaves sob cujo título se montava a documentação histórica. Esses arquivos são os Konvoluts. Em dezembro de 1934 Benjamin tinha copiado muito das notas antigas para esse novo sistema de palavra-chave, arrumando-as através de um código numérico rigoroso, (A1, 1...A1a,1...A1, 2...etc.). (BUCK-MORSS, 2002, p. 78).

Como dizia Benjamin, uma apresentação da confusão não precisa significar o mesmo que uma apresentação confusa. (Buck-Morss, 2002). O material coletado por Benjamin apesar da variabilidade temática e do tempo histórico, foi minuciosamente organizado através de um sistema baseado no método da montagem, e possui por sua vez íntima relação com a literatura surrealista, que havendo se voltado a descrições fantásticas urbanas, se utilizaram do método da colagem. A confusão a que Benjamin parece se referir é a desordem do próprio mundo moderno, a descontinuidade e a fragmentação, que de algum modo denotam a incapacidade de sua compreensão como totalidade. Os fragmentos recolhidos são imagens históricas (objetos industriais, fotografias, citações, a poesia de Baudelaire, etc.) a partir das quais é possível visualizar ideias filosóficas.

Essas imagens não apresentam um marco totalizador, como um pensamento que vise dar o sentido a todos os fragmentos, o que vemos é um conjunto de elementos conceituais que aparecem associados em distintas imagens. Formando uma espécie de rede de conceitos que são infinitamente articulados com um ou mais conjuntos de citações. Segundo Buck-Morss, Benjamin entendeu essas ideias como descontínuas, pois organizavam-se em configurações variadas em relação a cada conjunto de imagens históricas, não podendo ser fixadas (cristalizadas) em um conceito abstrato, decorre daí uma filosofia da “concreção” visual ou um método, como afirma Benjamin em um dos poucos escritos do Projeto das Passagens.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada para dizer, apenas a mostrar. Eu não vou furtrar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: não os inventariar, mas antes, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2006, s/p).

O princípio de construção organizador do Passagens advém, tanto da literatura quanto da montagem fílmica, mas também dos recursos técnicos e sociais da modernidade, sendo também, o desenvolvimento de um percurso metodológico inovador. Em carta de Benjamin a Adorno ele afirma “Este trabalho deve se desenvolver ao grau máximo de citar sem aspas. Sua teoria se liga mais intimamente à da montagem”.

O princípio da montagem já era difundido em diversos meios modernos como um modo de fundir duas imagens opostas de maneira a eliminar, por meio do artifício da técnica, a contradição. O panorama, que vem a ser uma das palavras chaves do projeto do Passagens, era uma atração visual oferecida publicamente em cabines, que, através da montagem fundiam imagens dos Alpes com cenas de batalhas, por sua vez, unidas a réplicas miméticas de cidades – estas formas visuais antecedem o cinema. O panorama de imagens movido sequencialmente produzia uma sensação de realidade ou sonho no espectador, uma espécie de mágica da montagem.

Além das citações textuais, Benjamin havia também coletado um conjunto de imagens que seriam igualmente introduzidas no projeto das Passagens mesmo que não tivessem sumido. A introdução da imagem no trabalho filosófico em Benjamin vem a ser um marco importante no delineamento de um percurso histórico da produção de conhecimento através das imagens.

Em meados da década de 1930, Benjamin decidiu incluir imagens reais no projeto do Passagens, escreveu Gretel Karplus: “*De fato, isto é novo: como parte do meu estudo, estou tomando notas sobre um material raro e importante, em imagens. O livro – isso eu já sei há algum tempo – pode ser enriquecido com os mais importantes documentos ilustrativos [...]*” Benjamin fez cópia das ilustrações relevantes que lá encontrou (na Biblioteca Nacional), guardando-as no apartamento de Paris como um tipo de “álbum”. Aparentemente o álbum se perdeu. Não faz muita diferença, no entanto, para a concepção filosófica de Benjamin, se as “imagens” do século XIX que ele encontrou para o projeto eram pictóricas ou verbalmente representadas. Qualquer que seja a forma

que elas tenham assumido, tais imagens eram os concretos, pequenos momentos particulares em que o evento histórico seria descoberto. (BUCK-MORSS, 2002, p.102)

O Passagens é um arquivo, uma maciça coleção de notas, vasta, de fontes históricas acompanhadas de comentários, palavras chave e indicações gerais acerca de uma possível maneira de organizar os fragmentos. Como bem nota Theodor Adorno acerca do trabalho de montagem de Benjamin, seriam esses fragmentos fósseis, o meio ou o modo de compreensão da realidade: O inventário de fragmentos culturais petrificados, congelados ou obsoletos lhe falava [...] como os fósseis e plantas de um herbário ao seu colecionador”. Os cadernos de anotações de Walter Benjamin demonstram à proporção que a visualidade toma no processo de construção filosófica na organização desses fragmentos culturais. Ali somos colocados diante de um modo peculiar de organização: as constelações. As constelações são uma metáfora usada por Benjamin ao longo de sua obra referindo-se ao exercício do pensamento de montagem das imagens culturais produzidas em distintas épocas. A constelação seria a ligação variada entre imagens separadas pela linearidade do tempo, assim como o conjunto indeterminado de conceitos que se atrelam ou se afastam delas.

Como afirma o próprio Benjamin a “imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa constelação”. Criando distintos sinais, marcadores e diagramas, Benjamin estabelecia relações transversais entre seus próprios textos, citações coletadas e conceitos gerais. Desse modo, os conceitos de acordo com a sua posição na constelação de que fazem parte, mudam o valor e o sentido, sendo infinitamente reincorporados em novas constelações. Esses escritos constelares, inspirado na descontinuidade textual, são a expressão de um pensamento engajado na busca de novas formas para o tratado filosófico.

A montagem como forma-visual já se encontrava nas Passagens parisienses na justaposição aleatória entre letreiros de lojas e vitrines, e dado o avanço das tecnologias, foi empregado como um princípio consciente da construção urbana. A forma arquitetônica da cidade moderna partia do mesmo princípio técnico da montagem, seria um produto das tentativas de “organização” do espaço urbano. A Torre Eiffel é um exemplo do uso desse recurso construtivo, no qual as formas pequenas e produzidas desarticuladamente unem-se de maneira eficaz, sendo ao mesmo tempo a imagem da construção de Paris, como uma cidade nova.

Esse é o princípio orientador da tecnologia e da introdução do trabalho operário fragmentado no modo de produção capitalista no contexto fundamentalmente urbano. Princípio construtivo que se expressa na introdução das estradas de ferro, portanto na lógica do movimento, e de toda a maquinaria moderna necessária ao desenvolvimento dos países europeus como espaços fortalecidos na disputa pelos meios de produção. O projeto do Passagens sintetiza ou faz uso do princípio moderno da montagem que se encontrava no modo de produção social e de construção do espaço urbano, porém como uma montagem crítica ou destrutiva.

2.3. Montagem como método, Aby Warburg e o *bricoleur*

Uma organização dos fragmentos que desorganiza ou visa relativizar a aparência coerente do mundo moderno, assim como relevar os seus elementos contraditórios e transitórios. A dimensão crítica da montagem no Passagens tem como forma a construção de uma filosofia das imagens fragmentárias como sugere Buck-Morss.

O propósito do Projeto as Passagens, se é possível afirmar que há um, era também o de desenhar uma dimensão construtiva da montagem, como a única forma em que a filosofia moderna poderia ser erguida. (BUCK-MORSS, 2002, p.108)

Como aponta Paola Berenstein Jacques (2015) a montagem enquanto procedimento ou modo de apreensão, como um método moderno, decorre da própria experiência cotidiana da cidade. Em texto publicado recentemente intitulado Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das Cidades e do Urbanismo, Jacques situa ao lado de Walter Benjamin uma série de outros pensadores, escritores e artistas, que entre os anos 1920 e 1940 praticaram a montagem como método de conhecimento. A edição da revista Documentos (Documents) feita por Georges Bataille e o Atlas Mnemósine criado por Aby Warburg são dois exemplos de trabalhos com montagem do início do século XX.

Quando Walter Benjamin deixa Paris após a invasão nazista na cidade, confia o arquivo do projeto do Passagens a Georges Bataille que trabalhava na Biblioteca Nacional de Paris. Bataille editou entre 1929 e 1931 uma revista intitulada Documents, na qual articulava diversas temáticas (Etnografia, Literatura, Filosofia, Antropologia, Etnografia, Artes e Numismática). Diversos artistas e pensadores contribuíam para essa revista, entre eles Michel

Leiris, trabalhando de secretário de redação da revista, que anos depois em viagem à África publicaria um texto etnográfico fundante no hibridismo entre os campos de conhecimento, quando justapunha ficção e trabalho de campo na disposição de textos fragmentários e de caráter relativamente inacabado.

O texto que abre a versão traduzida no Brasil de *A África Fantasma* intitulado *A viagem como vocação, antropologia e literatura* na obra de Michel Leiris (2007), Fernanda Arêas Peixoto, ao pontuar a relação entre Leiris e a revista *Documents* sugere também o caráter propositivo em relação ao método de trabalho que experimentava. Método que introduziria mistura ou imbricação entre paradigmas e formas de apreensão da realidade.

A revista permite que ele teste uma modalidade de escrita que se se volta às coisas o mundo, espécie de “meditação concreta. A publicação que se define como “uma enciclopédia do século XX apresentada segundo métodos novos”, denuncia já no título o caráter do projeto: trata-se de reunir “documentos”. No subtítulo “arqueologia, belas artes e etnografia”, por sua vez, revela-se a estreita articulação entre arte e ciência. (PEIXOTO, 2007, p. 26)

O subtítulo da revista no qual se lê “Archéologie - Beaux-art – Ethnografie - Varietés” sintetiza o trabalho da montagem, nesse contexto, sugerido concretamente, na medida em que trabalhos artísticos e etnográficos eram postos lado a lado, a produção de um conhecimento orientado pela conexão entre elementos até então considerados como dispares. E são dispares, no entanto, ao pensar montagem a disparidade é acolhida como elemento constituinte, na medida em que possibilita a visualização de um plano de pensamento pautado no dissenso e na complexidade. “As montagens realizadas não serviam para criar um tipo de documentação específica sobre Arte ou Etnografia, ou ainda Arqueologia (ou numismática), mas sim para criar fricções entre elas”. (JACQUES, 2015)

As imagens e textos - tomados como documentos - organizando-se de maneira conflituosa, transgredindo ou problematizando os limites entre os campos disciplinares, são uma “desmontagem” dos saberes estabelecidos. Esse procedimento figura um eixo importante na discussão proposta pela autora, que em alguma medida relaciona-se com a ideia de montagem destrutiva de Benjamin. Quer dizer, aquilo que segundo Didi-Huberman “pode ser também uma forma de desmontagem do status quo”. Toda montagem, seguindo este pensamento efetuará uma desmontagem de algum campo já cristalizado. Essa consideração é valiosa na medida em que se procura um pensar sobre a cidade que emerge da montagem

como uma forma de conhecimento, que vise desconstruir a homogeneidade recorrente no pensamento sobre cidade e urbanismo.

Para pensar os estudos sobre a cidade e sobre o Urbanismo a partir da montagem, poderíamos começar a pensar as próprias cidades como montagens complexas, coexistência de tempos e espaços heterogêneos e dissensuais. Poderíamos também tentar apreendê-las em sua complexidade, praticando montagens heterogêneas – a partir do processo de montagem-desmontagem-remontagem – como uma forma, um exercício (ou ferramenta urbanística), de compreensão da complexidade das cidades. (JACQUES, 2015. p. 74).

Um pensamento ordenado por montagens ou a montagem como forma de pensar tem raízes no trabalho do historiador da arte e etnógrafo Aby Warburg, trata-se da elaboração de pranchetas imagéticas nas quais mil imagens eram agrupadas e reagrupadas sobre a mesa da sua biblioteca em Hamburg, no norte da Alemanha, propunha uma forma visual de conhecimento. As imagens eram reproduções em fotocópia de obras artísticas, pinturas, esculturas, monumentos arquitetônicos, recorte de jornais, selos postais. Georges Didi-Huberman no livro *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* parte das montagens realizadas por Warburg propondo transversalmente uma abordagem metodológica e crítica sobre a memória das imagens. Warburg

[...]recorreu à montagem como “método de conhecimento” e “procedimento formal”, em particular no seu famoso *Atlas Mnemosyne* (ou *Mnémósine*, deusa da memória na mitologia grega) que ele “montou” entre 1924 e 1929. Como o livro das passagens de Benjamin, o *Atlas* de Warburg também ficou inacabado com a morte do autor (montador), mas o processo de trabalho (tipo de montagem) pode ser compreendido mesmo sem sabermos qual seria a sua forma final. (JACQUES, 2015. p.74)

Por acaso ou não, a morte tanto de Benjamin quanto a de Warburg permitiu que o princípio da montagem se mantivesse vivo. As obras se mantem até hoje abertas, incompletas e descontinuas. Nesse sentido produz um tipo de pensamento, que esta dissertação pretende explorar, baseado não no absolutamente estruturado e linear, mas reconhecendo a potência crítica do gesto inacabado. Elaborando uma pesquisa que não se orienta pela ideia de obra completa ou profundidade, mas de multiplicidade. A perspectiva, no entanto, não é exaurir tais obras em análise e interpretação, mas seguir um princípio que as orientou, qual seja o da

montagem, questionando de que modo ele pode construir conhecimento no contexto atual da pesquisa acadêmica.

O Atlas de Aby Warburg é um exemplo daquilo que Didi-Huberman denominou de “forma sábia do ver”, na qual haveria a reunião de dois paradigmas: um estético da forma visual e um epistêmico do saber. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 11). As imbricações entre esses dois paradigmas de apreensão do real, um ligado à arte, outro à ciência, remexem o fluxo linear do racionalismo. A montagem como método de conhecer seria a ligação entre esses dois sistemas operacionais mentais, articulando o sensível e o pensamento numa mesma operação, conexão não dual entre o sensório ou sensitivo e o lógico ou racional.

A relação entre esses dois paradigmas já se encontra no texto de 1908 intitulado a Ciência do Concreto, no qual o antropólogo Claude Lévi-Strauss, situou dois níveis estratégicos do pensamento humano, um mais próximo do sensível, e outro do inteligível. A interpretação Levi-Straussiana visava romper com o pensamento evolucionista, segundo o qual toda civilização passaria necessariamente por estágios sequenciais até atingir o pleno desenvolvimento caracterizado pela ciência moderna.

Assim, relativizava a unidade do pensamento ocidental, apontando modos complexos de produção de saber em sociedades pensadas como “pré-históricas”. O Pensamento Selvagem expõe a complexidade das operações mágico-mitológicas constituídas de uma rede de operações mentais e de categorias de inteligibilidade. O cientista moderno seria, portanto, herdeiro de uma tradição científica neolítica, ampliando a compreensão de um modo puramente racional do saber para a multiplicidade dos modos de conhecer, dentre os quais está a imaginação.

[...] o paradoxo só admite uma solução: é que há duas formas distintas do pensamento científico, ambas função, não certamente desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas de dois níveis estratégicos, onde a natureza se deixa atacar pelo conhecimento científico: um aproximadamente ajustado ao da percepção e da imaginação, e outro sem apoio; como se as relações necessárias, objetivo de toda ciência – seja ela neolítica ou moderna – pudessem ser atingidos por dois caminhos diferentes: um muito perto da intuição sensível e outro mais afastado. (LEVI-STRAUSS, 1976, p.36)

O apetite pelo conhecimento, a construção de propriedades de apreensão do real, a observação exaustiva e o inventário sistemático de relações não é um atributo moderno e científico. Se bem que, orientado a outra finalidade, o pensamento mágico não corresponde a uma fase primordial do desenvolvimento científico, não é um começo ou um esboço, mas se

encontra sobre a forma de um sistema bem articulado de categorias mentais complexas. Decorreria daí, portanto a dissipação binária da relação entre magia, arte e ciência.

Etienne Semain no texto *As Mnemosyne(s) de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte*, situa um retorno a formas de expressões proverbiais e centenárias como um modo de compreender o que exatamente está em jogo quando se fala em duas formas de ciência ou dois modos de produzir saber. Retomando Levi-Strauss, Etienne situa a arte como uma simbiose cultural entre essas duas dimensões do pensamento, na tentativa de criar percursos heurísticos e metodológicos para revelar como as imagens concebem e produzem pensamento.

Como uma pesquisa pode desenvolver-se a partir de uma metodologia que leva em consideração não apenas a exatidão concentrada e objetiva da razão, mas as sinuosidades, o acaso e as imagens da imaginação? Essa pergunta que aparece em vários autores, sobre distintas formas, estaria na base de um pensamento através das imagens, porque ela problematizaria consequentemente o estatuto unívoco da construção verbal. Promovendo um modo de apreender o mundo distinto do científico objetivista, pautado na construção de metas e finalidades ou do pensamento puramente imaginativo, um saber visual se delinaria em um espaço de *intermezzo*. A ciência do concreto seria um texto paradigmático nesse sentido ao situar a reflexão mítica no meio do caminho entre os perceptos e os conceitos.

O leitor deve se perguntar que relação há entre o pensamento mitológico e o trabalho com as imagens. Por ventura somos interrogados pela mesma questão e nos esforçamos em discuti-la dada a sua proficuidade na construção de uma metodologia e a sua recorrência no conjunto de problematizações encabeçadas pelos autores que tratamos aqui de conectar. Voltar a Levi-Strauss é também recorrer a desconstrução do pensamento ocidental em prol de modos de pensar orientados pelo agrupamento de fragmentos residuais e técnicas precárias, mais do que por projetos e fins.

Há algo ainda mais fundamental em Levi-Strauss quando ele mostra a sobrevivência desse tipo de ciência primeva, entre os modernos. A sobrevivência de uma prática de trabalho manual, baseada na manipulação de materiais heteróclitos, sem os meios técnicos possíveis de prever uma direção única, mas a combinação infinita dos fragmentos, partindo sempre desse conjunto de objetos e ferramentas.

Aliás subsiste entre nós uma forma de atividade que no plano técnico, permite muito bem conceber, o que no plano da especulação, pôde ter sido uma ciência, que preferimos chamar “primeira” ao invés de primitiva; é comumente designada pelo termo bricolage. [...] compreende-se assim que o pensamento mítico, se bem que preso nas imagens, já possa ser generalizador portanto científico: ele trabalha também com lances de analogias e de aproximações, mesmo se, como no caso do bricolagem, suas criações se reduzem sempre a um arranjo novo de elementos, cuja natureza (que exceto pela disposição interna formam o mesmo objeto): “dir-se-ia que apenas formados, os universos mitológicos se destinam a ser desmantelados, para que seus novos universos nasçam de seus fragmentos. (LEVI-STRAUSS,1976, p. 37 e 42).

A melhor tradução do termo francês bricoleur não é curioso, apesar de ser uma aproximação quase literal no português. Explica-se melhor o bricoleur como um sujeito moderno, que executa um trabalho usando meios e as oportunidades possíveis, denunciando por meio de sua atividade a ausência de um plano pré-concebido, desenvolvendo-se diametralmente em relação às normas adotadas pelo pensamento técnico. Caracteriza-se pelo fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, opondo-se ao engenheiro cujo trabalho orienta-se pela execução de um projeto a partir de determinadas matérias primas.

Para nós o bricoleur seria também um montador de imagens, alguém que se dirige a uma coleção de resíduos de obras humanas, a partir da criação de um percurso, um processo que dê conta de descrever um diálogo entre os objetos heteróclitos. O pensamento mítico, como o da bricolagem conteriam, pois, dados em um plano prático, permitindo a construção e conjunção, daquilo que poderiam ser também montagens, que podem ser casualmente desmontadas, ou constelações que adquirem determinadas formas e figuras a partir da conjunção de pontos.

Para Didi-Huberman o Atlas de imagens Mnemósine de Warburg constitui uma nova zona de saber ao explorar, um modo de conhecer amplamente relacionado ao pensamento mágico. O Leitmotiv da sua exploração são as imagens fotográficas feitas das pranchas de Aby Warburg, contendo mapas geográficos, passando por constelações e réplicas de arte, e imagens de adivinhações dos povos babilônicos, cartas do tarô de Marselha, imagens astrológicas e esquemas variados. As imagens mitológicas de adivinhação guardavam a relação precisa com o próprio modo de pensar a montagem como uma ciência do visual: a conexão entre um conhecimento localizado no ponto médio entre a razão científica e o conhecimento imaginativo.

No capítulo O inesgotável ou o conhecimento pela imaginação, Didi-Huberman propõe um saber que emerge da própria visualidade e das operações combinatórias das imagens. A montagem como um dispositivo metodológico figura a criação de um modo de pensar que se desenvolva a partir da não-linearidade e da multiplicidade das imagens díspares postas em relação. Elas precisam ser observadas, relacionadas, confrontadas entre si. A produção de algo surpreendente e impensado se dará na medida em que as relações secretas entre as imagens emergem de semelhanças quase imperceptíveis.

O atlas reuniria desse modo imagens deslocadas ou dispersas em torno de uma operação que segundo Didi-Huberman não deveria sintetizar os fragmentos em um conceito unificador, sem classificá-los ou descrevê-los exaustivamente. Mas, sim, encontrar certas correspondências capazes de propiciar um conhecimento transversal, sem reduzir os pedaços díspares ou esgotá-los.

Forma visual do saber ou forma sábia do ver, o Atlas perturba quaisquer limites de inteligibilidade. Introduce uma impureza fundamental – mas também uma exuberância, uma notável fecundidade – que estes modelos haviam sido concebidos para conjurar. Contra toda pureza epistêmica, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda a pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda a montagem. A sua tabela de imagens aparece-nos *antes de qualquer página* de relato, de silogismo ou de definição, mas também *antes de qualquer quadro*, devendo entender-se esta palavra na sua acepção artística (unidade da bela figura encerrada em seu limite) ou na sua acepção científica (exaustão lógica de todas as possibilidades definitivamente organizadas em abscissas e ordenadas). Assim, o atlas faz explodir, logo à partida, os limites. [...] o seu princípio, o seu motor, mais não é do que a *imaginação*. Imaginação: palavra perigosa, se de facto o é (como já a palavra *imagem* o era). Mas repitamos com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que a imaginação, por mais *desconcertante* que seja, nada tem haver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Pelo contrário, concede-nos um *conhecimento transversal*, graças a seu poder intrínseco de *montagem* [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12-13)

A articulação entre saber sensível científico e saber sensível em Didi-Huberman relaciona-se amplamente com o projeto de montagem de citações de Walter Benjamin. Uma justaposição e confluência entre razão e imaginação, o racional e o mitológico. A montagem residiria nos interstícios dos modos de conhecer efetuadas, portanto, na ordem e na combinação, desordem e recombinação contínua de imagens díspares. “A forma de pensar” de Warburg se opera através de montagens e imagens no qual compõe diferentes constelações,

numa compreensão sinóptica, complexa de conhecimento, que não pode ser engessada como uma simples metodologia operacional. (JACQUES, 2015, p.69).

A montagem como método de conhecimento tal como aparece em Benjamin - sobre a forma de compilação de citações - ou em Warburg - sobre a forma do Atlas de imagens, assumiu formas variadas no decorrer do século XX, configurando um modo de criação ou de explanação de ideias bastante variado, que adquire distintos formatos, desde pranchas, a arquivos, tabelas e mesas. Como já mencionado nesse texto, uma série de artistas e antropólogos se puseram a trabalhar com a montagem, e certamente não há consenso quanto a um modo unitário de montar ou de organizar o material montado. De modo que cada tipo de montagem guarda as suas particularidades.

O atlas dadaísta de Hanna Höch Álbum e até mesmo as montagens de Özlem Altin são experiências possíveis de forma de montagem. Wolfgang Tilmans que em 2005 chegou a levar centenas de mesas para uma galeria nas quais expunha lado a lado fotografias feitas por ele e outras imagens de jornais e revistas, parece também atualizar ou reviver as montagens modernas. Uma série de revistas de poesia marginal dos anos 1970 e 1980 no Brasil, outras mídias impressas e digitais contemporâneas partem do princípio de organização ou disposição de elementos dispares e descontínuos.

Formando-se um meio, ou um campo do saber, que não visa ser um modo restrito de fazer ou uma metodologia a ser aplicada em distintos contextos, mas um método de conhecimento construído a partir da multiplicidade e heterogeneidade de formas possíveis de montagem. Na antropologia diversos trabalhos abordam a montagem como recurso ou princípio, mesmo que indiretamente, sendo incorporada metodologicamente numa diversidade de contextos: na produção de imagens fotográficas na pesquisa de campo (NOVAES, 2012); na produção de montagens cinematográficas (algumas delas se afastando da lógica mais usual do cinema documentário e das entrevistas, apostando em uma montagem predominantemente visual); a exemplo das montagens fotobiográficas (Bruno, 2014).

