

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Artes

Daniela Ramos Garcia

**ARTE E SOCIEDADE:
AÇÕES NO COTIDIANO DAS CENAS DE USO DE DROGAS**

**Belo Horizonte
2017**

Daniela Ramos Garcia

**ARTE E SOCIEDADE:
AÇÕES NO COTIDIANO DAS CENAS DE USO DE DROGAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais como requisito para o título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da produção artística

Orientador: Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo

**Belo Horizonte
2017**

G216a

Garcia, Daniela Ramos.

Arte e sociedade: ações no cotidiano das cenas de uso de drogas [manuscrito] / Daniela Ramos Garcia. -- 2017.
183 f., enc.: il., color., fotos, retrat.; 31 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Artes, 2017.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo.

Bibliografia: f. 172-180

1. Arte. 2. Sociedade. 3. Videomapping. 4. Drogas. I. Ricardo, Pablo Alexandre Gobira de Souza. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Artes. III. Título

CDU: 7.621.397.43

Bibliotecária responsável: Gilza Helena Teixeira CRB6/1725

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe que, com seu amor, faz de tudo para garantir meus estudos, ao meu pai (*in memorian*), que sempre acreditou e me incentivou a aprender tudo que fosse do meu interesse. À minha companheira Nathália, pelo seu amor, carinho e compreensão, me apoiando em todos os momentos, inclusive nas longas noites mal dormidas e nos finais de semana em casa. Ao meu orientador, Pablo Gobira, cuja presença, disponibilidade, generosidade e, sobretudo, respeito, me ensinaram que é possível a disciplina e a flexibilidade atuarem juntas. Com ele tive a oportunidade de conhecer importantes autores e de me fascinar pelas discussões e experimentações em arte e tecnologia, principalmente ao integrar o corpo do LabFront, onde conheci o *videomapping* e aprendi sobre a importância da rede de colaboradores como interface da rede acadêmica. À Rosimeire Silva (*in memorian*), por apostar na arte como forma de construção de vínculos nas cenas de uso de drogas, por sempre me escutar com carinho e atenção e, sobretudo, por me ensinar a defender a ética do cuidado dos usuários de drogas em situação de rua. À Sonia Salgado Labouriau, que me apresentou ao universo da instalação. À Sonia Leite de Assis Fonseca, por acolher minhas inquietações e me apresentar o vídeo como possibilidade de criação. À Libéria Neves, que desde a graduação me escuta, me prepara e me incentiva a trilhar a vida acadêmica, além de me acompanhar na aventura pelos palcos da vida. Aos que me ensinaram as estratégias de se fazer vínculos, cuidar e circular nas cenas de uso de drogas. “Les Anges en blanc”: Carol Xavier, Nayane Lopes, Bárbara Coelho (pelas longas divagações psicanalíticas, poéticas e políticas, além de me apresentar à obra de Taniele Rui) e Danielle Vassalo, pelas suas inúmeras contribuições durante nossas longas horas de conversa, pelo seu envolvimento direto com o trabalho me aplicando no funk (junto com Michelle Gomes), e registrando o trabalho nas cenas (junto com Junia Costa); sobretudo, através do seu apoio foi possível conciliar o trabalho institucional e a escrita desta dissertação. Minha gratidão a José Roberto Soares, poeta transformático, redutor de danos e meu mestre no fazer arte nas cenas de uso de drogas. À Melciene Cardoso, Irany Alves e José Ribeiro, que também se envolveram desde a pré-produção à execução do *videomapping* nas cenas. Ao Flávio Ricardo, meu mestre em Redução de Danos. Enfim, a todos os colegas do Consultório de Rua de Belo Horizonte, sem vocês este trabalho não seria viável. À Maria Auxiliadora Barros Moraes, Heleodora Lamounier, Cristina Maria Alves Silva, Arnor Trindade e Valéria Galberto Viana, Maria Eliza Vasconcelos,

pelo apoio, interesse e entusiasmo. À Mirian Pacheco pelo empréstimo do seu acervo de cachimbos. Aos redutores de danos Domiciano Siqueira e Alex, por me descreverem as cenas de uso de drogas de São Paulo. Aos usuários das cenas, em especial, Rosevaldo, que se interessou pelo projeto e foi importante colaborador pelas conversas sobre Baudelaire, por me emprestar seus cachimbos e divulgar a realização do trabalho entre os usuários nas cenas. Ao Alexandre Rodrigues Costa e à Suzete Venturelli, pelas generosas contribuições em suas arguições, ao Josué Godinho, pela disponibilidade e atenciosa revisão de texto. Ao PPG Artes das UEMG, pela disponibilidade e total apoio em todos os momentos da formação, em especial, às secretárias Maryvana Rocha e Maria de Nazareth Borges, cuja atenção e suporte foram imprescindíveis para o meu aproveitamento acadêmico. Agradeço a Sandro Micolli, por me ensinar a fazer *videomapping* para além da assessoria e assistência técnica. À Oficina de Imagem e Tadeus Mucelli, por me emprestarem equipamentos para a realização do *videomapping*. À Juliana Smigay, pela tradução do resumo e pelas divertidas aulas de francês. Aos meus amigos: Marcelo Sander, Fabiano Galdino (também companheiro de palco), Davi Gardoni, Grazielle Gonçalves, Cristina Lacerda, Cristiano Tavares, entre tantos outros, por compreenderem minhas ausências. A São Jorge e São Miguel. E a minha imensa gratidão a Rodrigo Daher (*in memoriam*), que me ensinou a produzir e editar vídeos (assim como André Hallack); foi graças ao “Drigo” que tomei conhecimento do Consultório de Rua e, assim, tive a oportunidade de integrar o corpo técnico do Consultório de Rua, e assim atuar como vídeo-artista nas cenas de uso de drogas. Por fim, dedico minha gratidão a todos que demonstraram interesse e me apoiaram durante esses dois anos de estudos, encontros, conversas, descobertas e experimentações. Posso dizer que com vocês o mundo é melhor e ainda maior...

DEDICATÓRIA

Dedico a escrita dessa dissertação aos meus pais, Waldete Pereira Garcia Ramos e Aduino Garcia Leão (*in memoriam*), que me ensinaram a amar as pessoas, os gestos, as imagens e as palavras. Ao Rodrigo Daher (*in memoriam*) dedico o *videomapping* “Lux Pulsamus”.

A arte, a ética, a filosofia comprovam-no: sob a casca das palavras e dos conceitos, a realidade viva da não-adaptação ao mundo está sempre agachada, prestes a pular. Já que nem os deuses nem as palavras conseguem cobri-la pudicamente hoje em dia, essa criatura banal passeia nua pelas estações de trem e pelos terrenos baldios. Em cada evasão de si ela aborda você, pega você pelo ombro, pelo olhar, e o diálogo começa.

Raoul Vaneigem, em *A arte de viver para as novas gerações*, 2002.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo a investigação dos conceitos de espaço e cena a fim de subsidiar a elaboração de ações artísticas, em *videomapping*, no cotidiano das cenas de uso de drogas. A metodologia da pesquisa perpassou pela articulação de conceitos como paisagem, território, espaço e cena a fim de analisar as especificidades das cenas de uso de drogas enquanto fenômeno urbano. A realização de uma breve descrição das cenas teve como propósito localizar objetos com importante circulação entre os usuários e as cenas; e assim, fornecer conteúdos e imagens para a realização de experimentações em *videomapping*. A investigação conceitual, a elaboração e a execução do trabalho, apontaram para a capacidade de se alterar a modulação das cenas de uso de drogas a partir da interação com a arte, qualificando a produção de um espaço poético visual em interatividade com espaços produzidos pelo mais radical imperativo do capitalismo. A introdução da dissertação se dedica à apresentação das políticas públicas dedicadas aos usuários de drogas em situação de rua, em especial um serviço da rede de saúde mental de Belo Horizonte, orientado pela política da redução de danos. Este contexto é importante para explicar como tem sido possível o acesso ao cotidiano das cenas de uso de drogas com a finalidade de produção artística. O primeiro capítulo busca levantar os aspectos sociais e históricos que contribuíram para o surgimento das cenas de uso de drogas em Belo Horizonte. Assim estão em destaque os efeitos do ideal da modernidade urbana na constituição da paisagem, espaço e território à luz das reflexões de Milton Santos. No segundo capítulo, a compreensão do espaço e da cena levantaram discussões sobre relações sociais e espaciais, arte e sociedade, cena e heterotopias; a fim de justificar o recorte metodológico descritivo das cenas para a fundamentação do contexto sociossimbólico adequado aos conteúdos abordados por um *videomapping* nas cenas de uso de drogas. No terceiro capítulo, há a discussão sobre transmídias, processos técnicos como interação, remix e samplagem; além da aproximação entre os aspectos do urbanismo contemporâneo e o *videomapping*, cujas contribuições dos artistas Ryoja Ikeda e VJ Suave demarcaram a multiplicidade de recursos técnicos e poéticos para a realização de experimentos em *videomapping*, configurando uma das poéticas resistentes à invisibilidade, em cenas de uso de drogas. Por fim, o projeto e o registro documental do *videomapping* nas cenas da Rua Araribá e Avenida José Bonifácio, em Belo Horizonte, estarão nos anexos para apreciação.