Cada objeto em questão nesse sentido proporia um modo de montagem próprio, pontuando a organicidade do método em relação aos contextos de pesquisa. Assim propomos a montagem como um recurso que, absorvendo as contribuições dos métodos mais recentes da antropologia da imagem, justapõe imagens produzidas pelo pesquisador à imagens artísticas

contemporâneas – que revelam um relativo interesse etnográfico¹ - e imagens de redes sociais e outras mídias.

A formulação de um trabalho a partir de montagem de imagens visa remontar essas práticas concretas de artistas ou pesquisadores e ao mesmo tempo propõe-se a discutir o estatuto das imagens e suas especificidades epistemológicas como modo de produzir conhecimento. A imagem em montagem acolheria a heterogeneidade ou multiplicidade, a polifonia, e a anacronia. Seria um campo operatório aberto a diversos lugares de falas, a diversas temporalidades, a diversas formas de narração.

O processo de montagem seria assim uma forma de utilização daquilo que sobrou, que já aparece obsoleto, uma forma de usar os restos, farrapos e resíduos da história, através de uma remontagem de antigos fragmentos. Seria assim, um processo de misturas de tempos e narrações heterogêneas, um processo de montagem que formaria também uma série de anacronias e de polifonias. Um método crítico a partir da justaposição de fragmentos a partir das suas diferenças. (JACQUES, 2015, p. 57)

Efetivamente Didi-Huberman sugere que a associação entre as imagens anacrônicas se dá a partir de um procedimento operatório que consiste na ordenação das imagens. Se colocarmos três imagens dispares na ordem 1, 2, 3 ou 3, 1, 2 cada colocação tem um significado distinto, cada composição que se opera gera um nexos diferente. De maneira objetiva o nexos seria a produção inesperada de um saber oriundo do choque entre as imagens. Esse princípio que rege a montagem e possibilitou o surgimento do cinema, quando associado à produção de conhecimento está intimamente ligado, como já foi dito, a uma particular relação entre o saber científico e o saber da imagem ou da imaginação.

Diante disso nos perguntamos como podem as imagens produzir conhecimento, como se olha as imagens dispostas e postas em relação? Ver como? Quando se começa a ver? O que podemos inferir com sensatez da relação casual entre duas formas visuais? Quando dispomos algumas imagens sobre a nossa mesa de montagem supomos haver algo que as relaciona, mas exatamente o que?

¹ A partir dos anos 1970 muitos fotógrafos utilizam diversos pressupostos do trabalho etnográfico, encarando determinados contextos como um campo de experiências vividas a ser transmitidas visualmente. Possuem um caráter investigativo e ao mesmo tempo vivencial, admitindo a incursão do artista como parte integrante do cenário que visa documentar. Estes registros geralmente estão associados a documentação de modos de vida, tendo ao mesmo tempo uma característica biográfica e social. Associa-se ao mesmo tempo a realidades socialmente marginais, grupos e minorais de gênero e raça. Entre os exemplos mais conhecidos estão a obra da fotógrafa Nan Goldin produzida entre 1970 e 1980, primeiro entre a comunidade gay e transexual da cidade Boston e depois documentando a cena new-age, pós-punk.

Como bem situa Didi-Huberman a mesa de montagem seria o espaço privilegiado para disposição do fragmento. Dispor as imagens na mesa seria exatamente tentar os encaixes e relações, construir os nexos que a transformem em um modo de leitura da realidade. No capítulo intitulado Mesas para Reunir a Fragmentação do Mundo, Didi-Huberman refere-se não apenas ao ato de ver, mas sobre como ver as coisas de outro modo, sendo

[...] a coisa visível, no sentido empírico do termo, um suporte para outras coisas a entrever ou a prever. Digo entrever, o que significa “não ver menos bem”, mas pelo contrário, ver sob o ponto de vista das relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.23)

Prever e entrever são sinônimos, e mantêm relação no sistema de significações com outras palavras tais como pressentir, antever, conjecturar, pressupor, pressagiar, mas também com e sobretudo: adivinhar e imaginar. Relaciona-se também com ter visões ou alucinar. Nos rituais contemporâneos de ayahuasca durante a cerimônia, na qual membros ingerem uma substância líquida feita a partir da fervura de raízes e caules de uma planta, no momento do transe, no momento em que há uma passagem, quando se inicia um intenso processo de criação de imagens visuais e miragens, os iniciados dão a esse momento de visões o nome de miração, um acontecimento que conjuga o tempo o presente a um devir.

A previsão é uma operação que remonta, como já foi exposto, ao pensamento mágico, relaciona-se também em algum sentido com a iluminação profana, discutida por Walter Benjamin. Este autor, jamais expôs sistematicamente uma teoria do conhecimento, no entanto, as sugestões epistemológicas que aparecem dispersas nos seus escritos parecem apontar a iluminação profana como um modo de conhecer. Ela alude tanto a trivialidade lisérgica, como uma mistificação religiosa. (BENJAMIN, 2010, p.10). A iluminação seria um modo de pensar a partir da emergência do novo na junção dos fragmentos do passado, dos restos e resquícios. Daí uma relação estrita entre montagem, forma de conhecer e a iluminação. As inspirações da iluminação profana, como um modo de conhecer, vêm do livro surrealista Nadja de Louis Arragon, mas também mantinham íntima relação com o aparecimento de novas figuras sociais que viriam substituir ou tensionar a figura do pensador erudito (o intelectual): o colecionista, o flaneur, o poeta romancista e o embriagado de haxixe.

Nos treze anos que antecederam a morte de Benjamin na fronteira franco-espanhola enquanto fugia da Gestapo, além do desenvolvimento do projeto do Passagens, o autor esteve

engajado em experiências com drogas (ópio, haxixe e mescalina). Benjamin esboçou uma série de anotações que tinham como objetivo a narração de seus estados de alteração, organizadas sobre a forma de protocolos – feito sob o efeito das substâncias ou datilografados depois. Ao mesmo tempo Walter Benjamin desenvolvia o arquivo de citações. O conjunto dos escritos psicodélicos, frutos de experiência com narcóticos, repletos de imagens vertiginosas e de narrações do espaço da cidade. Desses escritos decorrem os textos publicados *Haxixe em Marselha*, em 1932; e *os protocolos de experiências com drogas*, recentemente publicado. Entre o projeto do Passagens, os experimentos com drogas e a produção de Rua de Mão única, nos quais se articulam além de aforismos, imagens de sonho e recordação de infância, há um fio condutor, como proposto por Rolf Tiedemann na introdução à edição alemã do Passagens publicado pela primeira vez em 1982.

Quase simultaneamente às primeiras notas as passagens encontram-se nos escritos de Benjamin inúmeras anotações dos próprios sonhos; naquela época, começou também a experimentar drogas: com estas duas experiências ele tentou romper as formas congeladas e petrificadas nas quais tanto pensamento quanto seu objeto, sujeito e objeto, transformaram-se sobre a pressão da produção industrial. Ele via manifestar-se no sonho assim como no êxtase provocado pelo narcótico um “mundo de singulares afinidades secretas (A°, 4), no qual sonho e êxtase parecem abrir-lhe um domínio de experiências na qual o Eu se comunicava com as coisas de maneira corpórea e mimética. (TIEDEMANN, 2007, p.18)

A realidade fragmentária do sonho, compartilha com o transe a potência do que Benjamin chamou de iluminação profana ou embriaguez, uma experiência revolucionária e mítica. Raramente alguém se propõe a traçar uma teoria do conhecimento a partir de Benjamin e não nos arriscaremos nisso também. Podemos antes seguir sua trilha de maneira difusa, investigando o quanto pode dizer uma obra fragmentária. Segundo Jeanne Marie Gagnebin em entrevista à Revista Redobra, número 14, não é possível afirmar que Benjamin tenha elaborado um método ou propusesse uma epistemologia nova. O que ele, como outros pensadores Deleuze, Adorno, os surrealistas, Didi-Huberman, Warburg, etc, de fato ressaltam, é a insuficiência de métodos engessados para apreender buscas artísticas, e também político sociais. (GAGNEBIN, 2014, p.15)

Segundo Rolf Tiedemann no Projeto do Passagens, a intenção de Benjamin era apresentar o material e as citações em formato de uma nova constelação, quando comparados por formas comuns de apresentação, fazendo recair sobre o material colecionado o peso e a

força, mantendo a teoria e interpretação de maneira ascética em segundo plano. Fazendo emergir não um aparato conceitual unívoco ou um pensamento puramente conceitual, mas,

Um saber “sensível” que não apenas se alimentava daquilo que é sensível aos seus olhos, mas também consegue apoderar-se de o simples saber e mesmo de dados inertes como algo experienciado ou vivido. Em lugar dos conceitos surgiram imagens: as imagens ambíguas e enigmáticas do sonho na quais se mantém oculto aquilo que se escapa demasiadamente largas da semiótica e recompensa por si só os esforços do conhecimento; a linguagem imagética do século XIX que representa sua camada mais profundamente adormecida; uma camada que deveria despertar com as passagens. (TIEDEMANN, 2007, p.18)

A montagem como forma de conhecimento e a elaboração de um trabalho próprio com as imagens, amplamente explorado pelos pensadores aqui abordados, desprendendo-se da modernidade ganha novos contornos e problematizações. A principal delas diz respeito ao tipo de pensamento que as imagens podem produzir. Etienne Semain, antropólogo, interessado no trabalho de Didi-Huberman, sobretudo pelo desenvolvimento do que ele chamou de iconologia através do Aby Warburg, no livro *Como pensam as imagens*, publicado em 2012, traça a possibilidade dos usos da imagem no âmbito da antropologia visual, dirigindo-se ao que ele afirma ser uma antropologia da imagem.

2.4. A montagem na antropologia da imagem

A imagem é uma forma que pensa, propõe Etienne, uma imagem produz pensamento. O caminho que leva Etienne a construção de uma epistemologia da imagem se desenvolve ao menos em três explorações heurísticas possíveis. A primeira dela se encontra no estudo próprio da imagem: escultórica, pictórica, cinematográfico ou fotográfica que já nos oferece algo a pensar, em torno das que fabular, a imagem enquanto um campo de estudo. A segunda, associa-se à ideia de que toda imagem é portadora de um pensamento respectivamente técnico e representativo. A terceira possibilidade, que parece ser a adotada por Etienne na formulação de um pensamento e a que discutiremos, diz respeito à ideia de que as imagens são formas que pensam, e pensam em relação a outras imagens, na medida em que se comuniquem e dialoguem entre si.

Aby Warburg como sugere Didi-Huberman olha a imagem entrevedo-a, suscitando uma sobrevivência, o que sobrevive atravessa o tempo histórico nutrindo o tempo de anacronia e passionalidade. Como propõe Etienne a imagem cintila em um tempo, estoura e pode dez ou mil anos mais tarde se reapresentar a outros olhares sob outra forma. É preciso, portanto, ir adiante da imagem, pois toda imagem pertence a um tempo longínquo e mítico, que pode se revelar no agora, ressoando as memórias que a precedem. Decorre daí a ideia de que uma imagem teria um pensamento e uma “vida” que lhes é própria. Um verdadeiro poder de ideação, um potencial de suscitar pensamentos ao se associarem a outras imagens.

A imagem participa de histórias e memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu hic et nunc, e provavelmente, num tempo futuro, ao reformular-se ainda em outras singulares direções e formas. (SEMAIN,2012, p. 33)

A imagem, e mais ainda a imagem fixa – sabemos – é muito mais complexa. Para dar conta disso, basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível, para logo descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens. É necessário pois abrir a imagem, “inquieta-se diante de cada imagem”. Ou, simplesmente se deixar levar pela sua opacidade, furar e romper a superfície, para descobrir, ao lado da fala e da escrita, o que ela guarda de mais profundo a nos dizer, ela, que da fala e da escrita é a matriz, ao lado de nosso sistema sensorial. (SEMAIN, 2012, p.35)

Em 1942, alguns anos depois da morte de Benjamin e Warburg, os antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson publicaram *Balinese Character (O Caráter Balinense)*. Bateson documentou imagetivamente o modo de vida balinês na Nova Guiné, as imagens publicadas junto ao texto de Mead, apontam pela primeira vez na história da antropologia uma relação não ilustrativa entre imagem e texto. As 25 mil imagens capturadas, sistematicamente organizadas, selecionadas e distribuídas em pranchas com comentários gerais e específicos fazem parte da inovação experimental proposta por Mead e Bateson na pesquisa em ciências sociais.

As imagens organizadas no livro seguem o mesmo princípio da montagem, dispostas em grupos, misturam as fotografias feitas por Bateson às imagens de esculturas e fotografias de sua própria filha, desenhos de balineses estudantes. O livro realizado em longa pesquisa (março de 1936 a fevereiro de 1939) entre os balineses explora visual e verbalmente o modo como uma criança nascida em Bali se torna uma criança balinesa (Semain, 2004). Etienne Semain nos últimos anos dedicou-se a construir desde o trabalho de Bateson e Warburg um

percurso metodológico na abordagem das imagens. No texto intitulado *Balinese Character (Re)visitado: uma introdução a obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead*, Semain afirma que o livro não é uma obra apenas conceitual em torno daquilo que viria a definir o estilo de vida da sociedade balinesa. Era também uma investida metodológica na tentativa de entender o modo como os *dados* agrupados em conjunto interagiam em torno e por meio desses próprios dados. (Semain, 2004)

No caso de *Balinese Character*, tratar-se-á assim, de combinar textos e imagens, de entrelaçar imagens e textos, mas também ao longo das cem pranchas temáticas que compõem a obra, de fomentar uma circularidade verbo-visual, fazendo com que a primeira prancha, intitulada *Bajoeng Gede: aldeia e templos*, não possa ser isolada, lida, e visualizada independente da centésima, que entre outros textos e outras imagens, falará de “a continuação da vida. (SEMMAIN, 2004, p.37)

Segundo Semain, Mead e Bateson realizam dois tipos de apresentação de imagens na prancha: um de modo sequencial, com certa linearidade; o outro – que mais nos interessa aqui – organizava a montagem de imagens produzidas em tempos distintos e por distintos produtores, que eram ali postas em relação. A descontinuidade espaço-temporal dessas pranchas, suscitam a busca de um fio ou um elemento catalizador capaz de religá-las. Esse outro olhar, necessário para desenvolver o tratamento com essas imagens, como sugere Semain: esse outro percurso heurístico, produziria um pensamento visual. Essa seria, portanto, a metodologia inovadora proposta por Mead e Bateson para o campo da antropologia, a saber, o da utilização conjunta e sistemática dos registros verbal e visual, para expressar, representar e dimensionar formas relacionais presentes nas culturas humanas. (Semain, 2004, p.68).

O material produzido, constando de vinte e cinco mil (25.000) fotos e cadernos de notas, com 1.288 imagens pintadas por jovens artistas de Bali, além de centenas de pinturas que animam o espetáculo balineses de luz e sombras. O modo de composição do livro e o processo desenvolvido na escolha das imagens (dados), assemelha-se muito a todos os exemplos de montagem já expostos nesse texto, mesmo que guarde as suas particularidades. A inovação do trabalho do *Balinese Character* é acima de tudo metodológica, sugerindo à pesquisa antropológica e à pesquisa nas ciências sociais a base de um percurso da imagem.

Elaboraram, primeiro, uma lista de categorias, que serviu, depois para escolher as fotografias e organizá-las em pranchas temáticas. Em seguida, e após os 25 mil clichês fotográficos terem sido impressos em faixas de filme positivo (como diapositivos), eles projetaram um por um, todo esse material criando um fichário (por categoria) [...]. Através desse processo, os autores chegaram a escolher 6 mil fotogramas, depois relacionaram 4 mil, que na sequência cronológica se ampliaram sobre a forma de fotografias. Desse conjunto, Bateson e Mead elegeram finalmente 759 imagens, que iram compor as exatas cem pranchas de *Balinese Character*. (SEMMAIN, 2004, p.53).

Essa citação, na qual vemos o intenso processo laboratorial a que se propuseram Mead e Bateson, parece se adequar perfeitamente à frase de Benjamin citada no início do texto: uma apresentação da confusão não precisa ser uma apresentação confusa. A variedade do material com que eles se confrontam certamente lhes impuseram um procedimento metodológico laborioso. O ato de Benjamin na criação do arquivo, das etiquetas, das palavras-chave, dos “mapas visuais”, conecta-se com o fichário, as categorias e as pranchas de Mead e Bateson? Que, por sua vez, conectam-se às enumerações e palavras-chaves associadas as pranchas de imagens elencadas por Aby Warburg? Etienne Semain afirma que a organização do livro *Como pensamos as imagens* visava discutir uma série de questões que ele mesmo se colocou a partir das pulsantes similitudes de Aby Warburg e Gregory Bateson quanto a utilização de um pensamento visual.

O caminho que traçamos até aqui, aproximando, justapondo e conectando esses experimentos metodológicos - o *Passagens* de Walter Benjamin, o *Atlas Mnemósine* de Aby Warburg, o *Balinese Character* de Margareth Mead e Gregory Bateson e o *África fantasma* de Michel Leiris – supõe haver entre eles uma série de proximidades, que são visíveis, mas também diferenças, pontos de desconexão, porque são em si mesmo multiplicidade. São trabalhos realizados nos quarenta primeiros anos do século XX, daí a importância de revisitá-los como ponto de partida para formulação de um pensamento contemporâneo sobre a imagem em processos de montagem. É necessário reutilizá-los como parâmetros nada ortodoxos que podem orientar procedimentos na pesquisa acadêmica e no desenvolvimento de determinados temas ou práticas de campo.

Georges Didi-Huberman sugere o Atlas como uma forma visual de saber, Etienne Semain propõe um modo de compreender como as imagens podem produzir pensamentos ou ser forma que nos faz pensar, orientando-se ante e dentro da imagem. Paola Berenstein partindo por sua vez de Warburg, Benjamin e Baitalle elabora uma visão própria do

tratamento das imagens na montagem como método de conhecimento nômade, ou uma ciência menor, que pode produzir narrativas e formas de apreender o espaço urbano.

O termo “montagem” geralmente associado ao cinema, na medida em que fomos aqui abordando já nos sugere outras possíveis acepções, sendo também um método de conhecimento baseado na associação entre imagens dispostas sobre uma mesa, uma prancha, um quadro ou uma tela. O ato ou efeito de montar é percebido tanto enquanto uma técnica social de trabalho, quanto um modo de conhecer ou de produzir pensamento na organização em conjunto de partículas e fragmentos de imagens produzidas em tempos e espaços distintos. Esse texto visou delinear uma apresentação da montagem, como modo de produção ou explanação de ideias tais como desenvolvidas por esses artistas e pensadores, e, elaborar através deles, um princípio metodológico de trabalho para essa investigação de mestrado.

2.5. Montagem na apreensão de experiências urbanas

Montagens são formas complexas de pensamento, atravessam distintos campos do conhecimento, produzindo um pensamento baseado nas imagens e na potência da associação de tempos heterogêneos. A cidade pode também ser compreendida desde a modernidade como uma montagem complexa de tempos e espaços dissensuais e justapostos. A pergunta que abre o texto escrito por Paola Berenstein Jacques “como pensar um conhecido da cidade e do urbanismo a partir dessa ideia de montagem como um modo de conhecimento? ” É fundamental para que o leitor deste texto compreenda o modo de fazer que sustenta o tema desta pesquisa, ou melhor, como através da metodologia da montagem discutiremos a cidade.

Qual a importância da montagem como um método heterogêneo, anacrônico e polifônico na forma de pensar as cidades e o urbanismo? Segundo Paola desde a introdução dos primeiros métodos de pesquisa em larga escala, os urban survey’s que tinham por objetivo a observação da modernização das cidades, é possível notar a montagem como um meio de produzir análises urbanas. Patrick Geddes um dos primeiros urbanistas, desenvolveu um modo absolutamente diverso de lidar e observar as cidades. Geddes propunha um modo altamente heterogêneo em relação as áreas do conhecimento em que se baseava na interpretação das cidades.

Ele trabalhava com pranchas imagéticas, nas quais misturava fotografias das cidades por onde passava, a cartões postais e outros objetos. Desses survey’s originam-se anos mais

tarde uma série de intervenções que visavam a “organização” do espaço urbano que havia se “caotizado” com o adensamento das cidades. As pranchetas imagéticas de Geddes e seu material de pesquisa foi considerado pelos mais conservadores, reunidos em 1910, na grande mostra de planejamento urbano em Edimburgo, como uma completa falta de respeito. Esse fato mostra não apenas o vanguardismo deste pensador de cidade, mas também denuncia a base de um pensamento urbano ao qual ele contrapunha já no início do século, ancorada numa ideia, que anos mais tarde viria a chamar-se planejamento urbano.

O planejamento urbano tal como conhecemos hoje também utiliza a montagem, só que como um procedimento formal. A montagem como procedimento formal diferiria daquela praticada por Benjamin e Warburg, na qual é considerada como um modo de conhecer ou um método do conhecimento. As cidades seriam, portanto, ordenadas por um tipo de montagem que tende a ser uma reprodução de modelos formais aplicados e reaplicados em diversos contextos. Um formalismo homogêneo e consensual que reafirma em continuidade certas unidades perenemente, uma forma de legitimar narrativas dominantes já dadas (JACQUES, 2015, p. 77).

O que sugere Paola Berenstein Jacques é que a montagem como método de conhecimento da cidade, desmontaria as formas de pensar mais estruturadas na linearidade histórica, desmontaria, portanto, certas sedimentações recorrentes no modo de pensar, narrar e produzir cidade. Acolheria a multiplicidade e a diferença, a descontinuidade e a fragmentação diametrais em relação às perspectivas funcionalistas e formalistas dos intervencionistas do urbano e seus modelos. Já entre os modernos das vanguardas históricas, a montagem era um modo de se contrapor criticamente ao positivismo científico. O conhecimento da montagem como método reside nas combinações infinitas de fragmentos díspares, a montagem como procedimento formal supõe a repetição, sem diferença, das mesmas partes. A montagem urbana como método crítico seria portanto

Um tipo de pensamento em movimento, que expõe a complexidade, a “desordem” das coisas (do mundo e das cidades) que atua por suas heterogeneidades, suas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que resulta qualquer síntese conclusiva final e que assume a incompletude como princípio. Um conhecimento nômade, mutante, desterritorializado ou que desterritorializa, desmontado territorializações sedentárias do pensamento. (JACQUES, 2015, p.78)

Entre os autores aqui abordados há um procedimento recorrente, um elemento constituinte de todo processo de montagem: a mesa de montagem. Ela aparece como um campo operatório, um espaço onde conectar e dispor as imagens. Didi - Huberman afirma que o trabalho de montagem se desenvolve e ganha força na medida em que os montadores resolvem baixar-se a uma díspar e simples mesa ou prancha. A mesa de montagem aparece em todos os exemplos como um espaço móvel, um espaço errático, um lugar onde se dispor, combinar e recombinar as imagens como quem caminha desorientado. Na mesa de montagem se acolhem os restos e os resquícios das imagens históricas benjaminianas, e as imagens diversas de Warburg e Bateson. A mesa de montagem seria o espaço de dissecação, onde operar o jogo da montagem e da desmontagem, onde se operariam igualmente a emergência de nexos até então impensados. É na mesa onde se articulam ou se combinam, duas, três ou quatro imagens ou dez, é dessas combinações e dos momentos de pausa e observação que se revela um paradigma provisório de leitura.

A mesa, que em muitos momentos pode aparecer como prancha ou tela de montagem seria, portanto, um espaço analítico ou um dispositivo de saber visual aberto e voltado ao desenvolvimento de uma epistemologia crítica da imagem. Na medida em que acolhe elementos dispersos e fragmentados retirados do seu contexto, montados e remontados, e recombinados sobre uma nova ordem. O procedimento da mesa na montagem pode ser sempre percebido como um ensaio ou um rascunho de modo que não é possível direcioná-lo para um sentido único, para uma organização sistemática ou um manual a ser seguido, objetivando a análise e a junção total dos fragmentos. Realizando um ensaio ou envolvido em um processo o montador é, portanto, um ensaísta ou um errante, alguém que já não pode fixar-se em um único objeto.

Não se subordina a um pensamento unívoco e hierárquico, antes acolhe a incompletude e a incerteza. Constrói - a partir de objetos, imagens e narrativas heteróclitas - um plano de compreensão ou um modo de pensar que pode, mais à frente, ser novamente fragmentado e decomposto, reafirmando o mundo e os fenômenos como instancias impossíveis de serem compreendidos em sua inteireza. Nos colocamos, portanto, diante de uma metodologia que discute e problematiza a si mesma como modo de manter-se infinitamente relativa, antissistemática e oscilante.

Constrói justaposições à margem de qualquer método hierárquico; produz argumentos sem renunciar a sua afinidade com a margem. Procura uma maior intensidade que na condução do pensamento discursivo; não teme a descontinuidade, pois vê nela uma espécie de dialética em suspenso, um conflito imobilizado; recusa qualquer conclusão, e, porém, sabe fazer emergir a luz da totalidade num traço parcial; procede sempre de modo experimental e trabalha essencialmente sobre a forma de apresentação, no que revela um certo parentesco com a obra de arte, ainda que sua intenção seja claramente não artística. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 249.)

Para Didi-Huberman a mesa de montagem acolheria a desordem e a fragmentação do mundo, não para organizá-la ou lhes dar um sentido totalizante, mas para desenvolver uma variação em progressão e regressão infinitas. A mesa seria um campo operatório onde dispor e ligar imagens produzidas em tempos distintos, imagens que os olhares menos demorados não veriam guardar de imediato um vínculo entre si. A mesa onde se montam as imagens será, portanto, esse campo onde se opera as diferenças, onde se cria um sistema de objetos concretos postos em conexão e orientados para a resolução de um “enigma”. Um enigma que antes mesmo de haver sido resolvido abre uma nova questão ou um novo nexos antes impensado que redireciona todo o conjunto dos fragmentos para um novo ponto de partida. Etienne Semain chega mesmo a comparar a montagem com um sistema de imagens cruzadas, a partir das quais é possível encontrar relações e correspondências sutis.

Na virada do século um conjunto de artistas voltaram-se para a mesa como um espaço de trabalho, um espaço onde se operavam distintos fragmentos não mais produzidos pelo artista, mas ordenados por ele sob uma nova lógica. As colagens dadaístas e toda uma série de outros princípios estéticos foram desenrolados sobre uma simples mesa. Certamente corresponde a transformação da técnica e da criação que nesse momento propunham uma crítica ao estatuto da genialidade. Não atoa as vanguardas artísticas europeias afirmaram-se construindo um discurso de anti-arte que propunha a integração do artista como uma categoria social posta no nível de outras formas de produção de realidade, tal qual a ciência, a religião e o ritual.

A prancha número 1 do Atlas Mnemósine de Warburg composta de imagens antigas babilônicas de fígados de carneiro, interpretadas por Didi-Huberman, situam de maneira profícua ao menos dois elementos fundamentais que visam orientar um pensamento por montagens: a mesa como um campo operatório ou um espaço de dissecação e as configurações visuais como um modo de conhecimento adivinhativo. Os fígados são réplicas

realistas do órgão sobre as quais se tecem escrituras geométricas, elas sugerem a construção por parte do adivinho de uma lei ou uma sentença.

Essa prática faz parte de um conjunto de outras práticas divinatórias mesopotâmicas abrangendo um campo geralmente chamado de “adivinhação dedutiva”, um campo considerável que se estendia desde à observação dos astros, meteoros, eclipses, seixos, plantas, animais e o próprio ser humano observado na sua fisionomia e nos seus próprios sonhos. (Didi-huberman, 2013). Advém daí uma relação própria com imagem ou a imaginação que o arúspice desenvolve baseado na observação dos fenômenos da vida. Na inscrição babilônica o adivinho lê algo que nunca foi estritamente escrito, essa concreção visual, a partir da qual ele se orienta, estaria na base do modo de leitura da imagem, desenvolvido por Aby Warburg.

Posto sobre a mesa, que foi devidamente preparada, mata-se o carneiro, retiram-lhe o fígado do qual se molda uma réplica de barro a partir do qual o arúspice lê ou vê o futuro, nele articula-se a possibilidade de leitura do tempo, uma leitura sem texto. Dispondo as imagens desses antigos fígados argilosos postos lado a lado, como sugere Didi-Huberman, Aby Warburg introduziria o elemento central ao qual se dedicaria ao longo de sua investigação voltada ao tema da astrologia: a possibilidade de rever a construção do pensamento racional ocidental, trilhando o pensamento, ao mesmo tempo, sensível e inteligível.

Decorre daí a construção de um novo conhecimento, uma epistemologia, duplamente orientada à montagem ou a mistura de coisas, lugares e tempos heterogêneos, problematizando tanto o paradigma estético quanto o científico. Advém também, das novas necessidades impostas a construção de um pensamento das imagens, a estreita relação com o pensamento mitológico. É a um conhecimento nómada como este, desterritorializado, que nos convida a impureza fundamental das imagens, a sua vocação para o deslocamento, a sua intrínseca natureza de montagens. (DIDI-HUBERMAN,2013, p. 25)

Como sugere Paola Berenstein Jacques a montagem urbana seria uma ciência nômade, em variação contínua, a partir da qual o jogo entre os fragmentos podem criar outras composições ou constelações capazes de apreender e narrar experiências urbanas. No texto montagem urbana: uma forma de conhecimento da cidade e do urbanismo, a autora ainda suscita algo de extrema importância na formulação da montagem como um método do conhecimento.

Podemos buscar narrar e conhecer, um espaço urbano específico pela montagem de fragmentos de diferentes narrativas sobre suas experiências

urbanas mais diversas, de tipos campos e também de tempos distintos (agoras e outroras). (JACQUES, 2015, p.79)

A prática experimental da montagem urbana busca relacionar essa multiplicidade de narrativas heterogêneas, dispares, da experiência urbana: cartográficas, etnográficas, artísticas, literárias, históricas, mnemônicas, corporais, etc. trata-se de articulá-las, a partir de seus fragmentos para uma compreensão mais complexa da cidade. (JACQUES, 2015, p.81)

A montagem urbana seria, portanto, um modo de pensar, ou um método capaz de produzir conhecimento sobre a cidade através da disparidade dos fragmentos narrativos – imagéticos - de determinada experiência urbana. Como já pontuamos acima, a montagem seria um modo de trabalhar ou de se pôr diante da imagem, um saber visual (Didi-Huberman), um modo de explorar uma epistemologia da imagem (Etienne Semain). Por fim, pode ser compreendida como um método de conhecimento (Paola Berenstein Jacques) a partir do qual seria possível apreender, compreender e narrar experiências urbanas.

A construção de uma compreensão da montagem orientada à exploração de experiências urbanas, nos leva necessariamente a pôr como questão: o que é uma experiência? E depois, mais especificadamente, que experiência urbana vamos narrar com, e a partir de montagens? Delimitando inicialmente um campo de interesse e, em torno da experiência da errância ou nomadismo urbano, entramos em contato com a dimensão extática da caminhada, produtora de um estado labiríntico de desorientação dos sentidos e da própria apreensão da realidade.

2.6. Cidades, caminhadas e culturas da embriaguez

A embriaguez e a errância, guardam não apenas a aparente similitude, como foram distintamente ao longo da história narradas e apresentadas sob a forma de imagens. O texto Haxixe em Marselha escrito por Walter Benjamin, e mesmo antes, a obra As flores do Mal e Paraísos artificiais, de Charles Baudelaire, marcam a produção de conhecimento sobre o urbano, de um lado a partir da caminhada pela cidade e de outro a partir da produção de um estado ébrio, para o qual as drogas ou substância psicoativas, seriam um meio de exploração de camadas mais profundas da existência e da relação com o outro.

Em Benjamin o pesquisador da cidade aparece respectivamente como alguém que deixa embriagar-se e pode se perder, pode caminhar pelas ruas cidade. Ao longo da “história

da arte” o andarilho embriagado, assumiu distintas facetas, sobretudo nas artes contemporâneas, na figura de artistas que usavam substâncias psicoativas como fonte de exploração do espaço urbano. Em 1970, na cidade do Rio de Janeiro, após consumir uma quantidade exaustiva de *Cannabis sativa*, Arthur Barrio realizou uma longa caminhada que durou 4 dias e 4 noites. Em 1996 após consumir sete tipos de substâncias diferentes, o artista belga Francis Alÿs, realiza uma caminhada de 14 horas diárias durante uma semana. Uma série de fotógrafos contemporâneos, envolvidos na tentativa radical de produção de conhecimento ético e estético sobre a realidade, utilizaram a caminhada como método ou recurso de registro ou documentação de modos de vida e subculturas “marginais”, na qual o sujeito é antes de tudo um errante, ébrio e vagabundo.

Uma relação possível entre o estado extático da ebriedade, errância e a antropologia urbana, aparece na narrativa antropológica de Janice Caifa (1985) *O movimento punk na cidade, a invasão dos bandos sub, uma etnografia com punks em São Paulo*. O nomadismo é ponto fulgurante do trabalho realizado pela antropóloga Janice Caiafa, sobretudo porque é o modo como acessa o universo dos bandos punks, que estão a percorrer e a nomadizar pelas cidades, em distintos territórios, becos da lapa, terrenos baldios, ônibus do subúrbio, sobre linhas de trem, na imensa orla do Grande Rio. No capítulo onze do referido livro, intitulado *Nômades e Vagabundos*, a autora ao narrar as caminhadas noturnas dos punks, nas quais o deslumbramento do álcool era parte integrante desse modo de viver, possibilita-nos introduzir a dimensão própria da experiência que buscamos construir ao longo desta dissertação: a experiência com substâncias como produtora de realidades na medida em que se associam práticas vagabundas na cidade, experiências atravessadas tanto por planos de experimentação, quanto planos de conflito.

Estes dois planos estariam no desenvolvimento de todo este trabalho de dissertação, primeiro na utilização da montagem como método, que seria em seu curso uma experimentação metodológica que traria em si o conflito da desorientação e o risco do hermetismo. Cumprem também o papel de definir a experiência urbana que visamos narrar, na medida em que o uso de substâncias psicoativas e as práticas humanas que orbitam em torno desses usos são, concomitantemente, uma experimentação visionária nômade e uma prática de risco, figurada no não caminhar, no não transitar ou no fazer parar.

Como um relativo ponto de partida é possível que situemos a experiência urbana do uso de substâncias psicoativas como multiplicidade e descontinuidade, sobretudo porque a compreenderemos a partir da síntese disjuntiva de fragmentos imagéticos dessa experiência.

A experiência será compreendida como um fractal, cuja progressão infinita das formas, se repetem com diferença, sendo variedade no tempo e no espaço. É anacrônica por ser uma experiência – que assumindo diversas facetas – atravessa os tempos históricos, sendo uma prática ao mesmo tempo ancestral e contemporânea. É múltipla, pois são múltiplos os produtos e substâncias e os seus modos de uso, assim como são diversas as implicações sociais e simbólicas que se conectam em torno desses usos. É polifônica na medida em que as narrativas transmissoras dessa experiência são contadas por distintas vozes, e quando pensamos em cidade desde distintos espaços urbanos.

As caminhadas realizadas ao longo dos bairros do Rio de Janeiro nos anos 1920, narradas nas crônicas de João do Rio, são recheadas de descrições de sujeitos urbanos dados a embriaguez, vagabundos, trabalhadores não formais, boêmios e prostitutas. A crônica *Visões d'ópio* na qual somos levados a uma andança entre a rua da Misericórdia e a rua D. Manuel é uma deriva entre as casas de ópio onde se reuniam os imigrantes chineses e outros homens, onde experimentavam juntos o êxtase do opiáceo. Nessa narrativa a substância psicoativa aparece como um produto legal e sem implicações sociais violentas e restritivas, talvez seja uma sobrevivente.

Desde os anos 1930, quando são fechadas as casas de ópio no Brasil, que corresponde ao início de uma relação cada vez mais conflituosa entre comerciantes, usuários e as forças repressivas do Estado em quase todo o mundo, a experiência urbana do uso de drogas ilegais, é atravessada pela violência direta do Estado. Essa força de ordenação do espaço urbano, faz parar o andarilho, restringe-lhe o movimento e age como um regime difuso de controle dos corpos e gestão da vida coletiva.

As narrativas que elencamos de maneira breve tinham como objetivo trazer a experimentação urbana do uso de substância psicoativas como uma prática transpassada pela experimentação e pelo conflito, planos que não se opõem, mas que constituem um modo fractal de compreensão dos fenômenos através do movimento e do nomadismo urbano, prática eminentemente labiríntica e embriagada, cujos contornos difíceis de definir, assumem na contemporaneidade uma faceta de restrição e conflito.

Para Paola Jacques a narrativa é uma forma de transmissão da experiência urbana, que articularia em si a memória e também uma relação com o outro, a alteridade. Essas narrativas estariam em campo de tensão e disputa entre as grandes narrativas e narrativas micrológicas. No nosso contexto específico a disputa se daria entre as imagens que podem apresentar a experiência urbana dos usos de substâncias. Fazendo um desvio e procurando

uma perspectiva de trabalho não dicotômica, escolhemos encarar as imagens justamente a partir da evidência dos planos de experimentação e planos de conflito, entre nomadismo e sedentarismo. Nesse sentido na produção de um conhecimento por montagem, justapomos imagens que mostram um tipo de conflito urbano em torno da questão do uso de substâncias psicoativas à uma imagem que narra uma experiência de êxtase e viagem pelas ruas da cidade.

Como já exploramos acima, pensar imagens atualmente, é considerar o regime digital e informacional que a produz, organiza e a difunde. O espaço da internet ou o ciberespaço como um grande arquivo difuso de imagens virtuais apresenta um conjunto de imagens da experiência urbana das drogas. Há imagens históricas, obras de artistas e vídeos, selfies de policiais, fotobiografias e narrativas antropológicas. O desenvolvimento desta pesquisa nos levou a considerar as imagens como narrativas descontínuas em si e na sua relação com outras imagens, que podem ser montadas e postas em comunicação.

No texto o empobrecimento da experiência de Walter Benjamin a modernidade se caracterizaria pela incapacidade crescente de compartilhamento da experiência. A privação da narração foi um traço marcante do entre guerras. A própria guerra foi uma privação, resultado do racionalismo científico, que correspondeu ao mesmo tempo ao fortalecimento das cidades como espaço de produção capitalista. A guerra impôs um modo de relação com o outro pautado na sua eliminação material. Segundo Benjamin, os soldados que voltaram da guerra estavam mudos, haviam perdido a capacidade imaginativa de recontar, de narrar. Esse tipo de empobrecimento, não da experiência – já que toda guerra é um tipo de experiência – mas da capacidade de narrar que estaria em jogo. Benjamin evoca nesse contexto um tipo de barbárie, deslocada do sentido de degradação total, a chamou de barbárie positiva, um ponto do qual o novo surgiria. Um trabalho baseado na montagem de imagens da experiência traria portando uma dimensão de coleta de narrações em um tempo o qual o gesto de narrar é cada vez mais subsumido.

Para John Dawsey, (2005) que se dedicou ao desenvolvimento de um conceito antropológico de experiência a partir de Victor Turner, uma experiência seria demarcada por um elemento de exceção posto no interior da vida cotidiana. Dawsey elabora uma ideia da experiência pautado na compreensão benjaminiana, na qual, como já etimologicamente sugere (do alemão *Erfahrung*: viajar, sair, atravessar), alguma coisa se põe em risco, algo que pontua uma passagem, uma liminaridade. A tentativa de construir uma ideia de experiência urbana das drogas estaria de algum modo baseada na compreensão do uso de drogas como uma experiência. Uma experiência ao mesmo tempo voltada para a expansão e a utopia, mas

também ao risco e a imanência da morte. Dawsey afirma que um dos primeiros elementos que caracterizariam uma experiência seria a existência de uma sensação extra-cotidiana na qual prazer ou a dor podem ser vivenciados de maneira mais intensa e mais profunda.

Turner descreve cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada *erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. (DAWSEY, 2005, p. 164)

A descrição da experiência em Dawsey está fundamentalmente ligada a pelo menos dois elementos, o primeiro diz respeito à experiência como um drama social que se revela em momentos específicos capazes de suspender certas categorias comuns da vivência. O segundo o de que haveria desde Benjamin uma distinção entre dois termos que designam modos distintos de compreender a experiência, cada um deles associados a tempos históricos, igualmente distintos, marcados pela transição da sociedade industrial.

Erfahrung se refere à experiência como uma dimensão vivida, que pode ter sido maturada e transmitida. A modernidade seria caracterizada, pois, pelo declínio dessa tradição narrativa. A capacidade de comunicar uma experiência vivida enfraqueceu-se sobremaneira. A fragmentação da experiência na contemporaneidade corresponderia ao desenvolvimento de uma experiência vivida, apenas vivida. No seio da sociedade industrial, a secularização da vida e o esgarçamento da ritualidade, haveria, portanto, um tipo de experiência ainda intensa, que demarcaria um ponto ou um limite de exceção: as experiências de limite.

As experiências limiáres seriam concreções do drama social, seriam momentos de exceção ou práticas extáticas onde as categorias ordinárias entrariam em crise ocasionando um reposicionamento temporário dos modos de vida. A sociedade industrial seria assim caracterizada por uma diluição ou um enfraquecimento de experiências profundas e pela difusão de narrativas espetaculares ou do entretenimento. Não visamos discutir a ideia de limiaridade em profundidade, pontuamos em contrapartida a possibilidade de sondar em que medida ela nos ajuda a compreender a experiência e, em seguida, aquilo que visamos chamar experiência urbana das drogas.

As experiências limiaries são manifestações mais comuns em sociedades onde há maior coesão e menos fragmentação. Porém, resistiria na sociedade industrial, marcada pela divisão social do trabalho capitalista e o modo fragmentário de perceber, um momento em que uma experiência é não apenas vivida, mas vivida com intensidade. Dawsey através de Turner denomina essa experiência de liminóide, uma experiência que se desenrola às margens ou nos interstícios das instituições centrais e estão relacionadas a alterações do ser, mas também como uma manifestação de crítica social.

A citação abaixo parece descrever de maneira bastante sinóptica o que poderia ser uma das dimensões próprias do uso de drogas: uma manifestação, plural, fragmentária e experimental que envolve a produção de modos perceptivos não comuns ou ordinários, aquilo que os usuários comumente chamam “onda” “viagem” ou “vibe” das drogas. A citação ainda nos sugere uma dimensão que não ousaremos discutir, mas que figura como uma possibilidade, a de que a experiência da viagem das drogas, a qual sabemos se caracterizar, além de outras coisas, pela produção de imagens mentais e memórias, é também uma montagem. Assim como os sonhos: montagens heterogêneas e complexas.

Experiência que irrompem em tempos e espaços limiaries podem ser fundantes. Dramas sociais propiciam experiências primárias. Fenômenos suprimidos vêm à superfície. Elementos residuais da história articulam-se ao presente. Abrem-se possibilidades de comunicação com estratos inferiores, mais fundos e amplos da vida social. Estruturas decompõem-se - as vezes com efeitos lúdicos. O riso faz estremecer as duras superfícies da vida social. Fragmentos distantes um do outro entram em relações inesperadas e reveladoras, como montagens. Figuras grotescas manifestam-se em meio a experiências carnavalizadas. (DAWSEY, 2005, p.165)

Que experiência se desenrola entre usuários e substâncias? E o que se desenrola quando o uso de drogas se apresenta como uma experiência social e coletiva? Questões como essa impulsionaram a construção de uma ideia de experiência urbana pautada em duas dimensões interconectadas: a experiência própria da alteração de sentidos, a viagem das drogas, mas também os regimes de controle que pautam a experiência social das drogas contemporaneamente como um fenômeno a ser policiado, quando não exterminado.

Eles se conectam de maneira imbricada nos fenômenos e imagens que apresentam ou narram a experiência das drogas. Coexistem, portanto uma dimensão corporal, extática e uma dimensão do controle na experiência urbana das drogas. De modo que, aquilo que chamamos

de experiência urbana das drogas é, pois, a multiplicidade de práticas que circundam estas duas dimensões.

Agora gostaríamos de voltar à questão o que é uma experiência? Objetivando construir uma compreensão da experiência das drogas. O que experimenta o usuário na relação com as substâncias psicoativas? Interessado em discutir não o porquê se usa drogas, ou qual o significado do uso de drogas, perguntas frequentes e moralizantes, mas como os usuários realizam a experiência com essas substâncias. Eduardo Viana Vargas (2006), sugere que a alteração de sentidos ou a onda das drogas, é um evento que envolve modos singulares de engajamento no mundo. Modos complexos, que envolvem agenciamentos, por sua vez, paradoxais de entrega e renúncia. Vargas usa repetidas vezes o termo uso não medicamentoso de drogas acentuando a característica experimental que desenvolve o sujeito com as substâncias, elemento que divergiria por exemplo das experiências com produtos farmacológicos. As narrações de experiências vividas em torno do uso de substâncias psicoativas são sucintas, metafóricas e dificilmente dizem mais do que aquilo que se passa.

Bateu? Rolou? Fez? São questões que os usuários se colocam e que visam à ocorrência de acontecimentos singulares: o ‘barato’, a “viagem”, a “onda” da droga, mas o que é o barato, a onda, a viagem? É difícil dizer, é difícil representar, pois são eventos que ‘rolam’, que se desenrolam com a experiência, que acontecem mediante experimentação. [...] o ponto a ser destacado é que esses modos experimentais abarcam a produção deliberada de alterações intensivas que “trocam o canal” e “te tiram do centro” e, dessa maneira, fazem emergir movimentos de transformação ou de deslocamento, os quais envolve entrega ou renúncia, ou para falar como Foucault (1967), a “dissolução do eu”, vale dizer, a ocorrência de eventos sobre os quais nem usuários, nem as drogas detém o controle, de eventos que escapam a uns e a outros, de eventos que, conseqüentemente, implicam doses mais ou menos elevadas de abandono ao curso da experiência ou no desenrolar dos acontecimentos. (VARGAS, 2006, p.5)

Deleuze e Guatarri (2012) dizem: um corpo ezquiso experimentado quando se referem ao corpo do drogado enquanto um programa de experimentação que visa alcançar um Grau Zero, um tipo de sensação que não passa necessariamente pelo orgânico ou que altera a organização hierárquica dos órgãos, a isso chamam corpo sem órgãos, um corpo que precisa ser produzido, daí o título do texto como criar um corpo sem órgãos? Este corpo é, portanto, uma produção, algo a ser fabricado e não se trata de uma noção, um conceito, mas de uma prática, de um conjunto de práticas. Entre as modalidades de produção desse corpo encontram-se o drogado, na produção de intensidades específicas e de velocidades de

alteração da consciência, uma desorganização do corpo ou disfunção do organismo. O mesmo para os masoquistas cujos órgãos hermeticamente costurados perdem sua função, se abrem em um interesse que não está nem no prazer, nem na dor, mas em alcançar um grau de intensidade e se manter ali, naquela vibração.

Estas intensidades, ondas e vibrações revelam o corpo sem órgãos. Mas se o corpo sem órgãos é também pleno de alegria e êxtase, pode falhar, levar ao esvaziamento da potência, pode conduzir à morte, porque há na base da experimentação o risco, o perigo. Daí que há uma regra própria a experimentação: a prudência. Porque produzindo um corpo sem órgãos não se trata de matar o organismo, mas abrir o corpo a conexões, arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração.

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões pra respirar, a boca pra engolir, a língua pra falar, o cérebro para pensar, o anus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com os sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. (DELEUZE E GUATARRI, 2012, p. 13)

É necessário fabricar esse corpo, produzir um plano de experimentação, um programa. O masoquista pede à sua parceira que primeiro o amarre sobre a mesa, que depois lhe aplique chicotadas, que lhe costure os seios, depois pede para atá-lo à cadeira. Este é o seu programa de experimentação. Lee Lozano, produz uma série de protocolos de experimentações, um conjunto de narrativas escritas a próprio punho, que contam de maneira minuciosa seus processos com drogas. Essas narrativas, bem como outras nas quais somos apresentados a outros momentos íntimos de sua vida, somam-se às imagens produzidas por Lee nos anos de 1970. Lee acredita que a revolução da arte, duplamente pública e pessoal, era também uma droga-revolução, científica-revolução e uma sexual-revolução. Produziu desde então tais protocolos. As anotações de natureza empírica e detalhada que recordam anotações auto-etnográficas, também sugerem um campo de experiências pessoais estéticas. A artista visual em no grass-piece e grass-piece - que poderia ser respectivamente traduzido por peça sem a erva (maconha) e peça com a erva - efetua o mesmo procedimento realizado em outros programas: descrições feitas em cadernos pessoais ao longo de trinta e três dias. Um acompanhamento singular de seus próprios processos de alteração, feito sobre a forma de descrição de estados mentais e de micro-narrações diárias das modulações corporais, sonhos e variações da vigília. Essas narrativas revelam ao menos um dos elementos, que compõe, se

não basilarmente, a experiência do uso de drogas: um estado sensorial de auto-experimentações, aquilo que o antropólogo Eduardo Viana Vargas chama de experimentações intensivas ou ‘jogos profundos’.

Como delimitar uma experiência urbana das drogas partindo inicialmente da ideia de que ela é ao mesmo tempo uma experiência limiar, um evento e uma experimentação? A multiplicidade da experiência das drogas reconduz nosso olhar para experiências também coletivas que conduzem o usuário e, todo o indivíduo que atravessa a rede ilegal de comércio das drogas a situações extremas de violência e risco. No decorrer desta pesquisa as imagens que narram ou apresentam a experiência violenta exercida pelo Estado, sobretudo por sua força policial, direcionadas ao circuito urbano das substâncias ilegais, passaram a fazer parte da delimitação conceitual da experiência urbana das drogas que tentamos construir.

Como sugere Júlio Assis Simões no texto que prefacia o livro *Drogas e Cultura: novas perspectivas*, a experiência das drogas e seus usos envolvem questões complexas de *liberdade e disciplina, sofrimento e prazer, devoção e aventura, transcendência e conhecimento, sociabilidade e crime, moralidade e violência, comércio e guerra*. (Simões, 2008, p.13). A compreensão da experiência das drogas como multiplicidade é, portanto, fundamental nesta pesquisa em que se pretende fazer montagens, na medida que – como já pontuamos – a montagem seria um método que visa acolher elementos ditos como essencialmente díspares visando relações entre eles.