Palavras-chave: Arte, sociedade, *videomapping*, drogas.

RESUMÉ

Cette dissertation vise à étudier les concepts d'espace et de lieux-scène en vue/afin de subventionner le développement d'actions artistiques, dans *videomapping*, dans des scènes quotidiennes de l'usage de drogues. La méthodologie de recherche par surpassé pour l'articulation des concepts tels que le paysage, territoire, espace et lieux-scène en vue d'examiner les détails des scènes de l'usage de drogues alors que phénomène urbain. La réalisation d'une brève description des scènes visant à localiser les objets avec un mouvement important entre les utilisateurs et les scènes ; et ainsi, fournir du contenu et des images pour la réalisation d'essais en *videomapping*. Le cadre conceptuel de la recherche, la préparation et l'exécution de l'œuvre, a souligné la capacité de modifier la modulation des scènes de l'usage de drogues de à partir de l'interaction avec l'art, décrivant la production de, l'espace poétique visuel dans l'interactivité avec des espaces produits par plus impératif radical du capitalisme. L'introduction de la dissertation est consacrée à la présentation des politiques publiques consacrées aux utilisateurs de drogue dans les rues, en particulier un service de réseau de santé mentale à Belo Horizonte, guidée par la politique de réduction des dommages. Ce contexte est important pour expliquer comment il a été possible l'accès à la vie quotidienne des scènes de l'usage de drogues avec l'objectif de la production artistique. Le premier chapitre tente de soulever les aspects sociaux et historiques qui ont contribué à l'émergence des scènes de l'usage de drogues à Belo Horizonte. Ainsi sont mis en évidence les effets de l'idéal de la modernité urbaine dans la constitution du paysage, de l'espace et du territoire à la lumière des réflexions de Milton Santos. Dans le deuxième chapitre, la compréhension de l'espace et la scène a soulevé des discussions sur les relations sociales et spatiales, l'art et la société, scène et hétérotopies, afin de justifier l'écritage méthodologiques décrivant les scènes pour le raisonnement de la situation socio-symboliques adaptées au contenu couvert par un *videomapping* dans des scènes de consommation de drogues. Dans le troisième chapitre, il y a une discussion sur les transmédias, les processus techniques, comme l'interaction, remix et *échantillonneur*; et en plus le rapprochement entre les aspects de l'urbanisme contemporain et l'*videomapping*, dont les contributions d'artistes Ryoja Ikeda et VJ Soft ont remarqué la multiplicité des ressources techniques et poétiques à réaliser des essais en *videomapping*, en configurant l'une des poétique résistantes à l'invisibilité, dans des scènes de consommation de drogues Enfin, le projet et le dossier de *videomapping* dans des scènes de la rue Araribá et de l'Avenue José Bonifácio à Belo Horizonte sont dans les annexes pour examen.

Mots-clés: Art, société, *videomapping*, drogues.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Eduardo Relero. “ombre-in-obras”, 2012. Guadalajara, México	35
Figura 2: Imagem do texto disponível online na página da Agência Brasil publicada no.....	39
Figura 3: Vladimir Tatlin. <i>Relevo de Canto Complexo</i> , 1915. (Reconstrução em 1979).	77
Figura 4: Mapa da Pedreira Prado Lopes, destaque na Rua Araribá e Avenida José Bonifácio. .	96
Figura 5: René Magritte. <i>A perfídia das imagens</i> , 1928/29. Óleo sobre tela, 62,2 x 81cm. Los Angeles (CA), Los Angeles. County Museum of Art.....	106
Figura 6: Frames da instalação imersiva de Michael Naimark. <i>Displacements</i> , 1980.	108
Figura 7: Cenário de Adolphe Appia.	110
Figura 8: Cenário de Es Devlin, para o espetáculo <i>Don Giovanni</i> , 2014.	116
Figura 9: – Frame de Ryoja Ikeda. <i>Transfinite</i> , 2011. New York.	117
Figura 10: Frame de Ryoja Ikeda. <i>Radar</i> , 2012. Rio de Janeiro.....	118
Figura 11: Figura 11: Frame de VJ Suave, <i>Suaveciclo</i> by Vj Suave, 2015.	119
Figura 12: Frame de VJ Suave. <i>Trip</i> , 2013.	119
Figura 13: Frame de VJ Suave. <i>Homeless</i> , 2013.	120
Figura 14: Frame de Ryoja Ikeda. <i>micro macro</i> , 2015.....	124
Figura 15: Gustave Courbet. <i>Retrato de Baudelaire</i> , 1848. 54 x 65 cm. Óleo sobre tela. Musée Fabre, França.....	130
Figura 16: Frame do bruto “BH Texas” – mapa BH	137
Figura 17: Frame do bruto “BH Texas” – Pica-Pau xerife.	137
Figura 18: Frames do bruto “Cachimbos”	139
Figura 19: Frame do bruto “Sol”	140
Figura 20: Frame do bruto “Molécula”	141
Figura 21: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Encontro”.....	142
Figura 22: Frame do vídeo “Augusto dos Anjos”.....	144
Figura 23: Frame do vídeo “Passinho de Miami”	145
Figura 24: Frame do vídeo “Passinho de Miami”	146
Figura 25: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Rua”.....	156
Figura 26: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Rua”.....	156
Figura 27: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Rua”	157
Figura 28: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “BH Texas” – mapa.....	157
Figura 29: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “BH Texas” – condomínio fechado.....	158
Figura 30: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “BH Texas” – Xerifes.....	158
Figura 31: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “BH Texas” – adolescentes	159
Figura 32: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Sol” – rapaz agachado.....	159
Figura 33: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Sol” – rapaz em pé.....	160
Figura 34: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Passinho de Miami”	160
Figura 35: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Augusto dos Anjos”	161
Figura 36: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Encontro” – espaço	161
Figura 37:Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Molécula” – no rapaz.....	162
Figura 38: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Molécula” – no espaço.....	162
Figura 39: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Cachimbo” – fluxo.....	163
Figura 40: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Cachimbo” – rapaz.....	163
Figura 41: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Cachimbo” – rapaz braços abertos	164

LISTA DE ABREVIATURAS

AB — Atenção básica
ACS — Agente Comunitário de Saúde
CETAD — Centro de Estudos e Terapia do Abuso de Drogas
CR — Consultório de Rua
CRs — Consultórios de Rua
CERSAM — Centro de Referência em Saúde Mental
CR No — Consultório de Rua Noroeste
CERSAM AD — Centro de Referência em Saúde Mental Álcool e outras Drogas
CERSAM No — Centro de Referência em Saúde Mental Noroeste
CRAS – Centro de Referência da Assistência Social
D.I – Departamento de Investigações da Polícia Civil de Minas Gerais
DJ – Disc Jockey
IS — Internacional Situacionista
SENAD — Secretaria Nacional Sobre Drogas
PEAD — Plano Emergencial de Ampliação do Acesso ao Tratamento e à Prevenção em Álcool e outras Drogas
PPL — Pedreira Prado Lopes
RA – Realidade Aumentada
RV – Realidade Virtual
URBEL — Companhia Urbanizadora e de Habitação de Belo Horizonte
VJ – Vídeo Jockey

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. PAISAGEM, ESPAÇO E TERRITÓRIO NO CONTEXTO DE BELO HORIZONTE	20
1.1. Cidade Jardim: paradoxos de uma paisagem	26
1.2. Espaços estigmatizados	37
1.3. Território e tanatopolítica	48
2. HETEROTOPIAS DO ESPAÇO E DA CENA.....	60
2.1. Espaço.....	60
2.2. Cena	88
2.3. Cena da Rua Araribá.....	96
2.4. Cena da Avenida José Bonifácio	101
3. <i>VIDEOMAPPING</i> NAS CENAS DE USO DE DROGAS: POÉTICAS RESISTENTES À INVISIBILIDADE	107
4. ELABORAÇÃO E EXECUÇÃO DE <i>LUX PULSAMUS</i>	128
4.1. Projeto <i>Lux Pulsamus</i>	128
Metodologia	133
Composição dos vídeos.....	134
BH Texas	134
Cachimbos	138
Sol.....	140
Molécula	141
Encontro	142
Augusto dos Anjos	143
Passinho de Miami.....	145
Repertório geral de bases sonoras.....	147
4.2. Testes no dia 04 de julho de 2017.....	147
4.3. Relato da execução do <i>videomapping Lux Pulsamus</i>	150
Execução dia 5 de julho de 2017.....	150
Frames e fotos dos registros realizados no dia 5 de julho de 2017	155

Rua	156
BH Texas	157
Sol.....	159
Passinho de Miami.....	160
Augusto dos Anjos	161
Encontro	161
Molécula	162
Cachimbos	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171
ANEXOS.....	180
ANEXO A – Anotações de José Roberto Soares	181
 Anotações de José Roberto Soares.....	182

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é investigar os conceitos de espaço e cena a fim de compreender a dinâmica das cenas de uso de drogas e observar os elementos estéticos ali presentes que possam contribuir para a elaboração de um *videomapping* a ser executado nas cenas de uso de drogas. A escolha por se fazer *videomapping* em espaços estigmatizados pela sociedade civil e pelas políticas públicas está no interesse pelos conteúdos estéticos resistentes às violências gerenciadas pela invisibilidade social. Alguns desses conteúdos estéticos podem-se concentrar nas imagens de objetos que têm uma importante circulação nas cenas, como, por exemplo, o dinheiro e cachimbo de *crack*. Mas, antes, faz-se necessário compreender que, para circular no território onde as cenas se encontram e realizar interações/ações artísticas no contexto do cotidiano das cenas de uso de drogas, só foi possível a partir da interlocução com dispositivos clínicos e sociais que se responsabilizaram pelos cuidados dos usuários de drogas em situação de rua.