Nesse sentido, essa perspectiva propõe problematizar os discursos comumente homogêneos direcionados ao uso de drogas, pois ora tendem a compreendê-lo simplesmente como a produção deliberada de alterações de sentidos, ora como uma prática marginalizada e, conseqüentemente, policiada. A experiência urbana das drogas, no entanto, será compreendida como multiplicidade, heterogeneidade e polifonia. A perspectiva é a não dualização em prol do caos e da heterogeneidade de vozes que narram essa experiência.

Nos dedicamos neste momento em construir uma noção de experiência urbana das drogas, na expectativa de produzir uma abordagem e um olhar menos unidirecional para abranger relativamente a variedade das narrativas e imagens com que vamos trabalhar. A experiência urbana das drogas é, portanto, envolvida de maneira coimplicada em, ao menos, duas dimensões que não abordaremos como antagônicas: a experiência experimental e a experiência do conflito. A experiência coletiva da violência urbana corresponderia a um tipo de experiência conflituosa e violenta, uma “guerra” multilocalizada em pontos específicos da cidade, operando de maneira distinta em relação às diferentes classes sociais, baseada no

controle, policiamento, assujeitamento e extermínio. Eduardo Viana Vargas (2008) que esboçou uma genealogia das drogas, nota a heterogeneidade que envolve compreender diferentes emergências e difusões das substâncias psicoativas em tempos e espaços distintos, sem que necessariamente se procure uma origem ou um princípio. O autor propõe pensar as drogas como objetos sócio-técnicos envolvidos em uma diversidade das modalidades de uso.

Os processos de emergência e difusão das drogas como constituídos por sucessivas e irregulares de ondas que agregam e arrastam elementos heterogêneos, ao mesmo tempo em que aceleram, deslocam ou detêm outras séries que irradiam alhures relacionando elementos outros ou compõem de outro modo os mesmos elementos. [...]. Tal exploração propõe que as drogas sejam consideradas como uma categoria complexa e polissêmica que recobre e reúne, por vezes de modo marcadamente ambíguo, como também isola e separa, tantas vezes de modo instável, matérias moleculares as mais variadas. Ela também propõe que essas matérias moleculares constituem objetos sócio-técnicos que, embora possam ser distinguidos conforme as modalidades de uso (matar, tratar, alimentar, por exemplo), não comportam diferenças intrínsecas absolutas ou essenciais, mas sempre e somente diferenças relacionais. (VIANA VARGAS, 2008, p.41)

O esforço em explicar a heterogeneidade do que poderíamos chamar de experiência das drogas tem por objetivo associá-la em seguida ao urbano - como um espaço que abarca também a multiplicidade e o dissenso, apesar das forças coercivas e ordenadoras dos diferentes regimes de controle que atravessam as cidades. Faz-se necessário, no entanto, compreender como a experiência urbana pode ser abordada, frente às constantes investidas, desde a modernidade, de transformar o espaço urbano em um espaço homogêneo, de repressão de determinadas práticas, sobretudo as ilegais, imorais e, sobretudo, ociosas.

A experiência urbana moderna seria tanto marcada por uma transformação física e psicológica do indivíduo, como por um adensamento metropolitano, liderado pelo “progresso” e por um intenso processo de interdição gradual dos modos de narrar a experiência, como já pontuamos acima. A transmissão da experiência urbana na contemporaneidade estaria, portanto, comprometida, enfraquecendo a sua capacidade de tornar coletivo elementos efêmeros da experiência vivida. Contemporaneamente vivemos um processo de anestesiamento ou apaziguamento da experiência urbana, ressaltada pelas constantes tentativas de pacificação, homogeneização e criação de regimes consensuais.

O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento. A forma mais corrente e

aceita hoje desse processo esterilizador faz parte do processo, mas vasto de espetacularização da cidade e está diretamente ligado a pacificação de espaço urbanos, em particular, dos espaços públicos. (JACQUES, 2012, p.14)

Como pontua Paola Berenstein Jacques, o cotidiano da cidade apesar das suas zonas luminosas, espetaculares, gentrificadas possuem também desvios, zonas escondidas, nas quais o indivíduo ordinário, vive, resiste a anestesia pacificadora. (Jacques, 2012, p.15) cria seus próprios meios de ocupar a cidade e o espaço público. Há, portanto, na experiência urbana um quantum de resistência. Onde estariam, portanto, hoje, as narrativas capazes de narrar a experiência urbana? Vivemos um momento particular de hiperprodução de imagens, elas narrariam algo? A contemporaneidade multiplicou os meios de tornar pública, de ‘compartilhar’ pequenos momentos da vida em fatos, a cyber afetividade possibilitou e impulsionou a explosão de dispositivos de compartilhamento antes impensados. Essas questões que não visam ser respondidas, problematizam algumas dúvidas aparecidas no decorrer desta pesquisa.

Como comentamos anteriormente a montagem é o método de conhecimento que propõe pensar a cidade a partir da multiplicidade, polifonia e anacronia de narrativas da experiência urbana. A experiência urbana que vamos montar, é tão vasta e diversa, quanto as formas de sua narração ou as imagens que as podem narrar. Partindo da questão: que imagens narram a experiência urbana das drogas? E depois: que cidade experimenta o sujeito que direta ou indiretamente vivencia o universo urbano das drogas? Pude iniciar um trabalho de dois anos de coletas de imagens que em sequência viriam a ser montadas e arquivadas em um sistema de organização pautado no princípio da montagem como método.

A experiência das drogas comporta uma variedade tanto no tempo, como no espaço, sendo o mundo da droga, impossível de ser apreendido inteiramente, como todo fenômeno. Atravessa as diversas manifestações do humano como um fio condutor. Sendo simultaneamente contemporânea e histórica, percorre e assume distintas configurações ao longo do tempo. As experiências com produtos inebriantes, excitantes ou psicodélicos desconhece todo tipo de fronteiras temporais e espaciais, não havendo um “tempo histórico” onde os estados de exceção não tenham existido.

A máxima de Charles Baudelaire contida em seu *Spleen de Paris – Il faut être toujours ivre* (“É necessário estar sempre bêbado”) reaparece, não com menos júbilo, entre grande parte dos povos indígenas da Amazônia, em

especial entre os Tupi-Guarani que habitam a região-norte amazônica. Estes, partidários da festa como transgressão do cotidiano, guardam, particularmente, um grande afeto por um tipo de cerveja da mandioca ingrediente básico da dieta da região -, preparada pelas mulheres e servida em abundância em ocasiões rituais. [...] todos ficam de olho na grande canoa que contem a bebida brindam e então bebem; deixando transparecer a apologia central em suas culturas ao estado ébrio. Vislumbra-se assim, na Amazônia, a grande profusão de culturas da embriaguez. (SZTUTMAN, 2008, p. 1)

A produção do estado da ebriedade para o qual a droga é propedêutica, é tão diversa quanto a diversidade das drogas. Os efeitos ou as alterações causadas pela ingestão de certas substâncias transmutou de acordo com as transformações do próprio mundo, assim como modularam de acordo com as representações sociais da sua utilização. Antes da modernidade, - quando a droga passa ser um produto das cidades-, a produção, comércio e uso de substâncias, não estavam associados à ilegalidade. Na segunda metade do século XIX iniciam-se uma série de mobilizações em diversos países, culminando na proibição contínua do consumo, comércio e produção de determinadas substâncias psicoativas. O século XX é marcado por uma sucessiva onda de repressão, combate e controle das chamadas “drogas ilícitas”. Há cem anos atrás não existia narcotráfico. A experiência das drogas enquanto um “problema”, plano conflituoso de relação com o Estado, é um fenômeno recente.

As experiências das drogas dão acesso ao menos a dois universos, que se mantêm indissociáveis, um utópico, criativo, extático e um mortífero e problemático. A relação entre narrativas e a experiência das drogas remontam aos povos babilônicos e às tábuas sumérias de Nippur, tábuas de argila cozidas no forno, nas quais entre imagens gráficas há referências ao uso de ópio entre os mesopotâmicos. A narração da embriaguez cannábica por sua vez tem raízes profundas na Índia e no Oriente Médio, tendo sido mencionada pelo menos em dois das quatro grandes narrativas védicas da Índia antiga. Desde a antiga Grécia a experiência com substâncias psicoativas vem sendo narrada de maneira fragmentária em textos, imagens e esculturas. Nas imagens mitológicas dionisíacas a embriaguez conduz a uma comunhão com o cosmos, com o encantatório imponderável, une as estruturas corporais às forças sobre-humanas. Na Odisseia de Ulisses, que vem a ser um marco na narrativa ocidental, todas as vezes em que se bebe, as primeiras gotas são sempre ofertadas aos deuses.

Nos contos das Mil e uma Noites há uma caracterização do fumador de haxixe, ela não se efetua apenas com base nas suas experiências, narra a profunda significação social que o haxixe tem para civilização oriental. As narrativas e relatos deste compilado de contos

coletados entre os séculos XIII e XVI são histórias fabulosas impregnadas pelos efeitos induzidos pela embriaguez cannábica. O esquema de relatos sobrepostos, confere-lhe uma temporalidade cíclica, numa espécie de eternidade na qual a narrativa vai evoluindo na mais absoluta imobilidade (XIBERRAS,1989, p.83). Esse tipo de sensibilidade corresponde claramente tanto a montagem, quando aos efeitos do haxixe.

As narrativas da experiência das drogas, como uma experiência eminentemente moderna começa a esboçar-se no século XIX. Pela primeira vez aparecem como relato não apenas das drogas, mas das drogas no contexto urbano. É quando se figura também o uso de substâncias com fins criativos ou de exploração existencial entre artistas, intelectuais e poetas dentre os quais estão Baudelaire. Os intercâmbios culturais e comerciais resultantes das expansões colonizadoras inundou o mercado europeu por narcóticos ainda pouco conhecidos. Em 1804, Thomas Quincey, poeta da Grã-Bretanha, publicou Confissões de um comedor de ópio, o livro traduzido para o francês em 1828, influenciou bastante o romantismo francês, que foi por sua vez um dos objetos de Walter Benjamin durante o projeto do Passagens.

Em 1905, na cidade de Paris já existiam centenas de casas de ópio onde se reuniam intelectuais e literatos. A partir do início do século XX aparecem, cada vez mais, cenários nos quais se proliferavam narrativas e imagens urbanas das drogas. Dos experimentos de Walter Benjamin em Marselha aos relatos e colagens alucinógenas de William Burroughs e a relatos da juventude do Rio de Janeiro, na região da Lapa, em 1920, a experiência das drogas figura um evento singular da experiência das cidades.

A partir dos anos 1970, quando se radicalizam as políticas proibicionistas, depois de proliferadas as narrativas das drogas associadas a self-libertação e a produção de um tipo de vida alternativa com os hippies - após o “fracasso” das micro-revoluções, a droga, tal como os movimentos que a transportam, deslocar-se-ão para o centro das grandes metrópoles, onde darão origem, cada um à sua maneira, a uma espécie de existência subterrânea.

A experiência contemporânea das drogas é marcada pela coexistência e multiplicidade de todos os usos e representações possíveis. Vivendo em um contexto no qual, as substâncias psicoativas legais ou ilegais, permeiam os diversos domínios da existência. Com alegria, torpor ou morte e guerra, ou como as duas coisas juntas, as drogas perpassam certas construções narrativas. A multiplicidade que atravessa a experiência urbana das drogas corresponde ao mesmo tempo à variedade dos tipos de narrações que as pode transmitir.

Os artigos reunidos em *Paraísos Artificiais* de Charles Baudelaire nos colocam diante da mais “clássica” tentativa de narrar a experiência com substâncias narcóticas, aquilo que ele chamou de gosto pelo infinito. Reside em Baudelaire também as primeiras descrições urbanas atravessadas pelo uso de drogas. Tendo vivido e acompanhado o início do replanejamento urbano de Paris, vivia em meio a boemia parisiense. A flânerie e a ebriedade são aspectos do lirismo de Baudelaire, no qual Benjamin via os traços de um modo de vida que desapareceria com o desenvolvimento recente da cidade industrializada.

O haxixe se estende então sobre toda a vida como um verniz mágico; colore-a com a solenidade e aclara-lhe toda a profundidade. Paisagens recortadas, horizontes fugazes, perspectivas de cidade embranquecidas pela lividez cadavérica da tempestade ou iluminadas pelos ardores concentrados dos sóis poentes -, profundidade do espaço, alegoria da profundidade do tempo-, a dança, os gestos ou a declaração dos atores, se você houver entrado num teatro – a primeira frase lida, se seu olhar cair sobre um livro – tudo enfim, o universo dos seres ergue-se diante de você como uma glória não suspeitada até então. (BAUDELAIRE, 1998, p, 53)

Mais tarde, entre os prazeres concedidos pelo generoso ópio, veremos reproduzir-se esse espírito de caridade e de fraternidade universais, agora ativado e aumentado por esse tipo particular de embriaguez. Nas ruas de Londres, mais ainda que no País de Gales, o estudante emancipado era então uma espécie de peripatético, um filósofo de rua, meditando sem cessar em meio ao turbilhão da grande cidade. (BAUDELAIRE, 1998, p. 93)

As narrativas da experiência urbana das drogas, complexificaram-se com o avanço das cidades, porque aumentaram a variedade de substâncias produzidas e descobertas e os modos dos indivíduos e da sociedade lidarem com elas. Além de ser uma experiência individual, self-transeunica, é também vivida como um fenômeno coletivo e público. Em *Rodas de fumo*, Edward Macrae (2004) pontua o caráter coletivo das práticas de intoxicação entre maconheiros das camadas médias urbanas. Duplamente coletiva e pública é a experiência do tráfico de drogas, articulando a militarização e a emergência de uma “guerra” contemporânea travada em diversos territórios das cidades, sobretudo na Colômbia, no México e no Brasil. Em 1970 tendo as drogas se tornado um problema público, o EUA deflagra a “war on drugs” frase proferida pelo presidente Richard Nixon.

Como sugere Thiago Rodrigues (2012) no texto *narcotráfico e militarização nas Américas: vício de guerra, o controle armado e a guerra ao narcotráfico* correspondem hoje a uma série de conflitos espalhados em diversas zonas urbanas e territórios transnacionais, é

uma nova guerra mutliarticulada e sem temporalidade definida, é um estado de conflito baseado em medidas repressivas e violentas, que vem sendo aplicadas como um modelo em quase toda a América latina, modelo que como resultado gera a repetição sem diferença de um ciclo sanguinário.

Conflitos continuados ou descontinuados, de irrupção surpreendente e muitas vezes efêmeros, produzidos por grupos privados transterritoriais (terroristas, narcotraficantes, traficantes de pessoas, armas etc.) que mobilizam a repressão de forças estatais (militares, polícias, coalizões) e que abalam a espacialidade clássica da guerra, sua temporalidade definida, sua distinção entre combatente e não combatentes e sua regulamentação tradicional. (RODRIGUES, 2012, p.33)

As imagens urbanas das drogas são efetivamente multiplicidade, heterogeneidade, dos ensaios de Baudelaire as Imagens dos conflitos nas favelas, passando por narrações de artistas do nosso tempo. As experiências urbanas das drogas podem ser narradas desde distintos tempos e espaços. Sendo uma experiência de viagem, vibe, onda e nomadismo, mas também de bad vibes, controle e conflito.

No texto os tempos e os espaços das drogas, Gey Espinheira (2004), afirmando a multiplicidade própria daquilo que delineamos chamar de experiência urbana das drogas, contrário ao discurso homogeneizador geralmente direcionado ao “mundo das drogas”, sugere uma perspectiva relativista. Os tipos de drogas e as formas de usos são tão variados de modo que usuários, as drogas, os que a traficam e a ordem social que os acolhe ou rejeita, diferem no tempo e no espaço. São formas mutáveis, múltiplas e diferenciáveis em si mesmo. Não só pelo caráter individual geralmente associados ao uso, como fica claro numa frase comum há muitos usuários “cada onda é uma onda”, mas pelo modo como drogas, usuários e o mercado se situam no espaço urbano através de formas mutáveis.

A cena da droga nunca é a mesma, assim como não são os seus agentes e isso não apenas no tempo, mas também nos diferentes espaços da cidade. Em outras palavras, as formas de consumo nunca são iguais, assim como os produtos não são os mesmos, nesses espaços diferenciados. [...] e como essas demandas não se localizam de forma homogênea no espaço urbano, pode-se falar também de urbanização das drogas, ou seja, nos tipos de prevalências e convivência de usuários, traficantes e de produtos resultantes da adaptação da economia das drogas aos espaços físicos e sociais da cidade. (ESPINHEIRA, 2004, p 12 e 14)

Das imagens midiáticas às narrativas etnográficas, passando por relatos de performance, fotos e perfis no facebook, a experiência urbana das drogas aparece nos distintos meios. Os tempos e a origem dessas imagens são variadíssimos, como são variados os seus narradores e os contextos da narração, apesar de efetivamente todos estarem situados na cidade. Visando acolher a proposição da montagem coletei ao longo da pesquisa mais de 100 imagens que formaram inicialmente um arquivo, depois as mesas e pranchas de montagem e por fim um conjunto de fragmentos textuais que visa produzir um tipo de linguagem baseada nas configurações visuais e do conjunto de notas e citações que anexei ao arquivo.

A montagem como método de conhecimento, assim como os procedimentos encabeçados por Benjamin, Warburg, Bateson, Mead e Leiris, na criação de fichários, arquivos, categorias, palavras chave, e outros modos e metodologias de disposição e sistematização de fragmentos foram retomadas desde uma perspectiva prática nos outros dois blocos que compõem esta dissertação.

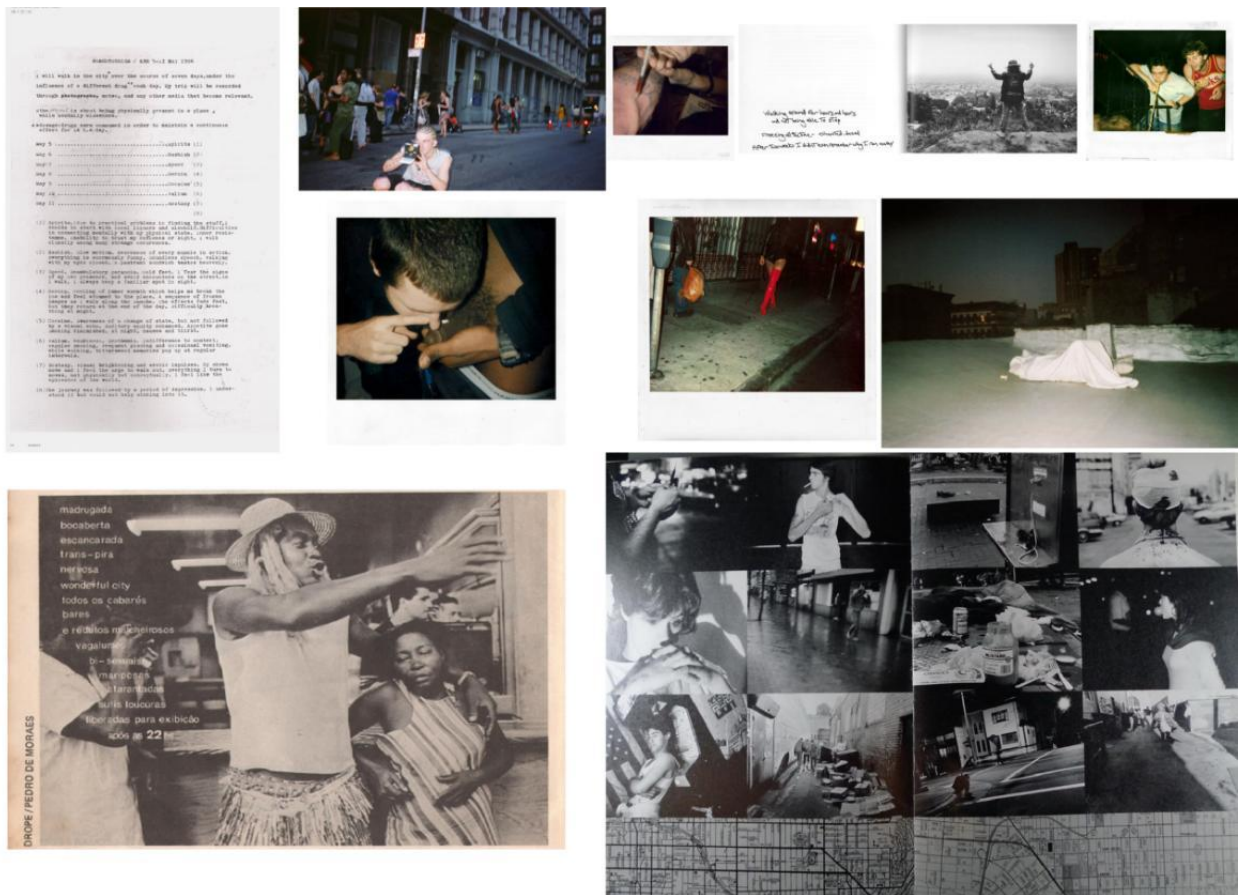
3. FORMA

3.1. Montagem n° 1



Figura 1 - **acima** fotografia de inscrição feita por Guy Debord em um muro : *Ne travaillez jamais* (Nunca trabalhe), 1963; **abaixo** fotografia do pesquisador na qual se lê *Ócio, praia e verdin* (maconha), 2015.

3.2. Montagem n° 2

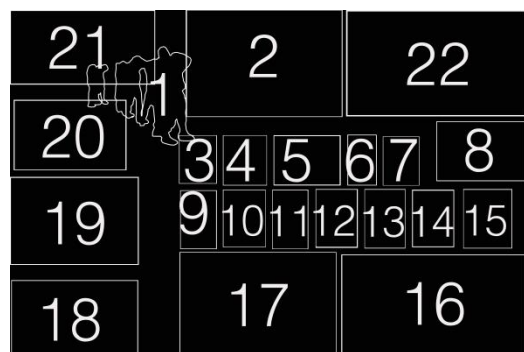


1. Figura 2 - Nº 1 *Narcoturismo*, obra do artista e urbanista Francis Alÿs, 1996; Nºs 2. 3. 4. 5. 7 e 8 Polaroids do Fotolivro *I Love You, Stupid* do artista Dash Snow, 2005; Nº 6 e 9 páginas do Fotolivro *Raised By Wolves* do fotógrafo Jim Goldberg, 2007. Nº 10 Fragmento da revista impressa *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Editores: Claudio Lobato, Ronaldo Santos, Charles, Chacal, Bernardo de Vilhena e Cafí, 1977.

3.3. Montagem nº3



Figura 3 - Nº1 Recorte de Jornal com cena de abordagem policial na cidade de Salvador, 2015. Dos nº 2 ao nº 21 fotografias de autoria do pesquisador feitas na cidade de Salvador e São Paulo de pichações. Nº 22 fotografia de Dash Snow, s/d.



3.4. Montagem de nº 4



Figura 4 - N^{os} 1 e 2 Fragmentos da revista impressa *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Editores: Claudio Lobato, Ronaldo Santos, Charles, Chacal, Bernardo de Vilhena e Café, 1977. N^o 3 obra de Salvador Dali intitulada *O fenômeno do Extase*, 1933. N^o 4 Colagem de Dash Snow no livro *The End of Living, the Beginning of Survival*, 2008. N^{os} 5, 6, e 7 fotografias de Miguel Rio Branco do fotolivro *Maldicidade*, 2014.

3.5. Montagem nº 5



Figura 5 - Nº 1 Planta baixa da instalação *Cosmococa/CC2 Onobject* de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, 1973. Nº 2 projeto gráfico *Walking City* de Ron Herron, 1964, do grupo de arquitetos Archigram. Nºs 3 e 5 fragmento da obra *Cosmococa/CC2 Onobject* de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, 1973. Nºs 4 , 6 e 7 fragmentos da revista Archigram apresentando projeto *Enviro-pill*, 1966.

3.6. Montagem n° 6



Figura 6 - Do n° 1 ao n° 13 fotografias realizadas pelo pesquisador nos anos de 2015. N° 14 *Obra Seja Marginal, Seja Herói* de Hélio Oiticica, 1968. N° 15 recorte de jornal que inspira a obra *Seja Marginal, Seja Herói*.

4. EXPERIÊNCIA

Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra – e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza a nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem.

O andarilho – Nietzsche

4.1. Ébrio

Do latim “Ebrius”, advindo do verbo grego brúo, a palavra ébrio cujo significado é brotar, surgir, saltar, também significa crescer em abundância, ferver, fermentar, produzir e embriagar. O ébrio é descrito tanto como um sujeito dado ao êxtase, quanto, recorrentemente é visto como um indivíduo aturdido que se deixa arrebatar. Esse arrebatamento no sentido estrito relaciona-se à ingestão de substâncias intoxicantes, sendo também, figurativamente, associado ao perder-se ou deixar-se ir. A ebriedade diz, portanto, de um estado de arrebatamento em relação a algo que irrompe e transpõe, algo que atravessa, arrisca e se aventura.

A embriaguez que vem a ser um desígnio para uma forma de consciência alterada específica, compartilha com o sonho, a alucinação e o delírio a possibilidade de adentrar camadas mais profundas do existente na multiplicação e variação temporal e espacial que fogem da estruturação e organização da racionalidade e da objetividade. O Delirante, que muitas vezes pode ser acometido pela loucura ou mesmo pelo amor, experimenta o devaneio e sendo este um modo desordenado de perceber o mundo, o delirante em suas mais diversas conformações é um sujeito posto sempre na fronteira entre o real e o imaginário. Por isso entre as formas do entorpecimento ainda podemos falar da emergência de um estado que se manifesta sob a forma de magia ou transe, tal qual o êxtase religioso, e disso pode-se deduzir visões, epifanias e revelações. Decorre daí uma associação íntima entre o embriagado e o visionário, alguém que vê por sobre as camadas do real algo que nem todo mundo pode ver, lê algo que não se encontra exatamente escrito e ainda pode fantasiar.

Não à toa as palavras delírio, devaneio e desvario, orbitam em torno de um conjunto de outras palavras cujo significado sugere tanto um estado místico, quanto a incorporação do

sujeito entorpecido à dissociação do real cuja forma concreta se expressa em uma desorientação no conjunto de suas percepções sensíveis. Este desorientado é não apenas um dissidente da objetividade social já que não pode estabelecer conexões ordinárias e pautadas no plano lógico, como por isso mesmo executa um movimento mental e corporal de perdição e de saída de si. Dentre as palavras análogas ao desvario encontram-se também: falha, erro e desordem.

A desordem ou desorientação do embriagado reaparece não por acaso como umas das características marcantes que compõe a experiência do andarilho na cidade. Os poetas e pensadores, que ao longo do século percorreram as cidades a pé ou em viagens, compuseram narrativas dessas experiências ao descreveram a sensação da embriaguez ou o ato deliberado de embriagar-se. A literatura² e mesmo a filosofia nos dão exemplos de como essa dissociação característica da experiência do uso de “drogas” acomete também o caminhante das cidades. Sensação que Walter Benjamin ao fumar haxixe e perambular pela cidade de Marselha descreveu como “a experiência do olhar que é capaz de encontrar cem lugares num único”.

Nenhuma palavra descreve melhor aquilo que a embriaguez proporciona ao ébrio do que viagem. Entre o ébrio e o viajante há uma infinidade de afinidades não apenas semânticas, a experiência destes sujeitos guardam similitudes evidentes. A viagem do ébrio pode tanto ser mobilizadora de uma transportação real pelo espaço, como pode acontecer na imobilidade. A viagem tradicionalmente descreve um conjunto de experiências nas quais um sujeito atravessa as fronteiras espaciais adentrando uma realidade nova, este tipo de viajante é também um explorador e se vê circunstancialmente distante do seu território de origem, visto que não possui mapas mentais bem definidos. Esse tipo de sensação que acomete o viajante, reaparece na experiência do ébrio. Um viajante seja quando se transporta espacialmente ou quando pode viajar utilizando substâncias, é um itinerante. Esse movimento de transposição espaço-temporal, aparece também como uma atividade arriscada na qual o sujeito prova seus próprios limites, no qual pode se confrontar com o não ordinário. O sentido de aventura e a desorientação do viajante das cidades, faz dele um expedicionário, um andarilho-vadio,

² Na literatura, os Beatniks fizeram da embriaguez não apenas um modo de experimentar com o real, elaborando para si uma experimentação de desregramento dos sentidos e hedonismo, como a elaborou do ponto de vista de uma linguagem um modo mental de operação e narração. Praticando um exercício, cuja base advém da fragmentariedade compositiva do jazz, a sensorialidade lisérgica e o modo de vida errante, os beatniks utilizaram-se do fluxo de consciência pontuando um modo expressão de um pensamento ébrio, em constantes justaposições de temporalidades, memórias e experiência vividas durante viagens narradas de maneira instintiva e automática.

habitado pelo risco eminente do desconhecido. O ébrio/viajante, esse tipo híbrido, traria em si a aventura existencial e riscos inerentes à experimentação.

O movimento da viagem age sobre um sujeito inevitavelmente desterritorializado, sugerindo a experiência da ebriedade não apenas como metáfora daquilo que pode viver um experimentador de “drogas”, como ressoa enquanto uma prática urbana ligada ao ócio, ao não trabalho, à possibilidade de perder tempo ou de experimentar outro tempo. Em ambos os casos o viajante³ e o ébrio movem-se em um espaço labiríntico concreto e existencial, cujo movimento do pensamento e do corpo, é o nomadismo.

Em diversas passagens Walter Benjamin (1984) refere-se à sensação da experiência com haxixe como uma infindável sensação de viagem, de transportação. No espaço urbano essa experiência acontece tanto como um movimento internalizado pelo sujeito, quanto como forma de transpor ou atravessar o próprio espaço. Entre os viajantes urbanos estão os chapados, os boêmios, os trapeiros, os loucos, os nóias, jovens free style, pichadores, artistas da performance, playboys, surfistas, etc., vagando por diversos espaços: bares, sarjetas, praças, esquinas, viadutos. Estes viajantes são desenvolvedores da técnica de passagem rápida por ambiências diversas ou da experimentação intensa de um mesmo ponto. De um modo ou de outro, o que delinea este tipo de viajante é uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação de andar sem rumo, ou de deixar o pensamento e as sensações viajarem sem objetivo.

Álcool, Tabaco, maconha, LSD, Crack, Ketamina, Cocaína, MDMA, Speed, etc. Estas substâncias são matérias orgânicas manipuláveis e cadeias carbonadas que produzem formas específicas de consciência e que assumem na contemporaneidade implicações legais de natureza restritiva, sendo em quase todos os países do mundo um caso de polícia. Muitos destes materiais, produzidos em laboratórios clandestinos e distribuídos em diversas cidades por redes ilegais de tráfico, são ao mesmo tempos diminutas partículas de fluidos, polvos, pastilhas, que atravessam o corpo e percorrem a cidade, demarcam pontos - espaços onde encontrá-las, consumi-las ou onde fugir delas. São ao mesmo tempo propedêutica para diversas práticas urbanas⁴ através das quais a cidade é um espaço por onde vagar, circular, transitar, nomadizar ou parar, repousar, exaurir, desistir. Esses corpos substanciosos tecem uma livre geometria do espaço, constroem relações e modos de sociabilidade muitas vezes

³ Aqui refiro-me ao viajante de aventura e exploração, anterior ao turista moderno que prepara minuciosamente a viagem e, praticamente, evita ao máximo a sensação de perder-se no espaço.

⁴ Ir a um bar, encontrar um amigo para degustar um baseado de maconha, sair para encontrar maconha, andar e vagar pela cidade como estratégia de sobrevivência, fumar um na praia, fazer uma experiência em performance.

imperativamente controlados pelas forças armadas do Estado. Se por um lado, a boemia alcoólica ainda persiste como uma prática dentro da lei, os usos de outras substâncias nos espaços públicos da cidade, são basicamente sempre associados à ilegalidade, ao crime, à vagabundagem e à vadiagem.

Entre o conjunto de termos e aproximações que podem descrever a experiência vivida pelo experimentador de substâncias psicoativas em suas mais distintas conformações entre sujeitos e coletivos urbanos contemporâneos, estão as gírias chapar ou chapação, mas também, lombrar, ou ficar lombrado. Como uma metáfora da dobra do mar, dizemos: onda, ficar na onda ou curtir a onda, e ainda, sentir a brisa. Do inglês *vibe*, cujo significado é vibração, usado como um modo de descrever um estado vibracional, que também chamamos de viagem, incorporado termos como ‘viajar’ e “sentir a vibe”. *Vibe* é também um modo de nomear um conjunto de elementos não facilmente descritíveis que envolvem uma experiência de vibrações e intensidades, de sensações abstratas, de estados corporais que se desenrolam a partir da experimentação com determinadas substâncias psicoativas. Viajar e *Vibe*, compõem o vocabulário de um grupo de jovens urbanos, dentre os quais me encontro também enquanto pesquisador, e podem apresentar uma experiência complexa como a “viagem das drogas”, como também sugerem um modo de narrar a experiência contemporânea do entorpecimento. A *vibe* é um estado de coisas, de situações, de acontecimentos ou eventos nos quais se encontram em relação um indivíduo, um espaço e uma substância.

Este trabalho de pesquisa é também viagem e experimentação metodológica, cujo sentido é a fragmentação e a descontinuidade próprias da experiência de ‘sentir uma *vibe*’, como também da experiência de embriaguez e desorientação que acomete o andarilho vagabundo das cidades. Esta dissertação incorpora a dimensão rizomática do pensamento nômade, criando uma investigação sem centro, sem campo, sem objeto, sem introduções e conclusões, voltado à produção de novos modos de pesquisar e narrar a cidade. A proposição é, portanto, de uma investigação sobre a viagem cuja viagem é a própria pesquisa. O seu sentido diverge daquele tradicionalmente atribuído pelas ciências, pois ressalta-se a investigação espontânea e o uso da linguagem estética, ou seja, não pretende apreender, decifrar ou mapear um objeto, mas criar com ele, ser ele, narrá-lo. Escrito sobre a forma de constelações textuais, os fragmentos que aparecem montados abaixo são registros de revelações, memórias, trechos de cadernos de anotação, epifanias, descrições de estados corporais e narrações feitas a partir de montagens de imagens, problematizando a distância entre linguagem científica e objeto de pesquisa.

Afirmando uma certa integridade entre forma e conteúdo desta dissertação, proponho ao leitor uma experiência ébria e nômade apresentada em forma fragmentária. O exercício de recontar e narrar experiências é uma criação, um empilhamento de distintos tempos heterogêneos acionados pela memória, logo, subjetividade e objetividade estão entrelaçados, desse modo, as narrativas aqui apresentadas não decorrem de uma linearidade temporal e lógica. As experiências vividas durante caminhadas por mim e por outros caminhantes, a produção de imagens no espaço urbano, a minha própria experiência enquanto pesquisador e a descrição de nexos das montagens, misturam-se em um encadeamento não histórico e descontínuo de aspectos residuais e fragmentários da experiência da vagabundagem urbana, do uso de substâncias psicoativas, da relação com o tempo e o espaço da cidade a partir de uma perspectiva vagante e andarilha.

O período que compreende a construção deste trabalho de mestrado corresponde também a exploração de um modo de pesquisar inspirado no próprio modo de vida urbano, no qual me encontro situado enquanto jovem, acadêmico, usuário de maconha, experimentador de outras drogas e homossexual. Já faz parte da minha experiência cotidiana percorrer distintos espaços da cidade levando uma vida relativamente ociosa, voltado ao trabalho das ideias, que correspondem – caso não se ceda a pressão dos órgãos financiadores – a um tipo de vida vagabunda. No meu caso essa experiência de vadiagem é possível por minha situação circunstancial enquanto estudante, logo não estando sujeito às relações de constrangimento impostas pelo trabalho formal. A experiência do consumo cannábico, essa sensibilização narcótica, é também parte componente da minha experiência enquanto pesquisador desde que entrei na universidade. A sensibilização da erva, já mencionada em diversos textos literários como um agitador de nossas energias mais profundas atravessa o meu percurso acadêmico, sendo um dispositivo de sociabilidade, criação e relação com o outro.

Sendo a maioria das drogas substâncias ilegais, propiciam um acalorado debate nos nossos dias, normalmente ancorado em um discurso moralizante e punitivo. A investigação dessas práticas envolve o meu comprometimento político e sensibilidade social, pois posiciono-me contrário à ilegalidade do mercado de drogas, à repressão do Estado ao usuário e ao traficante, e à produção de imagens estigmatizantes. Isto significa ver, como na cidade as intervenções de instituições estatais ocorrem em espaços de sociabilidade (praças, determinados bairros, viadutos etc.) visando o controle e intervenções urbanas mediadas pelo uso da violência policial. Desse modo essa dissertação é a configuração da intersecção do meu próprio olhar, politicamente situado, à multiplicidade de olhares de outros narradores,

pontuando o desenvolvimento de um conhecimento crítico em relação aos regimes de controle. Corresponderia, portanto, a uma visão em perspectiva, formada de múltiplos pontos. Trata-se, nesse sentido, em observar os fenômenos sempre como sínteses possíveis de acordo com a posição que ocupamos.

O conjunto de narrativas montadas neste bloco são fragmentos de uma experimentação ébria e nômade. Parte de ao menos quatro elementos básicos: caminhar, fotografar, chapar e montar. É no entrelaçamento dessas quatro formas de pensar ou de produzir pensamento sobre cidade que este trabalho se desenvolveu entre os anos de 2014 e 2016. Não havendo um campo espacial e temporalmente determinado, este trabalho está pautado de forma radical na compreensão do fragmento, da imagem e da caminhada como metodologia. O conjunto de fragmentos textuais montados abaixo são camadas sobrepostas e misturam relatos de caminhadas e errância minhas nas cidades de Salvador e São Paulo, conversas informais, entrevistas sem roteiro, saídas noturnas, como a experiência de alguns artistas contemporâneos cujos trabalhos são frutos de situações relacionais com espaços urbanos em contextos atravessados pela experiência narcótica. Compondo ainda esse arranjo, os textos descrevem “interpretações” das minhas mesas de montagem realizadas ao longo de toda essa pesquisa guiando a escrita desse conjunto de micro fragmentos narrativos, que serão lidos agora.

4.2. Nomos e Polis

As cidades são formas codificadas, estruturas racionais, baseadas em um princípio construtivo de unidade e totalidade, são também, no entanto espaços de fluxos, de multiplicidade e heterogeneidade. A polis é o espaço do Estado, é respectivamente controlado e cerceado, a palavra polícia vem da mesma raiz da palavra cidade, a polis é uma estrutura cujas constantes codificações e decodificações levam a manutenção das mesmas formas. O nomos é o espaço da imprecisão, da indeterminação, aberto no interior da polis. Aquilo que não se pode exatamente mapear e medir, é espaço de nomadismo. Descontínuo, o espaço nômade não é a antípoda da polis, a cidade ainda que espaço policiado em todos os seus lugares praças, ruas, pontos, é também espaço do nomos. Corpos nômades que ocupam sem medir e que não mapeiam nunca, são nóias, pichadores, maloqueiros, artistas, catadores de latinha, jovens vagabundos, pesquisadores vadios que circulam a cidade em trajetos erráticos

e que são postos em conflito, em risco, porque desafiam as normas pelas quais são constantemente policiados.

Se a polis é regida pelo modelo estatal de controle e ordenação do espaço urbano, as práticas nômades são um relevo por sobre a métrica e a ordem, uma problematização constante dos próprios meios capazes de gerir e policiar esses corpos e espaços. A forma-Estado é também uma forma de saber na qual a realidade aparece como sólida, estruturada, observada a partir de modelos estáveis e homogêneas, pressupõe o espaço como linear e geométrico. As ciências oficiais funcionando a serviço da manutenção do Estado, produzem um tipo de saber voltado à conquista dos territórios, à captura de todas as suas possibilidades com vista na produção de resoluções de base racionalizante, essa corresponderia a uma epistemologia da polis.

A ciência nômade seria então, não um saber, mas uma forma de pensar dificilmente classificável, próxima das artes, e cujo sentido aponta a uma problematização do estado das coisas. O pensamento nômade, possui uma natureza informe de modo que não serve ao Estado, portanto se não reafirma a ordenação do espaço, gerindo objetos, agentes e ações, ele funciona como um pensamento guerreiro. A epistemologia nômade não se fixa na resolução de problemas, porque ela é experimentação.

4.3. Imagem e arquivamento

Durante a minha caminhada nesse primeiro dia de experimentação, filmei e fotografei coisas aleatórias e muitas vezes meus próprios pés. O que pode se revelar nessa relação entre me sentir chapado e percorrer a cidade? Como projetar essa experiência em uma coletividade? O que revelaria a produção de conhecimento no espaço urbano um texto como Haxixe em Marselha publicado em 1942? E o relato de uma outra caminhada, 68 anos mais tarde nas ruas de Copenhague, feita por Francis Alÿs intitulada narcoturismo no qual caminha sete dias sob efeito de substâncias psicoativas? Estas experiências conteriam algum elemento inovador em relação à própria discussão da prática da caminhada urbana na pesquisa acadêmica em teses e dissertações: a caminhada vista desde uma perspectiva narcótica ou embriagada. Através da experiência desses textos, estar chapado de haxixe ou LSD não é apenas um assunto, mas um modo específico de narrar a cidade. As substâncias nesse contexto mobilizam as energias capazes de produzir a emergência de um modo de perceber o

real que atravessa e faz um furo por sobre o traçado racional urbano, denunciando por sua vez a relativa inexistência no espaço da cidade de experiências corporais lúdicas e sensoriais, voltadas ao imaginar, a convivialidade e a festa.

Da multiplicidade das experiências possíveis compartilhadas por indivíduos, substâncias psicoativas e o espaço urbano, a caminhada narcótica certamente valeria uma nota. Ela aparece em Benjamin, para quem flânerie é também embriaguez ou em Francis Alÿs para quem o ato de caminhar é um modo de conhecer ou uma disciplina cujo movimento faz relembrar o movimento do próprio pensamento, mas também é um conjunto de outras imagens de/com/sobre/nos espaços urbanos.

Caminhando sempre depois que produzia um cigarro de maconha, passei um tempo imerso em dúvidas, questões, o que registrar, por onde começar, do que se trata essa experimentação. O desenvolvimento dos meus percursos que saíam de praças, mirantes, praias, picos, ou mesmo da casa de amigos, levaram-me ao encontro de narrativas diversas e fragmentárias, as minhas, aquelas que catava de conversas, as que compartilhava com amigos, no entanto, caminhando passei a me encontrar com outras narrativas e práticas urbanas vagantes, algumas delas viraram objetos fotografados outras foram apenas vistas.

Caminhando solitário, um dia de domingo, pelo Centro da Cidade de Salvador, na região da Barroquinha encontro uma série de pichações com as legendas: “amo maconha” e “LSD”, fotografo essas pichações e desde então passo a encontrar outras diversas em outros espaços da cidade. Passo também ao longo das minhas caminhadas a registrar determinados sujeitos que topavam o meu caminho e que apresentavam no seu andar uma dimensão vagante: bêbados, crackeiros, moradores de rua, passantes, andarilhos. Nesse percurso investigativo identifico, também, uma série de pesquisas e derivas online, fotógrafos contemporâneos cujos trabalhos se voltam para o registro de sujeitos e espaços urbanos, atravessados pelo uso de substâncias psicoativas e outras práticas socialmente dissidentes.

Estes conjuntos de imagens que ia coletando me colocaram diante de uma questão de natureza teórica e metodológica: qual seria exatamente o objeto da pesquisa? Assumindo radicalmente uma perspectiva desorientada voltada à montagem de imagens, através das quais pudesse articular não apenas minha própria experiência, mas a multiplicidade das narrativas que encontro durante a pesquisa, ou seja não um objeto específico, mas vários elementos residuais de distintos “objetos”, vou construindo de maneira fragmentária um arquivo de imagens, fruto de diversas caminhadas: as minhas e as destes fotógrafos; junto a um conjunto

de outras imagens dispersas que pensam cidade, drogas, caminhadas, deambulações, espaço público etc., em alguma dimensão.

A construção deste arquivo, misturando, pouco a pouco, as imagens produzidas por mim à de distintos outros narradores, significou a imersão em um modo de organização que serviu para o desenvolvimento das pranchas imagéticas e para a construção das narrativas das experiências a que vocês serão apresentados abaixo. Este arquivo serviu como uma âncora que congregava as imagens como uma série de mapas visuais que construí manualmente visando a criação de categorias que transpassassem todas as imagens em conjunto e em suas respectivas pranchas de montagem. As notas escritas a mão seguiam uma lógica bem descontínua, nas quais misturava informações importantes para a pesquisa com citações, ou transcrição de trechos de entrevistas. A identificação de algumas categorias importantes para delimitação da experiência vagabunda do uso de drogas apareceram neste momento e depois foram diluídas ao longo dos textos que escrevi sobre a experiência da pesquisa, sobretudo porque as categorias apesar de norteadoras, acabavam sendo demasiadamente restritivas e por isso perigosas.

Da associação entre as imagens, desenvolvi uma série de eixos de interesse: cidade, drogas, caminhadas, êxtase, exaustão, morte, nomadismo, vagabundagem, ócio, sedentarismo, policiamento e tensão. Seriam palavras importantes na tentativa de delimitação do tipo de experiência particular, que visava desdobrar da discussão mais genérica em torno da experiência urbana das drogas. Nesse sentido, o arquivo era construído na medida em que realizava três processos: as caminhadas pelas ruas da cidade utilizando a câmera fotográfica como registro das experiências, as montagens realizadas com as imagens em minha mesa de trabalho e as pesquisas online ou cyber andarilhas nas quais encontro usuários de substâncias que narram por meio de fotografias em redes sociais sua experiência com o consumo, o tráfico e o policiamento de substâncias psicoativas. A produção de imagens nas ruas, imagens feitas por mim, e depois, a busca de imagens já produzidas por outros narradores, visava por fim, a mistura e a conexão entre elas na montagem em minha mesa de trabalho e depois em uma espécie de caderno de campo imagético.

Esses três processos que se desenrolaram com certa descontinuidade - pois nem sempre caminhava fotografando, ou organizava o arquivo, ou realizava as montagens na mesa e o caderno de campo imagético – são o arcabouço metodológico a partir do qual pude criar esta dissertação. Através de constantes montagens e desmontagens em minha mesa de trabalho, sempre acessando este arquivo onde estavam compiladas todas as imagens

encontradas durante a pesquisa, algumas das quais nunca cheguei a efetivamente utilizar em montagem. Este arquivo em si, poderia ser o meu trabalho de pesquisa, porém o modo excessivamente encadeado que dei a organização das imagens, o transformou em uma etapa deste processo de investigação e que guiou a formulação das montagens que apresento e das experiências que narro.

As imagens do arquivo foram impressas na medida em que as ia encontrando no espaço virtual, quando fazia download do meu celular para o computador ou depois revelando as imagens feitas com câmeras analógicas. As imagens impressas formaram um grande conjunto, elaborei um sistema de subpastas⁵ no arquivo que visavam, durante o processo de montagem, facilitar a busca das imagens. Esta fase da pesquisa corresponderia a tentativa de sistematização das imagens em um arquivo. O processo de seleção das imagens se desenrolaria do seguinte modo: cada imagem que eu julgava significativa para discutir uma relação possível da experiência urbana das drogas, era impressa, intitulada e guardada em uma pasta-arquivo. A minha primeira investida foi organizar as imagens a partir de temas ou conjuntos de imagens que partissem de um mesmo narrador.

O arquivo permitiu a realização dos dois tipos de montagem que apresento nesta dissertação, as imagéticas - organizadas no bloco anterior - e as textuais, que serão empilhadas abaixo⁶. Essas montagens imagéticas e textuais que apresento não devem formar

⁵ A criação dos subpastas do arquivo, foi o primeiro passo em direção a criação de um sistema de organização das imagens. No final desse processo havia criado 20 subpastas. Depois de encadernar esse material, seguindo uma ordem aleatória, me pus a tomar nota de cada conjunto de imagens, verificando o seu ano de produção e outros elementos técnicos. Ao mesmo tempo desenvolvia um conjunto de notas escritas a próprio punho sobre cada grupo de imagens, notas as quais somava citações ou fragmentos de textos escritos por outros pesquisadores. A partir desse momento decidi que cada subpasta seria antecedida por um conjunto de notas que tinham por objetivo abarcar os elementos imagéticos capazes de nos conduzir a delinear a experiência urbana das drogas. Essas anotações foram feitas em um caderno, e depois ainda manualmente, transferidas para folhas de papel que eu anexava no arquivo já encadernado.

Para cada subpasta, eu anexava um conjunto de anotações, a estas acrescentei palavras-chaves, que serviam de algum modo para inventariar de maneira sinóptica o que diziam aquelas imagens. Somam-se assim às notas, um conjunto de palavras organizadas sobre a forma de um organograma ou uma constelação. Esse arquivo seria a conclusão dessa primeira fase de pesquisa, na qual as imagens estavam organizadas em subpastas com seus respectivos conjuntos de notas, que chamei de mapas visuais, utilizados como um recurso pessoal de organização do material que dispunha. As subpastas foram intituladas da seguinte maneira: 1. Dando o fora da cidade, 2. A favela é do morador a gente só administra, 3. Narcotourista, 4. Caminhando com haxixe, 5. Baculejo, 6. The Living Kit Survival City, 7. Cracolândia, 8. Narcoinscrições, 8. Seja Marginal, Seja Herói 9. A Cidade Beatnik, 10. Redes Sociais, 11. Corpos no Chão, 12. Bêbados, 13. Imagens do crime, 14. Chapando na rua, 15. Narcopasseios, 16. Criados por Lobos na selva de pedra, 17. Boemia e Deriva, 18. Coletivo e Festa, 19. O Êxtase surrealista, 20. The Mirage City.