Tudo começou em 1999, quando Antônio Nery Filho, professor da Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia, fundou o Centro de Estudos e Terapia do Abuso de Drogas – CETAD –, com o intuito de pesquisar e implementar tecnologias de cuidados aos usuários abusivos de drogas em situação de rua. Foi neste contexto que se deu a invenção do Consultório de Rua (CR), implementado em âmbito nacional pela Portaria 1.059/GM de 04 de julho de 2005, através da Secretaria Nacional Sobre Drogas – SENAD –, vinculada ao Ministério da Saúde. Os critérios de repasse para implementação e manutenção dos CRs são: municípios com mais de 300 mil habitantes; municípios de fronteira com altos índices de cenas de uso de drogas; e capitais. Ao todo são 97 equipes no Brasil, sendo 4 delas em Belo Horizonte.

Nos municípios em que se instalou, o CR era orientado pela Política Nacional de Saúde Mental, no entanto, quando migra, em 2012, para a Política Nacional de Atenção Básica, passando a integrar o Programa Saúde da Família, a nomenclatura Consultório de Rua se modifica, então, para Consultório na Rua, o que provocou alterações significativas na lógica de cuidado aos usuários.

A atenção básica ou atenção primária é a porta preferencial do usuário no sistema de saúde e deve estar integrada com os demais serviços, exercendo função ordenadora dos

cuidados (art. 11 do Decreto 7508/11). Abrange serviços destinados aos problemas de saúde mais comuns de uma população, razão pela qual pode responder pela maioria de suas necessidades. Os profissionais da atenção básica devem atender a uma comunidade bem definida e criar vínculos com a mesma, permitindo conhecer as suas características. O cuidado deve ser longitudinal, ou seja, prolongado no tempo, permitindo conhecimento da história de vida dos usuários e dos determinantes que interferem na saúde dos mesmos. Atualmente, o Ministério da Saúde estimula a estratégia saúde da família como modelo de organização de atenção básica (OLIVEIRA, 2014, p. 483).

Sendo o Consultório na Rua, vinculado à atenção básica, há garantia de atendimento médico clínico *in loco*, mas não garante a construção de vínculo e a ampliação do acesso do usuário aos demais serviços da rede de saúde e assistência, sendo seu atendimento condensado no espaço da rua. O Consultório de Rua, ao trabalhar na perspectiva da Redução de Danos, orienta a garantia extensa do seu acesso à rede da saúde e assistência públicas. A prioridade do Consultório de Rua, então, está na construção de vínculo e na provocação da rede para os cuidados dos cidadãos que se drogam e que se encontram em situação de rua. O Decreto n. 7.053, de 23 de Dezembro de 2009, que instaura a Política Nacional para a População de Rua, define que

[...] população de rua é o grupo populacional que possui em comum a pobreza extrema, os vínculos familiares rompidos ou fragilizados e a inexistência de moradia convencional regular, e que utiliza os logradouros públicos e as áreas degradadas como espaço de moradia e de sustento, de forma temporária ou permanente, bem como as unidades de acolhimento para pernoite temporário ou como moradia provisória (MEIRELES, 2014, p. 202).

Em Belo Horizonte, o Consultório de Rua manteve a nomenclatura original correspondente ao seu modelo de trabalho como dispositivo da Saúde Mental. No entanto, atendendo às determinações do Ministério da Saúde, está vinculado à atenção básica via Centro de Saúde pelo Programa Saúde da Família. Configura-se, assim, um serviço híbrido. Ou seja, com orientação da Redução de Danos e da luta antimanicomial, que preconiza o tratamento em liberdade; além do suporte da Atenção Básica, que discute e garante o atendimento dos usuários que circulam no território de sua abrangência.

A lógica de Redução de Danos coaduna-se com a Reforma Psiquiátrica no que tange a defesa do tratamento em liberdade. Vale lembrar que tratamento é um contrato entre sua referência e o usuário, que apontará a melhor forma de ser cuidado. Na perspectiva da saúde

mental, o uso abusivo de drogas é um sintoma¹ e não a causa do sofrimento do usuário, por isso a importância do protagonismo do sujeito no seu tratamento, a fim de dar o suporte para ele ressignificar o seu desejo. A lógica da Redução de Danos é voltada para aqueles que não podem ou não conseguem parar de usar drogas. Por isso, é diametralmente oposta à lógica da abstinência, que trabalha na expectativa em que o sujeito queira e possa parar de usar radicalmente as drogas. Isso se dá, muitas vezes, mediante práticas biologicistas que defendem o protagonismo da substância em detrimento do contexto sociossimbólico do usuário.

Nos anos 1980 surge um ator social importante para pensar e agir em relação aos altos índices de contaminação do HIV: o redutor de danos. Vinculados à Coordenação de DST/AIDS da Secretaria Municipal de Belo Horizonte, circulavam em cenas públicas de uso de drogas, com predominância da cocaína injetável, naquela década, distribuindo camisinhas, seringas descartáveis e acompanhando alguns casos em serviços de saúde e assistência social. A partir de 2011, os redutores de danos foram convidados pela Saúde Mental a integrar o corpo técnico dos serviços que possuem usuários de drogas que demandam tratamento psicossocial. Por exemplo, o Centro de Referência em Saúde Mental Álcool e Drogas - CERSAM AD – e os Consultórios de Rua, marcando, assim, a adoção da estratégia de Redução de Danos como política de Saúde Pública.

A composição técnica dos CRs de Belo Horizonte apresenta motorista, enfermeiro, psicólogo, assistente social, redutor de danos e, a partir de 2012, o arte-educador. A entrada do arte-educador é uma decisão tomada diante da aposta na arte como uma estratégia de redução de danos. No entanto, a partir da experiência artística nos territórios houve desdobramentos que foram além das atividades coletivas nas cenas de uso de drogas, impactando nas suas relações espaciais. O olhar clínico do serviço agregado ao olhar estético tem produzido experiências singulares nesse contexto.

Sendo o Consultório de Rua um dispositivo da Saúde Mental, é importante compreender o que significa o termo “dispositivo”, de origem latina, *dispositio*, que Agamben, numa perspectiva foucaultiana, considera como um plano, ou seja, um "conjunto de práticas e

¹ Refiro-me a sintoma no sentido psicanalítico, segundo a teoria lacaniana, em que parte do pressuposto analítico do saber do sujeito a respeito do seu *sinthoma*. Ver o conceito de *sinthoma* em: “Seminário”, livro 23 o *sinthoma*, de Jean-Jacques Lacan. Ao se afirmar que “o especialista em sintoma é aquele que o sofre”, neste caso, coaduna com a proposição “o especialista na questão do uso prejudicial de drogas é aquele que usa” cuja subversão clínica foi construída pelo Consultório de Rua de Belo Horizonte, que ainda está por publicar literatura a respeito.

mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato" (AGAMBEN, 2009, p. 34-35). Para compreender o sentido atual da militância da reforma psiquiátrica, podemos entender que o CR vem ampliar os dispositivos que atuam sob a lógica da luta antimanicomial, com uma diretriz pautada no tratamento em liberdade, mediante serviços públicos de portas abertas. Assim, apesar das contradições da etimologia do termo dispositivo e suas implicações de controle social, Agamben afirma que, na "raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, [que] constituem a potência específica do dispositivo" (AGAMBEN, 2009, p. 44). Assim, mesmo por detrás do mecanismo de controle há o interesse pela concretização da satisfação existencial, e para tanto se faz a identificação do que é singular de cada sujeito; esse movimento é justamente o que produz o que se entende por sujeito. Apesar da finalidade dessa "subjetivação do desejo" estar na garantia de controle do sujeito, abre-se brecha para que atuações de outra natureza ocorram, como por exemplo, a psicanálise e a arte, que consideram a subjetivação do desejo essencial tanto para a análise, quanto para a fruição estética. Assim a arte, em suas experimentações, tem se aproximado à produção de dispositivos enquanto linguagem, ferramenta e metodologia contemporânea de produção fenomenológica de experiências estéticas, buscando maximizar a interação da obra com o singular de cada sujeito.