⁶ Os fragmentos textuais abaixo misturam narrativas de minhas experiências na produção das imagens desta dissertação, narrações de experiências que vivenciei ao longo da pesquisa, minhas dúvidas, questões e insights oriundos das montagens em minhas mesas de trabalho, mas também das minhas deambulações usando maconha ou nomadizando em espaços públicos da cidade orientados em algum sentido pela experiência do uso de drogas:

uma unidade interpretativa, mas um modo intercambiado de leitura, no qual é possível vermos associados distintos narradores, mas também as distintas etapas deste processo de trabalho, planos que apareceram associados indistintamente em todas as imagens e nos fragmentos narrativos.

Os textos abaixo, visando ser uma plataforma de leitura associada às pranchas imagéticas expostas no bloco de montagens visam também em conjunto explorar as múltiplas dimensões da vagabundagem urbana relacionadas à auto experimentação com substância psicoativas, no contexto urbano - na trajetória de distintos sujeitos e na minha experiência enquanto pesquisador. Eles assinalam, junto às montagens dispostas em pranchas imagéticas, a existência de planos de experimentação e planos de conflito nas distintas práticas urbanas associadas ao ócio, ao êxtase, às caminhadas e aos deslocamentos, são também espaços e corpos em conflito porque sempre tencionam a faceta violenta de controle da cidade sendo recorrentemente alvo de policiamento ou restrição do transitar.

Os caminhos que o leitor percorrerá a partir de agora o levará a uma experiência descontínua do olhar e do trabalho intelectual, em fragmentos textuais montados, ainda que haja uma coerência interna em cada fragmento. Julgando ser muito provocativo apresentar narrativas verdadeiramente descontínuas, deixo que o trabalho do leitor nesse tipo de texto se diferencie da leitura na escrita acadêmica canônica somente em relação à “ausência” de determinadas sínteses conclusivas na relação entre cada fragmento. Este é, pois, o exercício de um pensamento em movimento, que realizei e criei fazendo esta pesquisa e gostaria de convidar o leitor para também praticá-lo.

4.4. As máquinas nômades

O principal meio de registro das caminhadas que realizei foram as câmeras fotográficas, fotografei com polaroides, câmeras semiautomáticas, analógicas com filmes, aparelhos celulares e com uma câmera made in japan, que comprei pelo valor de 10 reais,

praças, terrenos baldios, bares, picos. Além disso uma parte desses fragmentos possuem um caráter deliberadamente espontâneo e ensaístico quanto a forma da linguagem, sendo como revelações ou insights a partir de uma imagem específica encontrada durante a pesquisa. Procurei durante a montagem dos textos misturar a minha experiência com as drogas, assim como a minha experimentação de pesquisa, às descrições de obras de arte ou de montagens específicas que realizei em minha mesa de trabalho. Como um movimento contínuo de fragmentação a leitura não se encadeia de maneira lógica, mas com determinada coerência, àquela de fazer o leitor buscar nos intervalos entre uma narrativa e outra o elo ou o link entre tais partes, baseados nos seus próprios pontos de orientação.

durante uma das deambulações pelo centro da cidade de São Paulo. Nesse tempo da pesquisa já havia me dado conta da imagem enquanto possibilidade de apreensão da experiência das minhas caminhadas urbanas, de modo que passei a incorporá-la sistematicamente. Na cidade de Salvador fotografei preponderantemente com aparelhos celulares, sobretudo porque as caminhadas eram menos situadas do que as de São Paulo onde me encontrava em uma cidade que nunca havia visitado. A viagem feita na forma de deslocamento espacial, me deixa mais aberto e experimentador, sendo em alguma medida tomado por um espírito aventureiro me coloco nas mais distintas situações com quatro câmeras na mochila.

As primeiras fotografias em São Paulo foram feitas em uma câmera zenit analógica, durante uma longa caminhada diurna, com pausas para baseados de maconha, cervejas geladas e laricas, fotografias que revelei alguns meses depois da viagem em Salvador, na Praça da Sé, onde se encontra hoje uma das poucas casas de revelação fotográfica analógica. Todas as imagens, sem exceção saíram desfocadas, a minha pouca experiência com esse aparelho que me antecede radicalmente no tempo, me sugeriu fotografias sem um enfoque determinado, apontando apenas sinuosidades, manchas, pontos, borrões. Registro durante a minha caminhada sobretudo passantes, mendigos e moradores de rua que aparecem nas imagens como uma expressão disforme muito próxima da sensação que temos ao despertar, quando sentimos vertigem ou nos encontramos desorientados. O desfoque nas imagens é fruto do acaso, mas parecem oportunamente sugerir algo que diz respeito a minha própria caminhada, como a incapacidade da imagem em revelar uma realidade determinada ou descrever uma experiência do modo como aconteceu. Esses borrões que também parecem sombras fantasmáticas inebriam o olhar, e essa ebriedade própria de quem anda por muito tempo sem direção específica reaparece nessas fotografias como um mirada com e sobre a cidade que apontam no sentido diametral daquelas imagens urbanas propagadas pela mídia e reafirmada sobre a forma de planos urbanísticos voltados a tirar da rua justamente os sujeitos, que a máquina fotográfica resistiu em capturar.

A escolha das máquinas fotográficas foram em certa medida impulsionadas por um desejo de desenvolver uma relação com a produção da imagem mais manual e que contivesse os traços, ruídos e falhas, que muitas vezes as câmeras digitais procuram neutralizar a partir da estrutura dos programas. No entanto as câmeras digitais de aparelhos portáteis são igualmente interessantes para alguém que registra sujeitos e cenários da cidade sempre de passagem; são também mais econômicas do que as analógicas, que necessitam de filmes e revelações. Na cidade de Salvador onde percorri distintos espaços da cidade a pé fotografei

sobretudo com este tipo de câmera, mas também com duas novas câmeras made in japan que adquiri por um preço bastante acessível na casa de revelação na Praça da Sé. As fotografias que fiz em Salvador a partir de aparelhos portáteis registram, sobretudo, pichações e escritos em muros ou outras superfícies da cidade nos quais aparecem a expressão de uma relação íntima entre o sujeito pichador e a experiência do uso de drogas.

Comecei as caminhadas no início de 2015, buscando compor um arquivo de imagens dessas pichações que passo a identificar no centro da cidade, a região que recobre Campo Grande, Avenida Sete, Centro Histórico e a região da cidade margeada pelo mar, Barra, Ondina, Rio Vermelho, Amaralina e Pituba. Em outubro daquele ano viajo à São Paulo, fotografo - também de um aparelho celular - pichações e inscrições ao longo dos percursos que realizei na região central da cidade: Liberdade, Praça da Sé, Vale do Anhangabaú, Praça da Luz e, na Zona Leste, o bairro de São Mateus, onde fiquei alojado por três dias. Esse conjunto de fotografias apresentam, geralmente em baixa resolução, diversos contextos da cidade, habitados pela presença ativa de um sujeito que também percorre a cidade, deixando rastros que são ao mesmo tempo expressões de grupos. Quando em 2015 fotografo a pichação o lombrado – que significa aquele que se encontra entorpecido ou chapado - nas ruínas de um prédio de três andares, que daria lugar a uma loja de carros, essa imagem deixava dizer, primeiro que o pichador tinha experiências com estados alterados de consciência, que a lombrada compunha seu estilo de vida e seu modo de experimentar a cidade e, segundo, apontava para a característica passageira daquele espaço que se modificava impulsionado pelo investimento imobiliário e automobilístico na orla da cidade. A atitude do pichador, a inscrição no muro e as ruínas do espaço parecem contar a mesma história, aquela de uma cidade retalhada por retroescavadeiras e demolições, de processos urbanísticos voltados ao consumo e de trajetórias que se delineiam efetivamente sobre essas ruínas.

Os espaços “abandonados” ou “ociosos” da cidade são preponderantemente aqueles escolhidos pelos pichadores durante os seus trajetos: praças, terrenos baldios, muros, etc. As características desses espaços revelam, por sua vez, um emaranhado de outros usos e práticas que podem ou não estar associados a atitude e ao estilo de vida do pichador. As minhas caminhadas e deambulações me fazem perceber uma estreita relação entre as pichações de um determinado local e as formas de sociabilidade que ali se desenrolam, de modo a entrever o que os rastros desses caminhantes pichadores dizem de si mesmos, mas também de uma coletividade. As praças onde fotografo pichações relacionadas ao uso de maconha ou que

evidenciam imbricações entre polícia, espaço público e uso de substâncias psicoativas, são também espaços de encontro de jovens e picos onde usuários de maconha sociabilizam.

Essas fotografias em montagem refazem o meu próprio caminho enquanto andarilho em busca de experiências urbanas vagabundas e ébrias, mas também o caminho, o percurso e as trajetórias destes pichadores reiteradas vezes também classificados como vadios e desocupados. As fotografias que fiz com câmeras automáticas com filme no Centro de Salvador evidenciam também traços dos meus percursos, bem como de outros sujeitos urbanos como transeuntes, moradores de rua, usuários de crack, loucos, catadores de latinha e flanelinhas, cujo conjunto de práticas que os conformam também apontam para uma caracterização social do não-trabalho e da vagabundagem. Apenas uma parte desses filmes foi revelada com sucesso, fruto do acaso das 24 poses apenas 10 fotografias foram salvas. Nas imagens vemos cenas da rua e passantes, pouco nítidas dada a natureza precária das câmeras automáticas, essa precariedade que produz uma certa resistência de captura em relação ao “objeto” fotografado, encontra-se também nos espaços e corpos vagabundos.

Dentre as câmeras que levei comigo nas caminhadas pelas ruas de São Paulo utilizei uma máquina polaroide como ferramenta de registro e apreensão das experiências urbanas que vivi. As máquinas polaroides possuem um sistema de impressão instantânea e os filmes são contundentemente caros o que limitou a quantidade de imagens que produzi com ela. Durante os percursos fotografei desde momentos em que me preparava ainda em casa para sair, espaços da cidade por onde passei caminhando, vistas urbanas, paisagens e alguns passantes. Após uma deambulação pela região da Praça da Sé decido finalizar o filme, que ainda me restava, fotografando mendigos e moradores de rua, este ato que se torna consciente ao longo da deambulação, pela estreita relação já apontada em diversas pesquisas etnográficas entre o uso de drogas, sobretudo crack e álcool entre essa parcela de vadios urbanos, cujo modo de habitar a cidade é profundamente itinerante.

As fotografias que produzo na Sé e depois em alguns outros pontos da cidade de São Paulo, registram a partir do plano de visão de um pedestre, vadios urbanos dormindo no chão, em grupo ou solitários, sobre papelões ou ao lado de carrinhos improvisados. Estas imagens são rastros de minhas próprias caminhadas no encontro com outros sujeitos ébrios, mas evidenciam também a caminhada desses sujeitos, que agora exaustos dormem. Quando retorno a Salvador, alguns meses depois passo a fotografar esse tipo de andarilho enquanto dorme, mas também durante seus percursos. Nesse momento uso uma máquina digital para

registro dessas caminhadas e um caderno de notas onde construo mapas relativamente “abstratos” indicando o percurso que fiz no encontro com esses corpos.

É difícil para mim assumir a produção dessas imagens como parte da pesquisa e por um tempo pensei em não as utilizar, sobretudo porque os sujeitos fotografados vivem em situações marginalizadas em relação as quais ocupo um lugar de privilégio. No entanto sei que posso também fazer um caminho inverso, não aquele de dar voz ou visibilidade a estes sujeitos “minoritários”, mas de tecer considerações a partir de um dever ético pautado na ideia que minhas ações e pensamentos podem potencializar estas formas de vida, ou retificar uma imagem já constantemente atravessada por relações de estigma e violência. Fotografar estes sujeitos é também narrar a mim mesmo, é de algum modo pontuar o meu lugar de fala em relação a eles, assumindo a eminente impossibilidade de narrar suas trajetórias, senão como parte dos meus percursos, das experiências que se desenrolam durante as caminhadas.

Não é necessário que retracemos a longa e já conhecida história da fotografia, para compreendermos a centralidade que esta máquina, a câmera de luz, ocupa na produção de imagens desde a modernidade industrial, sendo ao longo dos anos incorporada como um dispositivo de criação e registro, assumindo formas tão variadas, que hoje se torna quase impossível definir escolas ou padrões. A fotografia contemporânea de arte ainda reservaria - dentro da multiplicidade dos seus usos - uma prática voltada a exploração de determinados contextos ou modos de vida, no qual o fotografo aparece como um investigador, um documentarista ou um “etnógrafo”. Este é o caso de Dash Snow e Jim Goldenberg, dois artistas que incorporam a máquina como modo registrar as suas próprias experiências de vida em cidades da América no Norte. Usando técnicas distintas, cada um destes artistas compõe um livro de fotografias, no qual aparecem montadas imagens que registram situações cotidianas vivida por jovens vagabundos, artistas e poetas, moradores de rua, imigrantes, prostitutas e michês, trabalhadores ilegais, refugiados. As máquinas polaroides são também o recurso que Dash Snow utilizou para registrar entre 1990 e 2000 a sua vida e a de um grupo de amigos jovens de Nova York nas ruas da cidade, em festas, orgias e cenas de uso de cocaína, heroína e outras substâncias.

As fotografias do uso de substâncias psicoativas, misturam-se a cenas de ruas vazias durante a noite e a mapas da cidade. Jim Goldenberg abre o livro intitulado *Raised By Wolves* (Criado por Lobos) com a assinatura de 110 jovens com quem conviveu nos dez anos em que fotografou as ruas de São Francisco entre os anos de 1985 e 1995. A experiência de Jim, mistura-se a realidade urbana de jovens moradores de rua, vadios e outros outsiders que

vagavam por Los Angeles na produção de imagens da cidade, cujo sentido ele mesmo afirma é aquele de narrar histórias que não estavam sendo contadas.

As caminhadas realizadas por mim e por estes artistas através das cidades trazem como elementos similares o uso da câmera fotográfica na produção de imagens sobre o nomadismo urbano, sendo ao mesmo tempo um dispositivo de apreensão de experiências vagabundas. No entanto não podemos dizer que todas as ruas da América do Norte são da mesma natureza e têm o mesmo grau de regulamentação, ordenação e controle. Uma rua de um bairro pobre no Brasil, ou nas grandes comunidades orientais e africanas, não são reguladas do mesmo modo dentro de suas próprias cidades. O que as máquinas nômades criam? A multiplicidade das imagens que são sensações e visualizações de experiências urbanas que são dissidentes ou paradigmáticas porque problematizam a todo tempo a regulamentação e controle que constrói as cidades.

4.5. Pichações e longas caminhadas

Entre os sujeitos que encontro ao longo das longas caminhadas que faço, não porque os encontre verdadeiramente, mas por seguir seus rastros, estão os pichadores. Articulados fazedores de espaços em movimento os pichadores são também escaladores, artistas, poetas e escritores. Pelo fato da pichação ser considerada crime de violação do patrimônio público ou privado, o pichador – que poderia em uma sociedade suficientemente lúdica ser um comunicador – é no contexto atual enquadrado como um marginal, recorrentemente descrito como um sujeito jovem, desocupado, vândalo, sujeito a uma pena judicial. O pichador é, também, conscientemente um vagabundo, que dispõe algumas horas do seu dia para correr riscos, desafiar a polícia ou superar os seus próprios limite e que pode muitas vezes ser confundido com o grafiteiro que apesar de partilhar características similares, atualmente é acolhido em espaços distintos na cidade. O grafite é uma modalidade de arte de rua hoje já bastante incorporada às instituições, compondo, inclusive, fachadas de diversos planos arquitetônicos de estabelecimentos localizados próximos de regiões boemias da cidade, como uma marca de autenticidade.

A pichação traria ainda um conteúdo radicalmente crítico, pautado em uma estética mais suja e violenta. Toda cidade de médio porte tem hoje como parte do seu cenário um conjunto de inscrições criptografadas realizadas por jovens que desenvolvem nas diversas

superfícies urbanas modos de comunicação entre si e para a cidade, estas tipografias baseadas na escrita céltica e nas capas de discos de vinil de bandas de Heavy Metal e punks dos anos 1980. Se por um lado os pichadores são recorrentemente alvo de perseguições violentas da polícia, sobretudo na cidade de São Paulo - onde tem uma presença bastante significativa - costumam descrever a sua experiência, geralmente noturna com a cidade, como uma aventura necessária para dizer à cidade o que ela precisa ouvir.

Logo, a pichação corresponde ao ato de escrever em muros, fachadas de edificação, asfaltos na rua, monumentos, porta de estabelecimentos, bancos de praça, escadarias, prédios, utilizando-se de tinta spray, estêncil ou mesmo rolo de tinta. Foi tendo em mente essas características da pichação, enquanto elemento residual da experiência de vagabundos urbanos que tecem trajetórias indeterminadas pelas ruas da cidade, que a escolhi para compor a montagem de imagens onde se encontram postas lado a lado e associadas entre si. As caminhadas que realizei aconteceram entre 2015 e 2016, na cidade de Salvador e São Paulo registrando pichações. Em Salvador dediquei mais tempo e produzi mais imagens. Em São Paulo, o tempo dedicado e as imagens tomadas são proporcionalmente menores. Já havia percebido que entre os diversos pixos e grafites que via nos muros da cidade se encontrava uma série de inscrições que não continham o mesmo elemento formal dos pixos tradicionais e eram em certa medida textos para ser lidos por outros pichadores, usuários de drogas e a polícia.

Algumas das pichações eram gírias que nós usuários de maconha utilizamos para descrever situações ou estados corporais propiciados pelo uso da erva, outras frases e algumas símbolos. O que estas inscrições fazem além de sugerirem uma “estrutura” para minhas deambulações a partir desse momento, demarcam pontos da cidade, constrói territórios repletos de significações subjetivas e estéticas. Passei a caminhar acompanhado de um aparelho celular registrando tais inscrições com o objetivo de formar uma espécie de banco de dados. Os registros que fiz estão transversalmente atravessados pelo uso de drogas. Elas narram não apenas uma série de trajetos urbanos – esse feito pelos pichadores -, como também exploram a possibilidade de compartilhamento da sua experiência com as drogas.

Em uma cidade voltada para a propaganda, a plotagens, outdoors e imagens publicitárias, as pichações aparecem como um modo de comunicação desviante ou nômade em relação a estes modos comunicacionais voltamos ao consumo de produtos e a produção de desejos capitalistas. Sendo respectivamente ilegal, transgressiva, predadora e corajosa, a trajetória dos pichadores se efetuam a partir de deslocamentos e caminhadas pelo espaço

urbano em busca de espaços vazios. A lógica que se efetua nesse percurso é aquela da incerteza e do acaso, ou seja, o caminhante se guia ocupando a rua pelo caminhar, sem que este espaço seja medido ou mapeado.

Do mesmo modo que os pichadores, colocava-me no espaço urbano ao desenvolver este trabalho de pesquisa aberto ao acaso e às possibilidades, tanto que fotografo ao longo desta dissertação, não apenas as pichações, mas outras práticas e corpos nômades na cidade. São esses os meus modos de ocupar os vazios do meu próprio percurso investigativo. Caminhava geralmente de dia, sem destino, uma pichação me levava a outra inevitavelmente. As vezes passava horas sem que encontrasse nenhuma delas, desse modo passei a observar em que zonas da cidade elas se concentravam, quais espaços eram concomitantemente ocupados pelos pichadores e pela dimensão simbólica da linguagem que proferiam. Observei então que em cada caminhada eu fazia um certo percurso, que compreendia uma região entorno de espaços onde se encontram sobretudo usuários de maconha, essas caminhadas ou partiam desses espaços (geralmente praças ou “picos” legalize) ou terminavam neles. Na cidade de Salvador as caminhadas foram bem menos sistemáticas e contínuas do que as realizadas em São Paulo, de modo que as experiências envolvendo o momento da produção da imagem são mais dispersas na memória e mais difíceis de serem reconstruídas. Iniciava meu trajeto ou saindo de casa, onde consumia um baseado de maconha ou a partir de determinados espaços da cidade, já conhecido por usuários, como um lugar público onde se opera uma certa “convivialidade” entre usuários e não usuários e a própria polícia.

O conjunto de imagens que compõe a forma de apreensão da experiência urbana destes pichadores durante os meus percursos, são também registros de certos espaços da cidade: construções embargadas, casas em processo de demolição, porta de estabelecimentos, bancos de praça. Os percursos que fiz em Salvador, estão localizados nos bairros de Dois de julho, Largo dos Aflitos, Barris, Barroquinha, Ondina, Vasco da Gama, Campo Grande, Rio Vermelho, Vila Brandão, Carlos Gomes, Avenida Sete e outros bairros da cidade de Salvador. A trajetória destes pichadores e a minha enquanto pesquisador se entrecruzam através de fios não tão claros, que aparecem como fantasmas nas imagens que produzo e a partir das quais posso pensar a cidade.

Em São Paulo caminhei na região central da cidade e no Bairro de São Mateus, localizado a vinte km do centro da cidade. Caminhava geralmente durante o dia, no período da tarde, inicialmente sozinho e depois acompanhado de uma amiga, que morava no Bairro da Liberdade em uma pensão e dispunha de bastante tempo livre. Ela me sugeriu visitar alguns

espaços de São Paulo relativamente tranquilos em relação ao uso de maconha. Nessa tarde em que caminhamos juntos conheci três praças, onde fotografo pichações nas regiões circunvizinhas. Em um desses espaços já conhecidos pela mídia, pela polícia e por outros usuários como de “livre” circulação de uso de maconha, noto uma situação inusitada, que serviria de metáfora a um modo nômade de movimentação do espaço urbano como estratégia de fuga e escape do policiamento.

Do ponto em que estávamos bastante atentos à multidão dos passantes e a uma possível aproximação da polícia - atenção redobrada pelo fato de minha amiga já ter sido uma vez parada pela polícia enquanto fumava pela região – observo inicialmente um, mais depois dois e depois duplas de pessoas fumando maconha enquanto caminham. A imagem que registro na memória, já naquele momento, me trazia a figura do flanêur embriagado ou do caminhante narcótico, mas os corpos que faziam essa caminhada, preponderantemente homens, pareciam trabalhadores comuns em pausa de trabalho. A caminhada que a essa altura percebo ser entre esses fumantes, uma estratégia de disfarce é, nesse contexto, também um furo no tempo e a instauração, mesmo que temporária, de um espaço de lazer ou de relaxamento.

A série de fotografias feitas por mim durante essas caminhadas que realizei a longo da pesquisa registram diversos espaços, sujeitos e rastros de experiências. Ao mesmo tempo em que fotografava as pichações me mantinha atento a outros aspectos da cidade, que apareceram em outros fragmentos textuais e montagem nas pranchas de imagens. Em conjunto o texto que essas pichações escrevem, são feitos a partir de um gesto criador e crítico, a partir do qual evidenciamos trajetórias e lugares de fala. Antes de querer interpretar que mensagens existem por trás de frases como “ei polícia maconha é uma delícia!!”, “fumar, beber e pichar” ou 4:20 “Guerra aos Fardas”, as montagens podem evidenciar a produção de um tipo de experiência nômade de cidade, cujo movimento é ao mesmo tempo experimentação, aventura, criação, embriaguez e hedonismo, mas também conflito e tensão.

4.6. Baculejo

Baculejo é uma gíria para revista ou abordagem policial. As cenas de baculejo nos espaços públicos da cidade são tão recorrentes e seguem a mesma estrutura que apenas uma imagem revela o que poderia conter em todas as outras. Homens negros, com as mãos na cabeça, pernas abertas, enquanto o policial entre humilhações e solavancos procura alguma coisa. O que procura o policial? Drogas? Dinheiro? Armas? Os baculejos em espaços

públicos acontecem em quase toda cidade, o motivo da abordagem é quase sempre desconhecida pelos abordados. Mas o que se deixa ver é que a polícia combate sobretudo especificadamente uma cor, uma idade, um corpo e uma história, sem, no entanto, abandonar o seu papel de controle e punição espalhados por toda a sociedade.

Nessa “guerra” sutil instaurada na cidade entre policiais e possíveis criminosos há um combatente claro, fardado, um agente do Estado. Ele é violento, fortemente armado, possui táticas, técnicas e abstêm-se de praticar a empatia através da legalidade, incorpora a lei. Esse agente, cuja função se ancora na ideia de tutela social, funciona também como uma força capaz de sessar o movimento e de fazer parar qualquer um que circule o espaço urbano. A existência da polícia e do baculejo são a materialidade de um regime no qual alguns corpos podem transitar e outros devem ser parados, inquiridos e retirados da rua. No Brasil o surgimento da polícia tem raízes coloniais, inicialmente criada com o sentido de guarda das cidades e controle de ocupação das terras, ao longo dos anos são incorporadas as funções de oficiais de justiça aumentando sempre o poder e o alcance do seu poder de ação.

Apesar de ser garantido no código penal que um indivíduo só seja revistado tendo cometido um ato ilícito, o baculejo é aplicado em qualquer contexto em que o policial a partir de um perfil genérico e estereotipado indique um ou vários suspeitos. Como usuário de maconha em diversos espaços da cidade, sei que corpos são parados e quais as circunstâncias que lhes são impostas. Os jovens negros moradores da periferia são hoje os corpos para os quais se voltam a força armada do Estado no sentido de cessar todo o movimento, de proibir e de punir suas ações. Nos oito anos em que fumo maconha nunca fui parado ou revistado pela polícia, apesar de estar diversas vezes em contextos em que amigos ou conhecidos eram baculejados. Esses fatos abrigam as contradições das cidades e denuncia uma guerra por espaços, onde a presença vagante de determinados indivíduos é fortemente reprimida ancorada em uma lógica racista de higienização urbana.

4.7. Dormir no chão da rua

Na América do Sul, caminhar significa enfrentar muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo de infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço, medos de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e medo de outros cidadãos, quase sempre percebidos como inimigos em potenciais. Simplesmente, o caminhar dá medo e por isso, não se caminha mais, quem caminha é um sem-teto, um mendigo, um marginal. [...]

que tipo de cidade poderão produzir essas pessoas que tem medo de caminhar?⁷

Se lhe perguntarem quando começa ou finda a sua caminhada, o andarilho certamente não saberá o que dizer, encontra-se sempre andando, mesmo quando parado, outros o supõe em descanso. Às vezes, exausto, à noite, o andarilho deixa desfazer-se, mas continua andando. Seu roteiro itinerante noturno é interrompido apenas no nascer do dia, pela manhã bem cedo o andarilho exausto, estira-se ali, no meio dos passantes e dorme.

As caminhadas que realizei na cidade de Salvador e em São Paulo propiciaram o meu encontro, sempre de passagem, com outros sujeitos urbanos que percorriam o espaço de maneira ébria. Os elementos que levava a chegar a essas conclusões eram não apenas seu modo de caminhar, - lento, muitas vezes descalço - como a presença de alguma substância psicoativa - sobretudo crack e cachaça. Através do modo com que vagavam, era possível observar um andar verdadeiramente desobjetificado, guiado por sensações específicas e por um fulgurante desejo de sobrevivência. Estão entre eles sobretudo moradores de rua, loucos, catadores de lixo, usuários de crack, sucateiros. A caminhada desses homens e mulheres é algo de que certamente não compartilharei, porque enquanto pesquisador me encontro numa situação distinta daquela vivida por eles, socialmente protegido pelos privilégios que possuo em relação a seus contextos. Essa itinerância recobre determinadas regiões específicas da cidade, espaços que são constantemente alvo de higienizações urbanas e de policiamento.

Em São Paulo caminhei um longo tempo pela região central, até me encontrar relativamente cansado e parar para fumar um baseado na Praça da Sé. Estava sozinho e resolvi acender em uma região mais afastada da Igreja da Sé, onde se encontrava um grupo substancial de jovens entre homens e mulheres pitando crack. Apesar de sentir um pouco de risco, via em diversos pontos muitas pessoas fumando também, me mantive ali. Quando terminei de fumar fui tomado por uma certa obsessão por aquela praça, passo então a atravessá-la diversas vezes. Nesse momento começo a fotografar uma série de corpos que encontrei deitados no chão. Esses corpos não estavam recostados sobre uma parede, nem debaixo de uma marquise. Se encontravam entre os passantes, no meio da rua. A sequência de imagens que fotografei nesse dia enquanto vaguei e a experiência vivida na praça em conjunto

⁷ Walkscapes o caminhar como prática estética. P 170. Francesco Careri

me trazem uma nova dimensão da vagabundagem urbana associada a sujeitos marginalizados, para os quais a vagância é um modo de permanecer vivo.

Esses corpos repousam em sono profundo, enquanto o sol arde no céu. Me sinto profundamente impactado pela força do gesto que parece se encontrar entre o êxtase e a exaustão. Permaneço na Região da Sé por quase uma hora, encontro policiais, guardas municipais, passantes, vendedores ambulantes, aqui me encontro no centro de uma multidão de fluxos distintos e não ousou mapeá-los ou compreendê-los, estou aqui de passagem, sigo conectado à minha atmosfera interior e nesse dia fotografo uma cartela de filmes polaroides desses sujeitos dormentes, corpos errantes em exaustão. Essas imagens revelam um tipo específico de usuário de drogas que vem a ser alvo de constantes intervenções do Estado relacionadas ao ordenamento das cidades e que utilizam mecanismos abusivos e repressivos. O modo de vida desses sujeitos é, portanto, pautado no enfrentamento a esses regimes de controle do espaço urbano. A dimensão conflitiva do morador de rua itinerante se vê na construção de estratégias de autocuidado e de como apontam diversos estudos etnográficos sobre a realidade no crack no centro da cidade de São Paulo.

As representações sociais destes sujeitos são geralmente descritas a partir de uma complexa visão moral e de origem sanitaristas, comumente tratados como vadios viciados e noiados. Os nóias são usuários de crack e esse termo, que advém do termo paranoia, descreve um estado de chapação específica, caracterizada pela produção rápida de estímulos perceptivos e sensação de saciedade. O crack suspende o sono e a fome, duas condições de sobrevivência básicas sendo em muitos necessário para suportar a condição de morar na rua. Os nóias tanto deambulam em deslocamentos espaçados e sucessivos, como também ocupam e apropriam-se temporariamente de determinados espaços, onde são “moralmente” aceitos.

4.8. Seja Marginal, Seja Herói

Este estandarte de 1966, que sinaliza uma fase específica da obra do artista Hélio Oiticica, é uma homenagem a Cara de Cavalo, brutalmente executado pela polícia com mais de cem tiros. Outra obra é a bólide, uma caixa preta cuja parte interna é forrada com as imagens de Cara de Cavalo morto, estirado no chão, como os braços abertos. Quando a caixa se abre estende-se uma tela vermelha, que cobre o corpo do morto. Na face inferior da caixa há um saco transparente com terra que traz escrito uma frase no plástico “aqui está e ficará!

Contemplai seu silencio heroico”. Em 1968, reaparece na obra de Hélio Oiticica a figura de um corpo morto pela polícia, dessa vez de Alcir Figueira da Silva. Trata-se da bandeira-estandarte seja marginal. Seja herói, uma reprodução da imagem publicada nos jornais da época.

Cara de Cavalo nasceu no Rio de Janeiro em 1942, morador da Favela do Esqueleto, iniciou-se na criminalidade ainda garoto, vendendo maconha na Central do Brasil. Tornou-se pouco depois cafetão, ligando-se ao jogo do bicho. Torna-se amigo de Hélio Oiticica que nessa época é frequentador das favelas cariocas. Cara de cavalo tinha um taxi no qual circulava fazendo cobranças do jogo. Cara de Cavalo passou de um marginal banal a um dos homens mais procurados do país. As histórias sobre Cara de Cavalo são inúmeras, havendo repetições ou contradições, mas guardando todas quase o mesmo conteúdo.

Em 27 de agosto de 1964, o detetive Milton Le Cocq, um dos dez homens mais famosos da polícia carioca, na época, armou o cerco a Cara de Cavalo em um dos pontos de jogo. Percebendo a armadilha, ele tentou fugir, mas teve seu táxi cercado. Após um breve tiroteio, o detetive caiu morto com um tiro da Colt 45 de Cara de Cavalo. O incidente viria decretar a sentença de morte de Cara de Cavalo. Armou-se então uma grande operação à sua cata, mobilizando dois mil policiais, que sumariamente o executaram com mais de cem disparos, 52 dos quais o atingiram, 25 apenas na região do estômago.

A bandeira *Seja Marginal, Seja Herói* sintetiza de algum modo a frase de Hélio Oiticica referindo-se à morte de Cara de Cavalo “ só compreende a revolução baseada no respeito às singularidades e ainda uma união de todos os explorados, mesmo os marginais”. A marginalidade e a desobediência civil, atravessadas pelo tráfico de drogas e o envolvimento com outras práticas ilícitas, é revista como uma condição de afirmação de modos de vida contraculturais, dentre os quais encontravam-se o próprio Hélio. A imagem invertida poderia sugerir um homem crucificado, a inversão proposta por Hélio reafirma, portanto, a tônica de um herói, que viria a ser um anti-herói, um confrontador da moral vigente.

4.9. Ócio, praia e *verdin*

A pichação feita no muro de um estabelecimento no bairro parisiense de Saint-Germain-des-Prés por Guy Debord “Ne travaillez Jamais” reaparece no muro de contenção de uma encosta voltada para praia, em um bairro do centro da cidade de Salvador. A pichação

que fotografei durante as minhas caminhadas encontrava-se ao lado de outros pixos, nela vemos: ócio, praia e verdin. A palavra verdin é utilizada como uma gíria que significa o mesmo que erva ou maconha. O que noto aqui é o encontro entre três ociosos, fruto de um pensamento e uma prática vagabunda na cidade. Eu, que venho caminhando e faço disso também um modo de apreender a cidade, esse pichador, que como eu também fuma maconha e o Guy Débord para quem a cidade deveria ser um lugar por onde vagar, construindo um complexo nômade.

O ócio, um dos verbetes do livro *Passagens* de Walter Benjamin, é no contexto urbano uma atividade cada vez mais rara, posto que todo tempo e todo espaço se movem em torno do conjunto de forças econômicas, nas quais os corpos do trabalho importam, os outros são vagabundos e vadios. Do ócio é possível deduzir, inação, lentidão, vagareza e inatividade, mas também horas vagas, ou horas a vagar e não medir o tempo, desperdiçar o tempo em vagares. Guy Débord observa o caráter ativo de um comportamento experimental que remete às longas viagens realizadas pelo espírito de descoberta e aventura, daquilo que se denominou de deriva, um tipo de experiência urbana associada a longas caminhadas pelas ruas da cidade, mas também a uma dimensão do jogo e da ludicidade. Em Paris esse tipo de experiência urbana era característica do bairro Sant-Germain-des-Près, no qual se encontra a inscrição “não trabalhe jamais” em 1950.

O pensamento situacionista proposto por Guy Débord e um grupo de jovens parisienses, propunha viver a cidade, pondo-se contrário à construção de novas edificações. As ideias e práticas urbanas situacionistas são também um modo de criação de situações construídas no cotidiano das cidades capazes de despertar tanto a sociabilidade coletiva quanto a dimensão do acaso, própria do jogo. Esse tipo de urbanismo, denominado de urbanismo unitário criticava a própria disciplina urbanística e o racionalismo funcionalista das modernas proposições na arquitetura e no urbanismo, no qual a cidade é projetada como um espaço neutro cujas operações lógicas, sociais e construtivas apontam para o desenvolvimento das forças do trabalho. Distinto do pensamento de Le Coubousier, marco do pensamento moderno no planejamento e ordenamento da cidade para o qual revolução e arquitetura são coisas distintas, ou melhor, fazendo arquitetura é possível dispensar a revolução. Os situacionistas acreditavam que uma verdadeira revolução do cotidiano levaria a uma mudança dos rumos do próprio urbanismo.

A psicogeografia era ao mesmo tempo um método ou um procedimento baseado na construção de cartografias subjetivas e psíquicas impulsionadas por deambulação pela cidade,

a deriva – que sugere uma apropriação do espaço urbano através da ação de andar sem rumo. Esse estado é diversas vezes associado à embriaguez e à vida boêmia. Não por acaso a inscrição no muro em Saint Germain-des-Près. Esse estado boêmio e vagante, que sobrevive em Guy Derbord e nessa pichação que fotografei e que propõe a construção de novos mapas, mapas do inconsciente, sensoriais.

Em 1956, Ed. Van der Elskem publica um livro intitulado: “d’amour em Saint-Germain- des-Près” nele se encontra essa imagem utilizada pelos situacionistas no periódico letrista, registrando também intensamente a juventude parisiense boêmia, a flânerie hedonista em bulevares, bares, café e na própria rua. O texto que abre a versão inglesa do livro refere-se a uma história da fotografia de Paris, mas a uma Paris de jovens que assombram as ruas do bairro, com refeições feitas na calçada, fumando haxixe, dormindo em carros estacionados, em bancos embaixo de árvores e em quartos de hotéis.

4.10. Living City Survival Kit

Archigram, revista de arquitetura dos anos 1969, produziu uma imensa quantidade de ideias e desenhos retratando uma otimista e fantasiosa cidade do entretenimento, com íntima relação com a pop art, o kit e o psicodélico. Cápsulas espaciais, fundem-se a computadores e cidades nômades, seria a expressão máxima de um tipo de produção urbana baseada na exploração de todas as possibilidades que o mundo da metade do século XX parecia oferecer. A explanação das drogas como um produto da sociedade de consumo ou um produto das cidades industrializadas aparece fortemente em uma montagem de objetos exposta nos anos de 1963 numa exposição feita pelo Archigram, intitulada Living City. O título da montagem é living City Survival Kit, que pode ser traduzido por Kit de sobrevivência na cidade viva. É um arranjo cuidadosamente disposto de caixas de cigarros, discos de vinil, revistas Playboy e outros objetos organizados em categorias como “ar”, “bebida”, “bichas”, “maquiagem”, “drogas”, “dinheiro”, “sexo” e “carros”. A relação entre estes objetos e a arquitetura e a cidade, não se dá através da forma ou do traçado urbano ou de morfologias arquitetônicas. Quando colocados no interior do espaço de exposição do “Cidade viva- Living City”, esses objetos descrevem uma experiência urbana não contada pelos mapas, planos ou funções, uma experiência pensada através de micro fragmentos de objetos kit, cotidianos, de bolso, descartáveis e ilícitos.

Enrivo-pill, que pode ser traduzido por Pílulas Ambientais, é a proposta especulativa de uma pílula para induzir arquiteturas ou ambientes virtuais e imaginários na mente. A proposição aparece de maneira ilustrativa em duas imagens produzidas por Ron Herron em 1969 e publicada na revista de arquitetura futurista experimental Archigram. A data de publicação das imagens corresponde ao boom da contracultura hippie e a difusão do LSD, uma substância, que efetivamente produz sensações de espacialidades e arquiteturas visuais imaginárias e alternativas. Grande parte dos desenhos-colagem de Ron Herron usava cores psicodélicas e inscrições que remontam a confusão visual das viagens de ácido lisérgico, sendo ao mesmo tempo a produção de uma imagem eletrificante e corporal típica da experiência ambiental das cidades modernas. Imagens de prédios, e grandes estruturas metálicas colam-se a rostos femininos risonhos, figuras de casais felizes, hippies dançantes e Jimi Hendrix.

De arquiteturas flutuantes a tubos conectores, a sequência de imagens desperta sensações de satisfação e torpor, engendrando na arquitetura a alegoria da imaginação levada ao último grau. O caráter fantástico dos projetos relaciona-se tão imediatamente com o mundo da alteração de sentidos, não apenas pela estética psicodélica de algumas colagens de Herron, mas também pela ideia de viver-se em um ambiente personalizado, pessoal, íntimo. “It’s the mind”, está na mente, uma das frases que aparecem entre os recortes de Enviro-pill, reaparece de distintos modos em outras colagens, situando a experiência individual – essa muito próxima do uso de drogas – como parte integrante da cidade do agora. A revisão formal do princípio do Movimento Moderno na arquitetura a partir das novas possibilidades tecnológicas, na atmosfera de desenvolvimento e crescimento dos países capitalistas, teve reflexo nas propostas arquitetônicas, de modo que no fim dos anos sessenta, começam a proliferar, propostas fantasiosas de cidades caminhantes ou cápsulas habitadas desde o espaço cósmico.

4.11. Walter Benjamin caminhando com haxixe

Era-me lisonjeira a sensação de que ali eu me encontrava no centro de todas as libertinagens. E ao dizer “ali”, não pensava na cidade, mas na pequena praça onde afinal quase nada se passava.

Walter Benjamin

Haxixe em Marselha é um texto escrito por Walter Benjamin em 1928, um mapeamento sensorial da cidade e narra uma caminhada noturna após Benjamin consumir Haxixe em um quarto de hotel. O texto foi publicado pela primeira vez em 1930 na revista Uhu com o título “Myslowitz- Braunschweig – Marselha”. Ele experimentou haxixe pela primeira vez em 1927 em sessões com grupos de amigos, artistas e intelectuais, em Marselha, Ibiza e Paris. Em carta à Scholem datada de 26 de julho de 1932, Benjamin falava de seus próprios planos, os abandonados e os inacabados, dentre os quais estão o livro das Passagens de Paris e um livro sobre o haxixe.

As sete horas da noite de 29 de julho, Benjamin fuma haxixe, deitado sobre a cama, além de ouvir um choro de criança, olha a vista da rua de Marselha e se põe a caminhar. O texto narra as sensações e os efeitos do haxixe enquanto vaga pela zona portuária da cidade, entre bares, o cais e uma praça. Encontra-se sensível enquanto caminha, observa instalar-se em si um humor sereno e luminoso, a paisagem ergue-se eterna e a cidade, sentida desde as solas dos pés - e do corpo inteiro - se enche de um tempo e um espaço alongado e descontínuo; enquanto caminha sente-se desnordeado, torna-se sob o efeito do haxixe também um fisionomista, as coisas do mundo parecem próximas ou demasiadamente destorcidas, sobre tudo os sons.

A prática de experimentações com drogas que se desenrolou entre os anos de 1927 e 1934, alia-se a um conjunto de outros temas e metodologias de trabalho desenvolvidas por Benjamin nos treze anos que antecederam a sua morte: um conjunto de aforismos, reflexões sobre cidades europeias, narrações de sonhos, recordações e memórias e o projeto das Passagens. Um pensamento não apenas sobre drogas e fantasias oníricas, mas sobre cidade e um conjunto de transformações urbanas nos modos de vida na modernidade. Haxixe em Marselha é o único texto publicado, ainda nos anos trinta, de um conjunto de outros escritos fragmentários intitulados de Protocolos de Experiências com Drogas, que expõe em conjunto a relatividade do tempo e do espaço e o estatuto da realidade como totalidade factível a partir da narração de experiências sensoriais em encontros em espaços privados. Os protocolos permaneceram inéditos até 1972, quando foram reunidos por Theodor Adorno em Frankfurt, aparecendo como compilações de textos escritos por Benjamin, pelo filósofo Ernest Bloch, e pelos médicos Ernest Joel e Fitz Frankel.

O conteúdo dos protocolos versa sobre descrições minuciosas de espaços e sensações íntimas que transcendem os limites do ordinário, atravessadas por ao menos três substâncias: ópio, mescalina e haxixe. São narrativas fenomenológicas de um conjunto de impulsos

subjetivos e mentais. O estado alterado de consciência produz variações espaço-temporais: alargamento, condensação, distorções ou dilatações. Os múltiplos volumes e densidades do espaço e do tempo que vive o experimentador das drogas, fez com que Benjamin associasse, em diversos momentos, a experiência com substâncias psicoativas da viagem. Nessas narrativas, sensações como deslocamento e vertigem características do corpo em movimento contínuo são vivenciada pelo fumador de haxixe sem que ele saia do lugar. Esse tipo de viagem imóvel era recordada momentos depois da experiência sobre a forma de curtos fragmentos aforísticos. Benjamin em diversas passagens do Protocolos de Experiências com Drogas, enfatiza os elementos traseunicos associando-os a um sistema fragmentário de sobreposição de imagens opacas, estranhas e exóticas. Durante a onda do haxixe são projetadas palavras e imagens como em montagens ou no sonho, Benjamin ainda escreve observações com intuito de caracterizar aquilo que chamou de zona de imagens. Ela se apresenta no transe do haxixe de modo distinto ao estado de consciência habitual no qual imagens mentais permanecem inconscientes ou surgem a partir de nossos comandos. Sob a onda do haxixe há um descontrole na produção dessas imagens e palavras nas quais emergem coisas extraordinárias e fugidias. Belas e estranhas, essas imagens são construtos baseados em uma relação “entre aquilo que se passa comigo” e “o que está lá fora”. Essas miragens subjetivas formam a atmosfera da cidade vista sobre as lentes canábicas na narrativa Haxixe em Marselha durante a caminhada de Walter Benjamin. Arquitetura e constelações espaciais fundem-se em uma sensação de libertação alada e sensibilidade apurada, as atmosferas circundantes foram uma tessitura desconhecida estética e empírica.

No livro das Passagens no tópico dedicado ao flanêur há um conjunto de citações referindo-se ao haxixe, é intrigante compreender de imediato a relação entre essas duas experiências: as caminhadas e a viagem das drogas. Mas ao que tudo indica a produção de imagens e sobreposições entre atmosferas individuais e elementos paisagísticos do urbano estão em jogo nessa associação. Esse trecho que abre um dos primeiros fragmentos do Passagens voltados a prática da flânerie, nos situa no cerne do pensamento urbano e ébrio benjaminiano: “Uma embriaguez apodara-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas”. Esse estado embriago alude tanto ao uso de haxixe como um modo “antropológico” de apreensão de experiências na cidade que o flanêur pratica. Os fragmentos textuais, montados no tópico O Flanêur, expõem diversos aspectos desse tipo de vagância urbana alternando descrições históricas, a discursos sobre a embriaguez, a boemia e o uso de haxixe.

O sentido propriamente inebriante da flânerie é um estado corporal propiciado pelo ritmo da caminhada, mas também um modo de se deixar levar pelas vicissitudes do espaço, demarca o desenvolvimento de um sentimento passional com as pessoas, objetos e situações urbanas. Esse envolvimento extático e relacional, que também se encontra na embriaguez do haxixe, vive o caminhante literato do início do século. O saber do flanêur sobre a cidade se construía tanto dessa atmosfera corporal e sentida, como de saberes simples, oralmente transmitidos, ancorados na experiência.

Baudelaire foi o tipo de flanêur sobre o qual Benjamin se debruçou durante o desenvolvimento dos seus trabalhos filosóficos. Para Benjamin o poeta lírico, já não era mais alguém genial, portador de qualidade supremas capazes de recontar experiências de natureza universal. Era um passante cuja narração anônima, descontínua, publicada em jornais e impressos da época apontavam a transição entre tempos históricos, um que antecede o avanço capitalista das cidades e um novo momento ainda indecifrável. Baudelaire, era para Benjamin a síntese desse “novo” poeta, observava nele as transformações líricas que seriam, por sua vez, parte do mesmo processo de transformações dos modos de vida entre as multidões da cidade parisiense. Baudelaire já realizava experiências com drogas na antiga Paris na qual o flanêur era uma sobrevivência no contexto de urbanização da cidade. Acompanhou o replanejamento na era do Barão Haussman, vivendo nas zonas da cidade onde a heterogeneidade ainda contrastava com as luzes da nova Paris - vivia no meio da boemia. Baudelaire usou haxixe e ópio, além de álcool, fazendo dessa experiência também um modo de criação. As Flores do mal e os Paraísos Artificiais são como documentos de natureza filosófico-poética. A caminhada com Haxixe de Benjamin remonta, portanto, a ebriedade e à flânerie de Baudelaire na cidade recentemente industrializada.

4.12. Narcoestética na arte contemporânea

A partir de meados do século XX, uma série de experimentações artísticas propuseram ao campo do pensamento a ampliação da compreensão da experiência estética e a absorção de categorias como anonimato e cotidianidade como parte de um projeto ético-estético compreendido como prática social. Trata-se ao mesmo tempo da reabsorção filosófica de conceitos anteriores ao conceito ocidental de arte - baseada na exterioridade do objeto - na qual a estética e a produção da vida coexistem. A crítica à conceptualização e prática das artes modernas, configura-se- como cerne do pensamento transgressor das vanguardas europeias,

bem como dos processos que se seguiram ao projeto de negação do mercado da arte: a hibridação das linguagens, a fusão entre arte e artesanato, o envolvimento de artistas e teóricos na construção de uma compreensão da arte política, na qual se problematiza a natureza comercial das instituições artísticas e o seu papel na sacralização dos objetos artísticos e dos modelos de produção.

A partir dos anos 1960 diversos grupos, coletivos e trabalhos artísticos voltam-se ao espaço urbano utilizando como modo de imersão ou metodologia: derivas, caminhadas, deambulações, cartografias, mapeamentos e outros meios de conhecer um espaço ou relativiza-lo na cotidianidade. A deriva, termo cunhado pelos situacionistas parisienses referindo-se a um modo ético e estético de relação com a cidade, encontra-se na base de um pensamento nômade explorado por artistas de múltiplas linguagens a partir dos anos 1960. Uma genealogia das práticas caminhantes traria os primeiros nômades desérticos, o flanêur e contemporaneamente uma série de artistas para os quais perder-se no espaço é um modo de conhecer, compartilhar experiências e compor com a cidade. Na base do pensamento nômade e estético encontra-se o caminhar das primeiras incursões dadaístas a espaços não habitados da cidade, as derivas situacionistas, a land art e os processos em performance de artistas como Hélio Oiticica, Arthur Barrio, Francis Alys, Coletivo Stalker, Erwin Wurm, Vitor Acconci, Grupo Provos, etc. Atualmente em diversos países a caminhada tem sido utilizada como um princípio de imersão em espaços urbanos, por artistas, performers, coletivos e pesquisadores engajados em proposições relacionais e contextuais.