Diante do conjunto de práticas do Consultório de Rua, há um grande desafio em conciliar a arte contemporânea com a clínica no contexto de um dispositivo da saúde mental. Como tentativa, poderíamos nos enveredar na literatura sobre arte e psicanálise a fim de identificar pontos de diálogo entre a arte e a clínica. No entanto, aqui localizamos o interesse em investir na discussão sobre arte e sociedade. Uma vez que, o CR enquanto dispositivo que vai às cenas de uso de drogas, apesar de *a priori* ter um objetivo clínico, está inserido em um contexto mais amplo, que é o da vulnerabilidade social. O PEAD – Plano Emergencial de Ampliação do Acesso ao Tratamento e à Prevenção em Álcool e outras Drogas – de 2009, via Portaria GM/MS 1.190/09, prevê quatro eixos que defendem o modelo da reforma psiquiátrica, incentivam práticas interdisciplinares e favorecem a entrada da arte nesse contexto:

EIXO 1 – Ampliação de acesso ao tratamento: expansão da rede de CAPS; ampliação dos leitos de atenção integral em saúde mental e do atendimento pela rede de urgência e emergência; expansão das ações de saúde mental na atenção básica; articulação efetiva da rede de suporte social (...).

EIXO 2 – Qualificação da atenção: formação, avaliação, monitoramento e produção de conhecimento (...).

EIXO 3 – Articulação intra e intersetorial, com a sociedade civil e participação social: apoio à articulação entre as políticas da saúde, desenvolvimento social, educação, esporte, justiça, trabalho, direitos humanos, cultura e outras políticas sociais. Apoio a ações com a participação da sociedade civil, em projetos comunitários que se articulem às redes de saúde mental (...).

EIXO 4 – Promoção da saúde e dos direitos, inclusão social, enfrentamento do estigma: apoio a estratégias e ações para a sensibilidade de gestores profissionais e população em geral sobre os direitos das pessoas que usam álcool e outras drogas e a experiências comunitárias e ações culturais que trabalham com o estigma social (OLIVEIRA, 2014, p. 479).

O primeiro eixo da portaria demonstra que a dimensão social do sujeito que se droga deve ser considerada mediante o diálogo entre as políticas da saúde e as políticas sociais. No segundo eixo, há o incentivo pela produção de conhecimento sobre questões que envolvem o contexto psicossocial de usuários de drogas, delineando a necessidade de se qualificar tanto a discussão sobre o tema quanto o atendimento dos usuários. No terceiro eixo do plano, a rede de interlocuções intersetoriais aponta para a importância da cultura dentre as políticas; enquanto o quarto eixo orienta que as ações culturais devem estimular experiências coletivas e envolver questões que considerem os estigmas sociais que os usuários enfrentam em seu cotidiano.

Por isso que se torna oportuna uma interface da prática artística na confluência entre saúde mental, redução de danos e espaços urbanos. As discussões que aproximam arte e sociedade como eixo do pensamento e da produção da arte contemporânea corroboram a orientação que assumimos para realizar a investigação presente nas próximas páginas; cujo objetivo se esboça na fundamentação teórica dos conceitos de cena e espaço, mediante articulação com os conceitos de paisagem, espaço e território em Milton Santos. Além de seu desdobramento em experimentações em *videomapping* nas cenas de uso de drogas da regional noroeste de Belo Horizonte, que se justifica pela construção prévia e efetiva do acesso às suas cenas pela via da presença e circulação do CR no território desde 2012.

Tais experimentações abrangem o uso de imagens videográficas produzidas nas cenas, considerando os aspectos da montagem e devolvendo o material produzido para seu local de origem mediante o uso do *videomapping*. Para tanto, é necessária uma compreensão das relações espaciais nas cenas de uso de drogas², a partir da definição de conceitos que subsidiarão o

² A escrita do artigo “Entre becos e passagens modernas: cenas onde drogas circulam”, em coautoria com Pablo Gobira, na *Revista Amerika*, publicada em 2016, contribuiu para pensar as relações espaciais nos becos e nas cenas

desdobramento da atuação clínica e política pública do CR em uma apropriação artística desse contexto, endossando o diálogo contemporâneo entre arte e sociedade.

É importante frisar que a preocupação inicial em se apresentar a concepção e as práticas do CR está apenas circunscrita na necessidade de se desenhar a extensão de atuação da arte em parceria com as estratégias da redução de danos e da clínica em saúde mental. No entanto, a compreensão da arte enquanto estratégia transcende as prerrogativas da redução de danos, da orientação psicanalítica, antropológica e epidemiológica presentes do dispositivo da saúde mental belo-horizontina. O conceito de estratégia no âmbito artístico supera o viés instrumental técnico e científico, para alcançar a dimensão crítica apreendida pelas vanguardas europeias, em especial os situacionistas.

Assim sendo, o investimento introdutório está na contextualização do acesso objetivo e técnico às cenas de uso de drogas mediado pelo CR, para, em seguida, aprofundar nos aspectos sociossimbólicos que contribuíram para a formação de tais cenas à luz dos conceitos de Milton Santos delineados no capítulo 1: “Paisagem, espaço e território em Belo Horizonte”. Quando o recorte “arte e espaços urbanos estigmatizados” exige a compreensão das suas relações espaciais, percebe-se a necessidade de um aprofundamento nos conceitos de espaço e cena, que são mais operantes no capítulo 2: “Heterotopias do espaço e da cena”. Para, então, alcançar a discussão sobre *videomapping* nesse contexto, detalhada no capítulo 3: “*Videomapping* nas cenas de uso de drogas: poéticas resistentes à invisibilidade”. Devido à convergência do cronograma deste trabalho com a agenda do CR, os relatos e registros dos experimentos do *videomapping Lux Pulsamus* foram incluídos nos Anexos.

1. PAISAGEM, ESPAÇO E TERRITÓRIO NO CONTEXTO DE BELO HORIZONTE

A partir das vanguardas do século XX, em especial, a Internacional Situacionista (IS)³, é possível localizar uma intensa discussão sobre a relação entre a arte e a sociedade como matriz conceitual do futuro da arte do segundo pós-guerra. Há a concepção de que a arte, ou a *poiesis*, está intrínseca ao âmbito da vida cotidiana, produzindo um contraponto à opressão das instituições reguladoras, que suprimem a criatividade em detrimento do consumo. As práticas da IS defendiam uma relação urbana em que, a partir da deriva, a comunicação poderia ocorrer sem a mediação da circulação da mercadoria.

Os membros da IS praticavam ações de reconhecimento da cidade as quais chamavam de “deriva”. Com essas ações procuravam gerar uma forma de comunicação efetiva entre as pessoas no espaço urbano [...]. A noção de cotidiano e luta cotidiana é muito cara aos situacionistas, por considerarem esse o lugar da revolução. Nesse sentido, a deriva era uma forma de imposição das pessoas ante o tempo do espetáculo, uma vez que o objetivo das ruas, ou mesmo da cidade, não era a circulação das pessoas de um lugar a outro para trabalhar, estudar etc. Na deriva, o cotidiano e a cidade se modificavam. A deriva se tornava comunicação integral, sem mediação (GOBIRA, 2012, p. 77).

As circunstâncias que permeiam a circulação de pessoas em situação de rua, nas cenas de uso de drogas, apontam para uma intensa identificação com os imperativos do capitalismo no seu grau mais radical. Sendo a circulação da mercadoria, no caso as drogas, determinante na extensão dos valores de vida e morte daqueles que são vinculados ao comércio e ao consumo direto nas cenas. O ato de “sair quando nada nos obriga a fazê-lo, e seguir nossa inspiração como se o simples fato de virar à direita ou à esquerda já constituísse um ato essencialmente poético” (JALOUX *apud* BENJAMIN, 2006, p. 479), não corresponde à realidade do usuário de drogas em situação de rua, pois frequentemente, ao sair pelas ruas, ele “tem uma missão a cumprir. Encarregaram-no de uma certa tarefa, de alguma coisa para levar ou talvez para anunciar” (ROMAINS *apud* BENJAMIN, 2006, p. 487). O fato de estar desvinculado da família e do trabalho, expressões institucionais do capitalismo, não significa que esteja desvinculado da circulação da mercadoria; pelo contrário, a comunicação dele com o próprio corpo e com outros

³ A Internacional Situacionista (1957-1972) foi um movimento das vanguardas europeias, da segunda metade do século XX, da qual se destacam Guy Debord e Raoul Vaneigem.

corpos nas cenas ocorre igualmente com a mediação da mercadoria, mesmo que esta seja ilegal. Então, a experiência da deriva nas cenas de uso de drogas, no sentido levantado pela IS, é um desafio que toca o extraordinário⁴.

Ao compreendermos a radicalidade dos domínios do capitalismo nas cenas de uso de drogas, enquanto locais urbanos de acumulação dos refugos do capital excedente, que “deve ser reinvestido para gerar ainda mais excedente” (HARVEY, 2014, p. 31), podemos observar a realização objetiva do espetáculo, tal qual Debord concebe:

O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo não vivo [...]. Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana — isto é, social — como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a *negação* visível da vida; como negação da vida que *se tornou visível* (DEBORD, 1997, p. 13-16).

Quando a vida é apreendida como aparência, o aspecto da invisibilidade – social – se instaura na supressão da subjetividade humana resultante da negação objetiva da vida em função do mercado. Tal negação é o que estabelece o que reconhecemos enquanto vida na sociedade do espetáculo. Tudo isso é consequência da economia política desenvolvida pelo capitalismo, cuja noção crítica de suas operações na sociedade contribui para a localização de brechas e possibilidades de criar situações e experiências estéticas que sejam descoladas dos imperativos capitalistas. Ainda que se tenha a consciência de que essas experiências sejam logo recuperadas pelo capital, ou, no caso das cenas de uso de drogas, sejam extremamente efêmeras, sendo logo dissipadas pela velocidade imposta pela circulação da mercadoria. Apesar de todas as adversidades, a

[...] poesia está sempre em algum lugar. O seu recente abandono das artes torna mais fácil ver que ela reside antes de tudo nos gestos, num estilo de vida, numa busca desse estilo. Reprimida em toda parte, essa poesia por toda parte floresce. Brutalmente recalçada, reaparece na violência. [...] A vontade de criar a unidade do homem e do social, não na base da ficção comunitária, mas a partir da subjetividade, é o que faz da nova poesia uma arma que todos devem saber manejar *por si mesmos*. A temporada de caça à experiência poética já começou (VANEIGEM, 2002, p. 213-214. Grifos do autor).

Quando a concepção da poesia alcança a dimensão da vida vivida, seja ela onde for, ela se desprende dos meios tradicionais para ampliar sua capacidade de resistência à opressão; “os

⁴ Naquilo que se refere ao que extrapola o ordinário.

poemas contemporâneos não estão sempre confinados nos livros, seu meio tradicional. Eles se espalharam para outros espaços: o computador, a televisão, a tela de cinema, até mesmo nas galerias de museus em pinturas, performances, vídeos e instalações". (OLIVEIRA, 2009, p. 260) [Tradução livre]⁵. A interlocução da poesia, ou da poética, com demais conteúdos que compõem a realidade sensível, cuja subjetividade é experimentada a partir da integração entre arte e vida, é um tema também explorado por Jacques Rancière (2005) através da ideia de partilha do sensível⁶, que considera a estética uma política, onde o *comum* partilhado, como o espaço, o tempo e as atividades compartilhadas sempre se referem ao comum político. Para Rancière, as práticas artísticas são regidas pela tríade: processo + visibilidade do processo + conceito, que resultam na obra, cujo sentido é inscrito na partilha com a comunidade. Com o advento das novas mídias digitais há um crescimento da multiplicidade de inscrições de sentidos da obra ou de leituras, em que as novas exigências técnicas das novas mídias reorientam as “maneiras de fazer” e experimentar a arte. Nesse sentido:

Poesia, ou, se quiser, a poética, foi disseminada entre diferentes tipos de criações, cuja fronteira, línguas e manifestações seria inútil tentar demarcar. O poético paira entre a multiplicidade de meios disponíveis para o artista contemporâneo. Na verdade, textos pós-modernos parecem favorecer o domínio das relações intermediais, transmediais e multimedias. O vídeo e as instalações que mencionei são claramente intermédias textuais, baseando-se em sistemas de diferentes signos, de tal forma que os aspectos visuais, cinéticos e verbais de seus signos se revelam inseparáveis. Diversificadas e expandidas, tais criações só podem ser apreciadas, enredadas na proliferação da mídia (OLIVEIRA, 2009, p. 278. Tradução nossa).⁷

A possibilidade de a poesia se relacionar com outras mídias, e a identificação do vídeo e da instalação como intermédias, são temas dos estudos que não se alinham a uma única teoria,

⁵ [...] “contemporary poems do not always confine themselves to books, their traditional médium. They have spread to other spaces: the computer, television, cinema screen, even to museum galleries in paintings, performances, vídeos, and installations” (OLIVEIRA, 2009, p. 260).

⁶ “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas [...]. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

⁷ “Poetry, or, if you like, the poetic, has been disseminated among different kinds of creations, whose frontier, languages, and manifestations it would be vain to try to demarcate. The poetic has among the multiplicity of media available to the contemporary artist. In fact, postmodern texts seem to favor the realm of intermedial, transmedial, and multimedial relations. The videos and installations I have mentioned are clearly intermedial texts, drawing on different sign systems in such a way that the visual, kinetic, and verbal aspects of their signs prove inseparable. Diversified and expanded, such creations can only be enjoyed, entangled in the proliferation of media” (OLIVEIRA, 2009, p. 278).

mas em uma série de discussões sobre o fenômeno das obras que se situam entre mídias. Higgins (2012) esclarece que não há movimento intermídia, portanto, ela não se localiza de maneira datada na história, a intermídia é uma fusão conceitual entre mídias, o que se difere da mídia mista, que seria a fusão material de mídias como, por exemplo, uma pintura a óleo e têmpera, ou uma escultura em madeira e metal. Rajewsky (2012) confirma que não existe monomídia, e que todas as mídias são, em algum grau, mistas, revelando o quão incoerente é defesa da utopia de uma arte pura. As discussões que tentam localizar a essência e a pureza de cada mídia, e assim identificar as fronteiras midiáticas, são para a autora questionáveis, pois tais práticas teóricas contradizerem a própria noção de intermediariedade, do estar entre mídias no “sentido amplo”. Para se compreender algumas estratégias intermediárias a autora identifica três tipos: a transposição midiática, como, por exemplo, a adaptação cinematográfica de um livro; a combinação entre mídias, como, por exemplo, a ópera; e as referências midiáticas, como, por exemplo, determinado filme que faz referência a alguma pintura. Porém, a autora não se atém ao advento das mídias digitais, que certamente extrapolam as categorizações supracitadas. Müller (2012) identifica que o conteúdo é o eixo que constitui a intermídia, cujos primeiros representantes se localizam na literatura, a partir da fusão entre o elemento visual e as palavras; posteriormente, aparecem as obras audiovisuais, de tal maneira que “o enfoque recaiu sobre questões de materialidade e de produção de sentido, sobre características dos processos intermediários e funções sociais” (Müller, 2012, p. 85. Grifos do autor). Para o autor, não basta articular formalmente duas ou mais mídias, é necessário alcançar uma congruência ou adesão de conteúdos culturais e tecnológicos que interagem entre si, exercendo funções sociais de produção de sentido.

A difusão da poesia vinculada com outras mídias está para além das questões da sua transmissão ou reprodução formal através de novas técnicas, o que configuraria apenas uma migração para outros suportes. A articulação da poesia com conteúdos estéticos e sociais é o que mais nos interessa para a interlocução com uma produção audiovisual. Assim, encontramos no poeta brasileiro Augusto dos anjos (1998) imagens que dialogam intimamente com a atualidade dos signos presentes nas interações estéticas das cenas de uso de drogas.

Monólogo de uma sombra

[...], procedo
Da escuridão do cósmico segredo

Da substância de todas as substâncias!

A simbiose das coisas me equilibra.
 Em minha ignota mônada, ampla, vibra
 A alma dos movimentos rotatórios...
 E é de mim que decorrem, simultâneas,
 A saúde das forças subterrâneas
 E a morbidez dos seres ilusórios!
 [...]
 Na existência social, possuo uma arma
 [...]
 É o despertar de um povo subterrâneo!
 [...]
 Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa
 Ablanda s rochas rígidas, torna água
 Todo fogo telúrico profundo
 E reduz, sem que, entanto, a desintegre,
 À condição de uma planície alegre,
 A aspereza orográfica⁸ do mundo!

Provo desta maneira ao mundo odiento
 Pelas grandes razões do sentimento,
 Sem os métodos da abstrusa⁹ ciência fria
 E os trovões da dialética,
 Que a mais alta expressão da dor estética
 Consiste essencialmente na alegria (ANJOS, 1998, p. 11-17).

A complexidade das imagens evocadas por Augusto dos Anjos, de alguma maneira, encontra consonância com a descrição do fenômeno das cenas de uso de drogas¹⁰, cujas ambivalências podem nos levar à *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (1978), onde o autor localiza nos pequenos objetos, nas gavetas, nos cantos e nas fissuras das paredes o ambiente ideal para o devaneio e a fecundação da imaginação poética. Em síntese, é nos detalhes do espaço que se alojam em potência as imagens poéticas. Por outro lado, tais imagens resultam do movimento entre o dentro e o fora, entre o habitar a casa e o universo. As grandezas são equivalentes em sua oposição, tal como o cósmico e o subterrâneo, a planície e as montanhas, a dor e a alegria em Augusto dos Anjos. A diluição das fronteiras entre o dentro e o fora também se desdobra na compreensão da trajetória da imaginação poética na multiplicidade de experiências de mundo.