Precário, outsider, vagante, viajante, caminhante, cyborg, muito movimentado, vertiginoso e hedonista são os corpos caminhantes na arte, são também corpos narcóticos. Henri Michaux poeta e pintor belga, após a segunda guerra mundial produz uma serie de relatos das suas experiências com a mescalina, substância alucinógena, misturando elementos de sua própria vida aos acontecimentos urbanos de seu tempo, em 1960 produz um filme experimental sobre o haxixe e a mescalina, na qual o espectador aparece exposto a sobreposições de imagens psicodélicas. Em 1970 durante a estadia de Helio Oiticica em Nova York ele produz COSMOCOCA com o cineasta Neville d'Almeida. Uma série de cinco instalações, construídas sobre a forma de um ambiente multimídia de interação com o público, no limite entre o cinema, a arquitetura e a performance. A palavra cosmo advém do grego kosmos e literalmente significa ordenado, está associado a prática jurídica da Grécia antiga, denotando também o sentido da reta ordem da cidade estado, associando-se por sua vez a construção geométrica e física da construção da polis. Cada instalação consistia, segundo

Hélio, num bloco de experiência suprassensível. *Cosmococa*⁸ produz um uso dissidente da cocaína num contexto-estético visual, delineando figuras em capas de disco, revistas e livros. Desenvolve também ao longo de sua trajetória o conceito de supra-sensorial, referindo-se a uma arte que transpusesse a medialidade do quadro, sendo ao mesmo tempo tátil, olfativa, visual e sonora. A suprassensorialidade relacione-se tanto ao universo eletrificante e corporal do samba no morro carioca e da arquitetura das favelas, como a experiência sensorial próprias da embriaguez e outros estados induzidos pelo uso de substâncias psicoativas.

Em 1970, após dias seguidos consumindo cannabis Arthur Bairro, artista Brasileiro, realiza uma deriva urbana intitulada quatro dias e quatro noites na qual caminha pelas cidades do Rio de Janeiro sem dinheiro, sem comer nem dormir, até o esgotamento. Em 1994, Rodney Graham's produz *Halcion Sleep*, um vídeo arte obscuro no qual um homem dorme no banco traseiro de um carro em movimento sob o efeito de Halcion, uma substância psicotrópica moderadora de humor. Em 2005, na cidade de Los Angeles, no MOCA [Museu de Arte Contemporânea] uma exposição reúne trinta artistas, intitulada *Ecstasy In And About Altered Estates* ocupando uma das salas do museu, a instalação do coletivo *Assume Vivid Astro Focus* é um diorama e remonta um night-club underground, atmosfera altamente hedonista, estética do sadismo-psicodélico composta por alto-falantes, luz neon e música eletrônica. Em 2014, Abel Azcona, artista colombiano, inicia um projeto no bairro de Santa Fé em Bogotá, que consiste na hormonização feminina, consumo de cocaína e prostituição pela Calle 20 em registros subjetivos de suas experiências.

Ao longo dos anos 1960 na cidade de Amsterdam o coletivo de artistas que formavam o grupo *Provos* realizaram uma série de happenings, ocupações, performances e intervenções urbanas atravessadas por um forte componente político voltado a questionar a estrutura dos modos de vida no cotidiano das cidades capitalistas. Apologéticos de uma vida boemia e vanguardistas na luta pela legalização da maconha o grupo *Provos*, impulsionado pela produção de ideias, sobretudo do "ex"-situacionistas Constant, propuseram um modo

⁸ *Cosmococa* ou *Blocos de experiência in cosmoca* - programa in progress é o título de um conjunto de programas de experimentação construídos por Hélio Oiticica e Neville d'almeida em 1973, que se mantiveram em completo anonimato até 1992, quando foi instalada em uma galeria de arte e em 2003 numa exposição realizada na cidade de São Paulo, onde dessa vez, foram exibidas as cinco instalações. Os blocos de experiências foram divididos em cinco partes. Cada bloco possui uma série de slides fotográficos nos quais vemos capas de discos e revistas estampando cara de famosos delineados com cocaína. Cada bloco de experiência possuía uma ficha com procedimentos técnicos recomendados na reprodução dos slides sobre a forma de projeção e trilha sonora, de como preparar o espaço e as atividades dos envolvidos na performance. Foram previstas caixas, que seriam como kit's comercializáveis dos *blocos de experiência in cosmococa* acompanhadas de instruções de montagem. Estava assim aberta a possibilidade de que a obra pude ser vivenciada em diferentes contextos, apartamentos, festas, jardins e etc

lúdico de habitar a cidade, com base na crítica auto-mobilística e nos planos utópicos libertários. Anarquistas, exotéricos e delinquentes compunham o coletivo de jovens praticantes de ações comunitárias e jogos lúdicos exercitando uma espécie de política da imaginação. *Stoned in the Street* (chapados na rua) é o título de um conjunto de micro-ações realizadas em espaços da cidade de Amsterdã, desde jogos anarco-canabistas praticados com a polícia, a experimentações baseada em visões místicas de alteração dos sentidos em performances abertas ao público e eram um convite a participação, ao jogo e a sensorialidade. Essas experimentações eram realizadas em espaços disfuncionais da cidade, criados não pela necessidade da edificação de um espaço produtivo, mas pela ludicidade de um espaço anti-produtivo, uma arquitetura da criação. A incorporação do lazer e do prazer como elementos constitutivos da experiência urbana ainda sugerem a transposição da ação do trabalho e do labor capitalista para a inatividade ociosa do criar.

4.13. Francis Alÿs: Narcoturista

O texto abaixo foi datilografado por Francis Alÿs em 1996 registrando uma caminhada pelas ruas da cidade de Copenhague entre os dias cinco e onze do mês de maio de 1996. Sete dias seguidos de 14 horas de caminhada, cada dia o artista usa uma droga diferente e se põe a experimentar os efeitos enquanto caminha. Alÿs possui um caderno de anotações onde registra suas percepções, essas anotações foram posteriormente datilografadas em pequenas notas organizadas a partir de cada substância. Essa experiência urbana de intoxicação voluntária com fins estéticos alude também às relações entre regulação, controle e autocontrole na cidade contemporânea. Cada substância psicoativa é conjunto de cadeias carbonadas sintetizadas, processadas, produzem no corpo formas específicas de consciência. O título deste trabalho parece fazer referência ao narcoturismo enquanto fenômeno urbano, mas também ao ato de viajar ou sentir a viagem das drogas, de estar na onda das drogas enquanto se percorre ou atravessa a cidade.

A caminhada de Francis Alÿs tem as drogas como produto e a alteração de sentidos como metodologia, como meio de alcançar diferentes estados perceptivos, estados alterados de relação com o mundo. Como ele mesmo descreve o documento visa narrar o ocorrido baseando-se em um projeto que consistia em estar fisicamente em um lugar, mas mentalmente ausente. A narrativa ao explorar as dimensões possíveis de um corpo posto à prova das ondulações físicas e mentais, alienando-se relativamente do contexto, produz um tipo

dissidente de caminhada ao mesmo tempo em que afirma as possibilidades infinitas de ver a cidade sobre outras perspectivas. A operação mental induzida pelo uso de drogas torna-se, entre outras coisas, fragmentária e descontínua, ou extremamente lenta, nesse sentido se confronta ou problematiza o padrão mental de organização e localização do espaço urbano das cidades capitalistas.

A desordem ou descontinuidade do sentido sugere também se perder ou estar em um labirinto ou mesmo se encontrar descontinuamente diferente do que se costuma ser. De todos os modos seja pela ilegalidade ou a iminente transformação do sujeito experimentador, essa experiência da caminhada na cidade transgride ou recompõe as narrativas urbanas já cristalizadas na “normalidade”.

NARCOTURISMO/KBH 5-11 MAYO 1996

Caminharei na cidade* durante sete dias sob os efeitos de uma droga** diferente a cada dia. Minha viagem será documentada através de fotografias, notas e qualquer outro meio que considere relevante.

* o projeto trata de estar fisicamente presente em um lugar enquanto se está mentalmente ausente.

**dose: as drogas serão consumidas com o objetivo de manter um efeito contínuo durante 14 horas por dia.

| | |
|------------------|-------------|
| 5 de Maio | Licores (1) |
| 6 de Maio | Hachís (2) |
| 7 de Maio | Speed (3) |
| 8 de Maio | Heroína (4) |
| 9 de Maio | Cocaína (5) |
| 10 de Maio | Valium (6) |
| 11 de Maio | Éxtases (7) |
| | (8) |

- (1) Licores. (Por conta das dificuldades para encontrá-lo, decido utilizar o álcool local). Problemas para conectar mentalmente com meu estado físico. Resistência interna. Incapacidade para confiar nos meus reflexos e na minha visão, caminho brutalmente entre estranhas ocorrências.
- (2) Hachís. Movimentos lentos. Consciência de cada músculo do meu corpo, cada pequena coisa se transforma em algo muito divertido. Falo sem emitir sons, Caminho com meus olhos fechados. Um sanduíche de presunto tem sabor de glória.
- (3) Speed. Paranoia deambulatória. Pés frios. Me dão medo os signos da minha própria presença e evito qualquer tipo de encontro. Enquanto caminho, sempre tenho algum elemento familiar da cidade à vista.
- (4) Heroína. Sentimento interno de claro que me ajuda a quebrar o gelo e a me sentir em sintonia com o lugar. Sequências de imagens frias enquanto caminho ao longo do

Danúbio. Os efeitos se desvanecem rapidamente, mas retornam ao final do dia. Respiração difícil durante a noite.

- (5) Cocaína. Consciência de uma mudança de estado que não é seguido de nenhuma resposta visual. Aumento da capacidade auditiva. Ausência de apetite, diminuição das vontades de fumar. Pelas noites, náuseas e sede.
- (6) Valium. Fraqueza. Astenia. Indiferença ao contexto. Fumo regularmente. Frequentes desejos de urinar e vômitos ocasionais. Enquanto caminho, lembranças agrídoces vêm à minha mente em intervalos regulares.
- (7) Êxtases. Visões resplandecentes e impulsos eróticos. Meus sapatos se mexem e sinto a necessidade de caminhar. Tudo no que me refugio, se mexe, não física, mas conceitualmente. Me sinto como o centro do mundo.
- (8) No dia seguinte segue um período de depressão. Entendo os motivos, mas não posso evitar afundar-me nele.

4.14. ‘As férias não acabam nunca’

Jovens usando drogas, na rua, pelos bares todas as noites. Inalando cocaína em vasos de banheiros, batendo fortemente os punhos de uns contra os outros, dirigindo pelas ruas em alta velocidade, a cem km por hora, cantando escandalosamente I did it my way do Elvis Presley. Visitando espaços de prostituição, saem ainda pelas frestas da cidade de Nova Iorque em manadas, matilhas, gangs. Muitos deles, saindo agora da cidade, ou porque se desiludiram com um amor, fugindo da família ou porque acabam de entrar em uma clínica de reabilitação. Rock Rol, arte e literatura Beatnik, todos os dias em quartos de hotéis, ao lado dos amigos, cantando “eu fiz do meu jeito”.

Na cena das imagens publicadas no livro I Love You Stupid vemos gays, travestis, jovens, junkie’s, moradores de rua, prostitutas, crianças, casais. As fotografias foram feitas por Dash Snow, um ex-grafiteiro de nova York que se dedicou por dez anos a registrar a própria vida. “I Love you, stupid” que pode ser traduzido por “Eu te amo, estúpido” é o título de um livro de polaroides compilados, feitos entre os anos de 1990 e 2000 por este jovem artista. Neto de aristocratas franceses, Snow assumiu uma postura anárquica em relação à sua família de origem. Quando criança, foi internado em um centro de recuperação infantil, não terminando o ensino médio. Ainda adolescente, começou a fazer fotos polaroides que registram quase todos os momentos de sua própria vida até os 29 anos: encontros com amigos, sessões de uso de heroína, cocaína e outras drogas, registros de festas e noitadas. As imagens misturam a essa grande exposição de narcóticos uma série de cenários urbanos, paisagens, fachadas e edifícios, visitas a banheiros públicos, piscinas, vagões de metrô, canteiros e telhados. O livro que contem 430 polaroides foi publicado no mesmo ano em que Dash Snow viria a morrer de overdose, o título sugere a relação das imagens com um universo, ora

decadente ou grotesco, ora extremamente irresponsável e infantil. O conteúdo do título revela em alguma medida o conteúdo destas polaroides, elas poderiam estar agora guardadas em uma gaveta ou fazer parte de um álbum de fotografias comum, o caráter cotidiano delas revela, no entanto, a experiência da vida como prática de arte.

Aos vinte oito anos Dash Snow não possuía nenhuma ocupação formal, vivendo de uma renda que recebe da família distribui o seu tempo entre festas, situações orgásticas, noitadas e uso de drogas. As polaroides em conjunto registram o cotidiano de uma juventude e uma experiência de hedonismo na qual as drogas são elementos indispensáveis. Cocaína, maconha, tabaco, álcool e outros objetos e substâncias misturam-se com: autorretratos, imagens de paisagens, cenas de sexo e outros espaços da cidade de Nova York: hotéis, bares, ruas, quartos e carros. São uma apologia aos aspectos marginais da cultura jovem urbana norte-americana. A figura do Junkie é bastante comum nas narrativas americanas, um precedente é William Burroughs e os beatniks de um modo geral. A palavra Junkie que pode ser traduzida para o português como drogado, também se refere a outras possíveis significações como sucateiro, descartável ou besteira. A contravenção, a ilegalidade e a quebra ou suspensão temporária da norma, elementos atravessados pelo prazer, pelo torpor e pela sensação de liberdade, de desbravamento e indiferença compõe a experiência urbana.

O hedonismo de Dash Snow assegurado pela situação de classe da qual advém é moralmente duvidosa para os setores conservadores da sociedade norte-americana, de modo que é possível pensarmos a sua produção no horizonte de uma prática alternativa à sociedade de consumo. A cidade é nessa realidade tanto um espaço em que se percorre, em que se festeja, deambula e nomadizar, quanto uma realidade a ser transcendida, a ser ultrapassada, deixada para trás. Dash Snow morreu em uma noite, na porta da casa de um amigo, de overdose de heroína.

4.15. O Êxtase na cidade Surrealista

Publicada na revista *Minotauro*, n. 3-4 de dezembro de 1933 uma imagem de Salvador Dali reúne uma contiguidade de elementos díspares e fecha um artigo da revista sobre a arquitetura de Gaudi. A imagem composta de aproximadamente quarenta e três fragmentos, elabora num quadro corte e sintaxe, não se volta a uma imagem única concentrada, mas a uma dispersão. *Le Phénomène de L'extase* é a junção quase

cinematográfica de fotografias que não foram feitas por Dali, são recortes retirados de arquivos anônimos do século XIX. Como se ele houvesse lido e se inspirado na frase do Benjamin “não há nada a dizer, só mostrar”. Neste quadro misturam-se recortes em formato de close de partes do corpo, sobretudo rostos e orelhas, dois objetos e uma escultura. Se por um lado esse trabalho de Dali remonta à montagem de imagens, radicalizando a ideia de que nem tudo precisa ser essencialmente composto pelo artista em termos totais, por outro sinaliza a força do gesto surrealista de expor o domínio intransponível das sensações internas das imagens mentais. Dali coloca em cena o corpo capturado no momento do prazer. Entre as obras surrealistas o êxtase possui um lugar particular assim como a dor. Por isso a proximidade dos artistas com Sade, abrirá a dimensão puramente corpórea, fragmentária através da qual se entra em níveis ampliados de consciência e sensações corporais determinantes para o ato da criação.

Entre as diversas expressões surrealistas sobre o êxtase, a instabilidade do corpo e do desejo. Há um conto de Louis Aragon inicialmente intitulado de *Les plaisirs de la capitale* que sintetiza o êxtase e a desorientação do caminhante das cidades. Narra a noite em Paris de um jovem que caminha, duvidando de seus próprios limites corporais, de sua pele até ver abandonar o próprio corpo. Devaneando em divagações furtivas, na embriaguez do álcool e na sensualidade, entre bordeis e orgias, o personagem se conduz enquanto percorre a cidade o pacto faustiano às avessas, pede-lhe mais corpo, mais sensações, em troca de novos prazeres. Abandonando-se nas delícias carnis, envolvido em experiências intensas, ele deambula, até alcançar o limite máximo da sensação de perda de si.

4.16. Tranquilizantes

A indústria farmacêutica é hoje umas das mais lucrativas do mundo. A produção de remédios em laboratórios e produtos cosméticos correspondem a produção de trilhões de dólares. As substâncias legais que circulam hoje em todas as cidades são produtoras também de subjetividades. Após a criação em 1946 da pílula anticoncepcional, desenvolve-se sobretudo na Europa uma potente indústria de farmacológicos adentrando cada vez mais o complexo jogo de poder. Em 1947 os laboratórios Eli Lilly comercializam a metadona, opiáceo e analgésico. Em 1960 esse mesmo laboratório produz e comercializa secobarbital, um barbitúrico de propriedade anestésica, sedativa e hipnótica, conhecida como pílula roxa que durante os anos sessenta se converte numa substância difundida entre usuários junkies da

cultura rock underground. Em 1966 se criam os primeiros anti-depressores prozac, substância que age diretamente sobre o neuro-transmissor serotonina. Em 1971 o Reino Unido estabelece a primeira Lei de Abuso de Drogas, regulação de controle e tráfico de fluidos psicotrópicos associando categorias de crimes por uso e tráfico que iam desde A (cocaína, metadona, morfina, etc.) até a categoria C (cannabis, ketamina, etc). Em 1977 a cidade de Oklahoma introduz a primeira injeção letal base de um composto de barbitúrico. Durante os anos 1980 produzem-se hormônios sintetizados. A partir de 1996 laboratórios americanos iniciam a produção sintética da oxyntomodulina, um hormônio relacionado com o sentido de saciedade que poderia afetar os mecanismos psicofisiológicos reguladores de apetite vendido para emagrecer e a produção de anfetaminas na segunda guerra mundial para manter pilotos acordados.

Trata-se da produção de bioprodutos, manipuláveis, ingeríveis, comercializáveis, de algo como a produção de um complexo material-virtual biotecnológico modulador de estados de espírito, um monitoramento farmacológico. Pílulas, pastas, fluidos, grãos que atravessam o corpo vivo, constitui a nossa economia corporal e que, portanto, produzem modos específicos de sociabilidade, de consciência, produzem subjetividades constituídas por normas e dissidências do espaço, do tempo, do corpo e da sensibilidade.

A venda de moderadores de humor e remédios tranquilizantes são absurdamente crescentes, esse é o traço de um novo império psicotrópico legal, de uma nova toxicomania industrial. Em 1994 um artista produz um vídeo arte que parece revelar nos 26:44 minutos a atmosfera alienante das experiências medicamentosas em uma cidade abastecida pela lógica do medo. Em tomada única e constante do banco traseiro de um carro em movimento vemos Rodney Graham artista canadense dormir. O carro atravessa uma avenida com muitos outros carros à noite. Vestido de pijama, em uma luz noturna, derrubado por uma droga. Pelo vidro do carro vemos luzes noturnas conduzindo ao redor de Vancouver. O trânsito noturno.

Na abertura do vídeo lemos “na noite de 25 de outubro de 1994, fui dormir num quarto de hotel nas margens de Vancouver depois de tomar 5mg de um sedativo cujo nome conhecido era Halcion. Mais tarde na mesma noite fui levado pelo meu irmão e um amigo para um carro, fui conduzido enquanto dormia para meu apartamento no centro da cidade e deitei na minha cama aonde dormi até de manhã” O Halcion é um comprimido de 0,25 mg de tirazolan, lactose e outros excipientes. Agente hipnótico de ação curta. É um indutor do sono do grupo das benzodiazepinas agindo sobre o sistema nervoso. Enquanto Rodney dorme e faz o seu percurso diário profundamente dissociado do contexto, vemos na mudança dos tons de

luzes que iluminam os espaços da rua na medida em que o carro sai do subúrbio em direção ao centro da cidade. Insinuando uma cena noir de sequestro, a imagem ainda reflete sobre a produção do medo nos espaços públicos da cidade como componente fulgurante do esvaziamento das ruas.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Ensaio como forma In: ____ **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Duas cidades; ed.34, 2003.

ARDENNE, Paul. **L'image Corps: Figures de L'humain dans l'art du XX Siècle**. Paris: Éditions du Regard, 2010

BARBOSA, Andréa; TEODORO DA CUNHA, Edgar. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

BATESON, Gregory. **Naven**: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné. Tradução de Magda Lopes. – 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. **As flores do mal**. Tradução de Jamil A. Haddad. São Paulo: DIFEL, 1958.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. **Paraísos Artificiais**. Tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lucia Nagib. Porto Alegre: L&PM. 2007

BENJAMIN, Walter. **Constelaciones**. Círculo de bellas artes (org.) Madrid, Ed: Círculo de Bellas Artes, 2010

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

_____. Experiência e pobreza. In: **Obras Escolhidas vol.3: Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985

_____. Haxixe em Marselha. In: _____. **Haxixe**. Tradução de Flávio de Menezes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

_____. Rua de mão única In: **Obras Escolhidas vol.1: Rua de mão Única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora brasiliense, 1987

BRUNO, Fabiana. Uma antropologia das “supervivências”: as fotobiografias. In: SEMAIN, Etienne (org). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2012

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985

CANEVACCI, Massimo. Walter Benjamin, o antropólogo das metrópoles In: _____. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 2004

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX**. J. R. Gonçalves (org.), tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro UFRJ. 1988

DAWSEY, John C. **Victor Turner e a antropologia da experiência**. In: Cadernos de campo, n. 13, 2005

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 28 de Novembro de 1947 - Como criar para si um Corpo sem Órgãos In: _____. **Mil platôs vol. 3: capitalismo e esquizofrenia 2**. Ed. 2 Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lucia Claudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012

DIDI HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013.

ESPINHEIRA, Gey. Os tempos e os espaços das drogas In: TAVARES, Luiz Alberto [et al.] **Drogas: tempos lugares e olhares sobre seu consumo**. Salvador: EDUFBA; CETAD/UFBA, 2004

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entrevista s/ título. In: Rev. Redobra. Salvador: EDUFBA. 2014

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das Cidades e do Urbanismo. In: BRITTO, Fabiana D.; DRUMMOND, Washington.(orgs). Experiências Metodológicas para compreensão da cidade contemporânea. Salvador: EDUFBA, 2015

LEIRIS, Michel. **A África fantasma**. Tradução de André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

MACRAE, Edward; SIMÕES, Júlio Assis. **Rodas de fumo: O uso da maconha entre camadas medias urbanas**. Salvador: EDUFBA, 2000

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano Demasiado Humano** (tradução de Paulo Cesar de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2000

NOVAES, Sylvia Caiuby. A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia. In: Revista Iluminuras, n.31, v.13, 2012

PEIXOTO, Fernanda Arêas. Apresentação. In: LEIRIS, Michel. **A África fantasma**. Tradução de André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: Revista de antropologia, v. 48, n.2. São Paulo: USP, 2005.

RODRIGUES, Thiago. Narcotráfico e militarização nas Américas: vício de guerra In: Revista NEIP- Contexto internacional, vol.34, n.1.Rio de Janeiro: PUC,2012

SEMAIN, Etienne (Org). **Como pensam as imagens**. Campinas,SP: Editora da UNICAMP,2012

SEMAIN, Etienne. **As mnemosyne(s) de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte**. Revista Poiesis N 17,2011

SEMAIN. Etienne. Balinese Character (re)visitado: uma introdução a obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead In: ALVES, André. **Os argonautas do mangue**. Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

SIMÕES, Júlio Assis. Prefácio In: CAUBY LABATE, Beatriz [et al.], (Orgs.). **Drogas e cultura: novas perspectivas**, Salvador: Edufba 2008.

SNOW, Dash. **I love you, stupid**. Organização de Glenn O'brien. USA: Art Publishers (DAP), 2013

SZTUTMAN, Renato Cauim. Substância e efeito: sobre o consumo de bebidas fermentadas entre os ameríndios. In: CAUBY LABATE, Beatriz [et al.], (Orgs.).**Drogas e cultura: novas perspectivas**. Salvador: Edufba, 2008

TIEDEMANN, Rolf. Prefácio à edição Alemã. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG,2007

VARGAS, Eduardo Viana. A história do consumo de drogas e a sua proibição no ocidente In: CAUBY LABATE, Beatriz [et al.],(Orgs.).**Drogas e cultura: novas perspectivas**, Salvador:

VARGAS, Eduardo Viana. Uso de drogas: a alter-ação como evento in: Revista de Antropologia, vol. 49, n.2. São Paulo: Usp, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Capitalismo e Esquizofrenia de um ponto de vista antropológico. In: _____. **Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015

XIBERRAS, Martine. **A sociedade intoxicada**. Tradução de Alexandre Correia. Lisboa: Instituto Piaget, 1989