É assim que, na concepção da “estética da vida cotidiana” (VANEIGEM, 2002, p. 125), ou, da experiência poética possível em qualquer lugar, se torna possível o reconhecimento das

⁸ Relativo à orografia: descrição das montanhas.

⁹ Obstrusa significa obscura.

¹⁰ Verifica-se ao longo da dissertação vários momentos em que há descrição das cenas de uso de drogas.

poéticas resistentes à invisibilidade nas cenas de uso de drogas. Por mais que uma cena sempre convoque um olhar para legitimar sua função, a cena de uso de drogas sofre a hiperexposição de seus atores. A hiperestimulação do olhar pela lente da imprensa para essas cenas as torna subjetivamente invisíveis. Ou seja, a manipulação midiática sensacionalista, muitas vezes, explora a imagem das cenas de uso de drogas de tal modo que não há articulação objetiva entre diagnóstico e mobilização social. Operando de modo perverso, a imprensa muitas expõe esse espaço e seus agentes mais vulneráveis na perspectiva da criminalização¹¹, fomentando a violência e as ações de assepsia urbana.

A imprensa gera uma profusão de informações, cujo efeito estimulante é tanto maior quanto menor for seu valor de uso. [...] A relação real dessas informações com a existência social é determinada pela dependência dessa indústria da informação dos interesses da bolsa de valores, com as quais se alinha (BENJAMIN, 2006, PASSAGENS, p. 490).

Fica claro que o interesse da imprensa está na exploração da grande audiência que os problemas sociais causam, fomentando, assim, a indústria da informação que atende às expectativas de seus patrocinadores. A intencional falta de uma discussão ética ao se abordar tais problemas gera a replicação das violências que estão em exposição. A amplitude da reprodução das violências pela imprensa se aplica não só ao caso de sujeitos, mas também aos espaços estigmatizados, como se observa no caso da intensa exposição, pela imprensa, das intervenções do poder público na “cracolândia” de São Paulo. Ao avaliar as mais recentes notícias publicadas na internet, sobre usuários de drogas em situação de rua, nota-se um contraste entre as publicações referentes às cenas de São Paulo e de Belo Horizonte. As principais notícias, cujo mote é o de criminalizar os usuários, em Belo Horizonte¹², foram mais frequentes entre 2011 e 2014, sendo mais comum atualmente as reportagens que abordam o tema pela via do tratamento, oscilando entre propagandas de iniciativas religiosas privadas à orientação sobre a existência da

¹¹ Vídeo reportagens em Belo Horizonte: Minas Urgente, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F4dLDPm6mGE> postado em 21 de jul. de 2011; Balanço Geral MG, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uICxVJE7t7E> postado em 26 de julho de 2011; Jornal da Record MG, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LQJdrXtkCDk> postado em 14 de julho de 2012; Jornal Alterosa, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TU0311WFD_4 postado em 20 de maio de 2014; Jornal Alterosa, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lOgmOWm6raY> postado em 12 de agosto de 2014.

¹² Disponível em: http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/05/04/interna_gerais.866979/pesquisa-aponta-que-maioria-de-usuarios-conhecem-as-drogas-na-infancia.shtml.

rede de saúde pública; enquanto a capital paulista tem persistido no sentido de criminalizar os usuários e estimular a internação compulsória¹³ dos mesmos.

No contexto das urbes, conseguir se desvencilhar do discurso da imprensa e do senso comum criminalizantes, traduz o desafio do investimento em diferentes linguagens poéticas que possam provocar subversões dos valores de poder violento em potências criativas. Nas práticas da IS, a subversão é “o gesto pelo qual a unidade lúdica se apodera dos seres e das coisas petrificadas em uma hierarquia de fragmentos [...]. Em resumo, a subversão é a manifestação mais elementar da criatividade. A fantasia subjetiva subverte o mundo” (VANEIGEM, 2002, p. 277). Nesse sentido, a produção de ficções opera como uma maneira de corromper o modelo da razão positivista, ao defender a legitimidade da faculdade da imaginação enquanto produtora de um saber capaz de ser experimentado pelo corpo social.

Para alcançarmos as cenas de uso de drogas e suas relações espaciais a fim de "caçar experiências poéticas", é necessário articular alguns conceitos que sustentam a constituição objetiva e subjetiva da cidade: paisagem, espaço e território. Particularmente, destacamos o surgimento de cenas de uso de drogas no contexto belo-horizontino para, logo em seguida, adentrarmos nas cenas da regional noroeste. Por isso, foi importante primeiramente conhecermos o Consultório de Rua e sua implementação em Belo Horizonte, bem como a lógica da redução de danos com a qual atua, para, em seguida, compreendermos como se deu a entrada da arte nesse dispositivo da saúde mental. É a partir das circunstâncias geradas pela presença do CR nas cenas de uso de drogas que houve o interesse pelos fenômenos contemporâneos da vida urbana, estimulando a investigação dos conceitos de paisagem, território, espaço e cena para a elaboração e realização de um *videomapping*, cujas imagens correspondessem aos conteúdos estéticos das cenas de uso de drogas.

1.1. Cidade Jardim: paradoxos de uma paisagem

Belo Horizonte, eleita para substituir Ouro Preto como capital do estado de Minas Gerais, é a primeira cidade modernista brasileira a ser planejada. Fundada em 1897, foi projetada pelo engenheiro Aarão Reis. Inspirado pela arquitetura moderna de Washington e Paris, conferiu ruas

¹³ Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2017/05/27/pedido-de-doria-justica-autoriza-internacao-compulsoria-na-cracolandia/>.

perpendiculares, vias largas, simétricas e arborizadas à cidade que chegou a ser considerada a “Cidade Jardim”.

Construída entre 1894 e 1897, Belo Horizonte nasce sob o signo da destruição do passado colonial e da modernidade urbanística inspirada nos modelos europeus e americanos do século XIX: "A construção de Belo Horizonte significa (...) a ruptura definitiva com a tradição colonial: a adoção de novos estilemas, propostos pela era industrial, inscreve-se na recusa ao passado e na aspiração à modernidade [SALGUEIRO, 1987, p. 107]. Seus planejadores queriam uma cidade "ampla e monumental, segundo a concepção neoclássica do espaço urbano" [SALGUEIRO, 1987, p.109] e em evidente oposição à Ouro Preto, "presa entre montanhas, sem horizontes, sem luz, sem espaço" (*Revista da Comissão Construtora, apud SALGUEIRO, 1987, p. 109*). (SALGUEIRO *apud* ANDRADE, 2004, p. 75).

A construção da nova capital do estado de Minas Gerais demandou um grande contingente de trabalhadores e fornecimento de matéria prima para a construção civil, fabricação de meios-fios e paralelepípedos, provenientes de uma pedreira localizada no atual aglomerado chamado Pedreira Prado Lopes. Os trabalhadores que retiravam as pedras começaram a estabelecer moradias improvisadas nos redores da pedreira, uma vez que o acesso aos serviços do centro urbano, apesar de extremamente próximo, lhes era inviável. Quando a construção da cidade foi concluída, dentro do planejamento do perímetro da Avenida do Contorno, os trabalhadores, agora sem emprego, fixaram moradia nas mediações da região Lagoinha, que compreende atualmente os bairros Bomfim, São Cristóvão, Vila Senhor dos Passos e Vila Pedreira Prado Lopes¹⁴. A nova capital teve um crescimento demográfico inicial muito lento, nos primeiros anos a zona urbana se encontrava vazia, apenas os funcionários públicos obtiveram auxílio e facilidades para construir suas residências. Diante dos altos preços dos lotes da zona urbana, apesar da carência de estrutura sanitária, a periferia foi densamente ocupada, chegando a 69% da população, de acordo com o censo de 1912. No entanto, isso não incomodava as autoridades da nova capital, como se lê:

Será sempre preferível uma população menos numerosa na área urbana, porém saudável e cercada de todas as garantias de higiene, habitando prédios e áreas que tenham o conjunto harmonioso e perfeito previsto pela Comissão Construtora, a vermos o mesmo no coração da cidade verdadeiros bairros chineses, habitat predileto de todas as

¹⁴ “Na versão oficial, essa vila, em sua origem, está ligada à família Prado Lopes, no início das obras de Belo Horizonte, pois foi o engenheiro Antônio Prado Lopes Pereira, da 1ª Classe da Comissão Construtora da Capital, 3ª divisão, que recebeu uma concessão para explorar o local, dali retirando suas pedras e usando-as na edificação de casas e ruas da cidade”. (RIBEIRO, 2001, p. 20).

moléstias infecto-contagiosas. (Relatório do prefeito Olinto dos Reis Meirelles, 1912 *apud* FARIA; GROSSI, 1982, p. 175) (ANDRADE, 2004, p. 77).

A concepção socialmente sanitária já estava presente desde os primeiros anos da capital, no que diz respeito ao perímetro urbano. Podemos afirmar que as periferias e as zonas de pobreza são fruto da administração higienista e sanitária do Estado. Essa política delimitou as fronteiras paisagísticas de Belo Horizonte, ou seja, da extensão legítima, organizada e planejada, como uma "Cidade Jardim", um encontro paradoxal e simbólico entre o jardim e o urbano.

Segundo Anne Cauquelin (2007), a paisagem como forma simbólica se origina no advento da perspectiva. Proveniente do termo *per-scapare*, seu sentido é construído na ideia de passagem, abertura que permite escapar para além da precisão da linha, abertura que tange ao infinito. A perspectiva fundamenta a percepção ocidental a partir do século XV: "Então, é essa perspectiva, invenção histórica datada, que ocupa o lugar de fundação da realidade sensível. Ela instaura uma ordem cultural na qual se instala imperativamente a percepção" (CAUQUELIN, 2007, p. 114). Assim sendo, a paisagem como forma simbólica se dá na experiência sensível mediada pelo artifício da perspectiva. "No entanto, a perspectiva atribui um lugar simbólico ao olhar e confere ao observador seu lugar numa sociabilidade simbólica" (BOURRIAUD, 2009, p.111); ou seja, confere ao observador a posição de tomar parte da transmissão ou comunicação de sua experiência sensível. Contudo, essa experiência se submete à organização dos elementos presentes na paisagem, segundo critérios de harmonia, de composição, e variedade de objetos dentro de uma unidade. A percepção das coisas a partir da reunião de objetos isolados, resultando na composição de uma paisagem, constata um processo de redução fenomenológica, em que objetos reconhecidos separadamente no âmbito da razão são percebidos pela experiência sensível quando aglutinados diante da visão. É justamente a perspectiva que delinea (com suas linhas invisíveis) os critérios de agrupamento dos objetos, produzindo o que chamamos de paisagem, que, sem a finalidade de constituir uma "metáfora da natureza", cria uma natureza artificial, tão legítima quanto.

Pois essa "forma simbólica" estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma. Por isso é que ela é chamada de "simbólica": liga, num mesmo dispositivo, todas as atividades humanas [...]: uma ordem que se instaura, a da equivalência entre um artifício e a natureza (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

A concepção de um jardim contém pressupostos da paisagem ainda anteriores às relações pictóricas. O jardim também aponta operações simbólicas de organização dos objetos, criando uma natureza artificial, uma natureza protegida dos perigos da floresta. O jardim, longe de ser uma miniatura da natureza, se constitui na separação dela. É justamente a separação, enquanto operação, que viabiliza a constituição do que estamos chamando de simbólico. No contexto urbano, o jardim também será resultado do mesmo efeito de separação em relação à natureza social, ou à sociedade. Funcionando como um ambiente protegido dos conflitos e perigos da cidade. Pois é

[...] papel do jardim estabelecer e manter a distinção entre os terrores naturais e os benefícios dessa *parens mater*. Se o jardim se separa da cidade, ele também se separa de uma natureza furiosa, tempestuosa ou desértica. [...] O jardim oferece, com efeito, esse paradoxo amável de ser “um fora dentro” [...]. A meio caminho entre os dois perigos da natureza e da sociedade, o jardim oferece o asilo desejado (CAUQUELIN, 2007, p. 63).

A imagem de uma janela que se abre para o jardim, ou para o bosque, é interessante para compreender como os pressupostos da paisagem se encontram e são transversais na invenção do olhar mediado pela perspectiva. A janela implica um enquadramento, no qual a composição se instaura na imagem construída e visualizada em correspondência às delimitações da estrutura da janela. O quadro seria, então, uma tecnologia desenvolvida a partir da experiência da janela. Em um primeiro momento, a janela funciona como um meio de ver a paisagem. Em seguida, teriam projetado o quadro como “uma espécie de máquina de olhar a paisagem, ou melhor, de fazê-la parecer em um lugar onde ela não tinha a mínima razão de ser?” (CAUQUELIN, 2007, p. 77). A pergunta da autora pode nos levar a pensar em uma apropriação da tecnologia do quadro, inicialmente usada para retratos e transmissão de cenas do imaginário místico, com a ascensão do capitalismo e da reforma religiosa, os conteúdos da pintura se voltam para a paisagem e para os aspectos mundanos das relações humanas, alcançando, a partir do século XIX, o interesse pela representação de cenas urbanas¹⁵. No que diz respeito às paisagens, principalmente nos países baixos, que tinham acesso prioritário aos pigmentos e onde se desenvolveu o calvinismo com maior intensidade, houve um maior investimento na pintura de paisagem, de naturezas primaveris e estivais em contraposição ao rigoroso inverno que enfrentavam. Uma maneira de criar janelas para paisagens harmoniosas que, logicamente, em alguns períodos não estariam

¹⁵ Tais como descritas por Baudelaire em “Pintor da vida moderna”, onde discorre sobre a obra de Constantin Guys (1802-1892).

disponíveis para apreciação. “Não há dúvida de que temos aqui uma condição *sine qua non*: a janela e a moldura são ‘passagens’ para as *vedute*, para ver paisagem ali onde, sem elas, haveria apenas... a natureza” (CAUQUELIN, 2007, p. 137). A passagem do olhar pela janela e, posteriormente, pela moldura habilitou o recorte do espaço ou campo visual pela via da visão circunscrita, que outrora era dispersa na natureza. Com o crescimento urbano, a janela, como meio para ver paisagens, experimentou uma mudança de panorama e sua multiplicação de pares, agora voltados para a cidade. “Esta passagem”, afirma Benjamin, “permite reconhecer claramente como o antigo sentimento romântico da paisagem se desfaz e como surge uma nova visão romântica dela, que aparece ser sobretudo uma paisagem urbana” (BENJAMIN, 2006, p. 465). A cidade como resultado de um esquema igualmente simbólico, de separação entre o selvagem e o civilizado, apresenta elementos concretos organizados sob a perspectiva de múltiplas janelas simultâneas, instituindo o que classificamos como "paisagens urbanas":

Expressão que parece contraditar a noção natural de paisagem e Natureza, como pelo conteúdo, heteróclito, muitas vezes sórdido, oferecido pela visão de uma cidade erichada em torres disparatadas, trespassada de terrenos vagos, saturada de sujeiras e banhada pela fumaça opaca das essências artificiais... e, não obstante tudo, vemos o espetáculo como paisagem [...]. Emolduramos, fazemos da cidade paisagem pela janela que interposmos entre sua forma e nós. Numerosas *vedute*, uma esquina de rua, uma janela, um balcão avançado, a perspectiva de uma avenida [...]. A cidade participa da própria forma perspectivista que produziu a paisagem. Ela é, por sua origem, natureza em forma de paisagem. Vendo-a assim, rendemos homenagem a sua constituição, recompomos os elementos de sua própria gênese e transformamos cada sensação, visual, auditiva, tátil ou olfativa, em tantos outros elementos de uma paisagem idealizada (CAUQUELIN, 2007, p.148 -149).

A complexidade de elementos estéticos que a paisagem urbana apresenta se esboça pelos contrastes entre uma paisagem construída segundo critérios organizadores da arquitetura e urbanismo e a convergência com extensões concebidas pelo seu uso desordenado, como, por exemplo, os lotes vagos e os terrenos baldios, locais perfeitos para acumular coisas descartadas e, algumas vezes, ocultar práticas e pessoas indesejadas. Belo Horizonte também atende a esse perfil, por ser uma capital em expansão possui grandes edifícios, antigas e novas residências, e muitos lotes vagos nos interstícios das construções. Nas margens das grandes avenidas que conectam os bairros ao centro da cidade, podemos observar extensas áreas verdes, porventura ocupadas por populações errantes, que tentam instalar acomodações provisórias e que resistem até o momento de seu recolhimento pelas políticas sanitárias do município. Nesses ambientes se encontram muito lixo, excrementos, resíduos de materiais recicláveis que não foram habilitados,

roupas descartadas e resquícios de fogueiras. Nas imediações do Complexo da Lagoinha, podem ser encontrados os populares “ferros velhos”, locais destinados a compra de sucata e de materiais recicláveis. Nos seus arredores, próximo ao complexo de viadutos e à passarela da estação do metrô “Lagoinha”, há constante atividade de queima de fios elétricos, para extração de cobre, geralmente roubados da rede elétrica da capital. É frequente a intensa fumaça tomar conta da região, ao final da tarde, após o encerramento do expediente da fiscalização.

Tudo isso, as construções, os locais planejados e os indesejados, produzem experiências sensíveis que atuam na percepção e na constituição da “paisagem idealizada”. Paisagem apreciada por intermédio de numerosas janelas, sejam elas das construções, sejam elas dos veículos que, além de tudo, também oferecem uma perspectiva em movimento¹⁶. A janela, enquanto artifício, também está disposta aos avanços tecnológicos, seu enquadramento tem se tornado cada vez mais sutil com o fim do uso da armação que sustenta o vidro. Novas tecnologias de fixação do vidro e o uso de ar condicionado têm desenvolvido janelas que não são mais articuladas para abrir e fechar. Essas são janelas ora prisma, ora espelho, apresentando o *status* de pura transparência ou puro reflexo da paisagem contemporânea.

Para compreendermos a constituição da paisagem fundamentalmente modernista de Belo Horizonte é preciso lembrar que a sua deferência, enquanto “Cidade Jardim”, demonstra que o aspecto concreto da sua paisagem antecede o uso social do espaço. Belo Horizonte foi a primeira capital do país a ser planejada com características modernistas. A sua constituição simbólica pressupôs de modo antecipado o uso real de seus recursos materiais e sociais. As políticas públicas dessa cidade surgem então, para garantir a execução objetiva e o controle da efetividade subjetiva do seu planejamento inicial.

A paisagem da “Cidade Jardim” diz do encontro contraditório entre jardim pré-urbano e a cidade modernista; no entanto, é coerente no que diz respeito à artificialidade. A cidade e o jardim planejados sem os perigos da floresta ou os perigos da sociedade. Uma cidade com construções e praças – jardins públicos – em harmonia com as largas avenidas arborizadas; além disso, “limpa” de seres sociais indesejados. Uma lógica que se torna paradoxal em relação a outros modelos de paisagem urbana que se desenvolveram ao redor da área planejada, que se tornou uma porção mínima da atual metrópole. Sua expansão resultou de um crescimento

¹⁶ Algo inclusive que pode nos apontar para uma possível contribuição para o advento do vídeo enquanto linguagem urbana.

periférico mais intenso, mesmo de maneira desassistida em relação às garantias das condições de saneamento e acessibilidade. Pois, apesar do espírito estético e social moderno ao fundar a cidade, ela se desenvolveu em consonância com o espírito capitalista, gerando uma

[...] paisagem [...], por seguinte, fragmentada, diferenciada e produzida desigualmente. Surgem e intensificam-se determinadas carências diretamente relacionadas à vida urbana que dificilmente são sanadas. As formas da cidade aparecem como produto do processo de trabalho, de sua divisão técnica e também da divisão social, frutos da sociedade capitalista (RIBEIRO, 2001, p. 27-28).

Por mais heterogênea seja a composição da materialidade urbana da paisagem, a divisão do trabalho e a divisão social produzem as disparidades estruturais que engendram a paisagem. Portanto, ao analisar os conceitos de paisagem, espaço e território, devemos notar que são produtos e interfaces das relações capitalistas, promotoras de desigualdades definidas pela dinâmica do comércio e do consumo, do privado e do público, cujas fronteiras se tornam cada vez menos evidentes, dando vazão para que outros elementos, igualmente capitalistas, sejam parâmetro de contraste social.

Milton Santos esclarece o quanto os conceitos de paisagem, espaço e território são intrincados em sua dinâmica, mas com funções diferentes na constituição da cidade e suas políticas. Ao discorrer sobre paisagem, o autor aponta para a dimensão transtemporal do “sistema material” da cidade, uma vez que, ao longo do tempo, o conjunto de edificações é mutável e em expansão de acordo com a difusão do mercado. Portanto, a “paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal” (SANTOS, 2002, p. 103-104). No sentido histórico, a paisagem seria o resultado material e concreto do uso social do espaço, mas, no caso de Belo Horizonte, a sua constituição material-concreta, primordial, antecede o uso histórico e social do espaço, em função de uma paisagem planejada. No entanto, ao longo de um século, a paisagem da capital tem se transformado em consonância com a economia contemporânea, intensamente conduzida pelos jogos de poder, que gerenciam a mediação entre a legalidade e a ilegalidade, dois lados de uma mesma moeda. Tais jogos definem o uso do espaço urbano, na medida em que, por exemplo, a dimensão das políticas públicas, a estipulação imobiliária e os movimentos de ocupação se conciliam.

Quando a extrema vulnerabilidade social se alia com o consumo de drogas, surgem as cenas de uso de drogas, enquanto um aspecto da paisagem estritamente urbana. Assim, ao longo do tempo, o uso da paisagem atribui a ela conteúdo, tornando-a filiada ao espaço. “Considerada em si mesma, a paisagem é apenas uma abstração, apesar de sua concretude como coisa material. Sua realidade é histórica e lhe advém de sua associação com o espaço social” (SANTOS, 2002, p. 108). Ao avaliarmos em uma “perspectiva lógica, a paisagem já é o espaço humano em perspectiva” (SANTOS, 2002, p. 106), de tal maneira que isso se torna ainda mais potente no caso de uma paisagem planejada¹⁷.

A perspectiva planejada sob a lógica de uma “Cidade Jardim” denota uma tentativa de planejamento do uso do espaço social de maneira seletiva e elitista. Os rejeitos da perspectiva modernista sofreram o completo desaparecimento do seu ponto de fuga do horizonte da mobilidade social. Criando, a contragosto da paisagem idealizada, um heteróclito que extrapola as fronteiras ideais em função de um real social exclusivo, ou seja, camadas com eventos simultâneos e extensões concretas, objetivas, da paisagem que contém usos exclusivos, como no caso dos *shoppings* e das cenas de uso de drogas.

Ao nosso ver, a questão a colocar é a da própria natureza do espaço, formado, de um lado, pelo resultado material acumulado das ações humanas através do tempo, e, do outro lado, animado pelas ações atuais que hoje lhe atribuem um dinamismo e uma funcionalidade. Paisagem e sociedade são variáveis complementares cuja síntese, sempre por refazer, é dada pelo espaço humano (SANTOS, 2002, p. 106).

Podemos avaliar que, provavelmente, a paisagem via linguagem pictórica transita para a linguagem urbana quando, *a priori*, o enquadramento, a partir do signo “janela”, migra para o signo “cena”, deslocando a função da paisagem decorativa para se integrar à sociedade. No novo modelo cênico, há manutenção da perspectiva; no entanto, ao acompanhar a quebra da quarta parede pensada pelo teatro do oprimido de Augusto Boal (2009), podemos observar um fenômeno similar nas cenas urbanas, em especial, as cenas de uso de droga. Encontram-se novas cenas em pontos cada vez menos ocultos da cidade, como, por exemplo, nas mediações do baixo centro, próximo à rodoviária e ao “cruzeirinho”, que se localiza na Avenida Antônio Carlos, na altura do viaduto “São Francisco”, diante de uma estação de ônibus, operando como uma grande vitrine para a cidade. Então, a compreensão da janela enquanto protótipo da máquina de ver

¹⁷ “A preferência de Haussmann por perspectivas representa uma tentativa de impor formas artísticas à técnica (urbanística)” (BENJAMIN, 2006, p. 167).

paisagens pode se estender para a percepção da rua enquanto um protótipo da máquina de ver cenas urbanas.

Cauquelin (2007) entende que o conceito de paisagem passou por transições cuja absorção das leis da perspectiva transcendeu os suportes pictóricos, em que a apreciação da imagem se dava na dialética entre aquele que vê e o objeto que é visto. Quando a paisagem supera a função decorativa e passa a integrar o corpo da cidade, outra lógica de experiência estética se instaura, uma experiência mais cênica do que pictórica, em que o sujeito, ou ator social, se vê dentro da imagem. Acima das janelas mais altas, da última linha horizontal, se localiza a linha de fuga. Quando o sujeito está na rua, está, por participação, dentro da linha da perspectiva. Está materialmente em movimento, em direção ao infinito. Percepção que também podemos verificar em Carlos Drummond de Andrade:

Os homens estão cá fora, estão na rua.
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
Mas também a rua não cabe todos os homens.
A rua é menor do que o mundo.
O mundo é grande (ANDRADE, 2012, p. 69).

Portanto, a participação do sujeito integrado à paisagem desvaloriza o papel ornamental desta para se instalar “definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva”, de forma que “triumfaria de todo obstáculo quando, passando a existir por si mesmo, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca de cena” (CAUQUELIN, 2007, p. 35-36). Ao ocupar a boca de cena, as leis da perspectiva transcenderam a função de produzir tridimensionalidade aos conteúdos percebidos através de suportes bidimensionais para ocupar todos os aspectos da experiência visual da vida ocidental, pois as leis da perspectiva esclareceram a experiência subjetiva do olhar, ao se considerar como marco referencial o ponto de vista do observador; ou seja, do sujeito.

O anamorfose, como um fenômeno óptico, também é objeto de domínio das leis da perspectiva, na elaboração de imagens que promovem a experiência óptica de profundidade que dependem de um ponto estritamente definido no espaço. Neste caso, é o observador que deve se posicionar no ponto referencial, assinalado ou não, no espaço, com a intenção de experimentar a imagem em tridimensionalidade. Em qualquer outro posicionamento há uma distorção da experiência visual, cuja disformidade também configura um fenômeno óptico, o qual tensiona o

observador, na qualidade de estranhamento, até a descoberta do marco referencial. Vale ressaltar que o anamorfose, enquanto procedimento técnico, já era utilizado por Micheangelo na pintura do teto da Capela Sistina. No final do século XX, com o advento do *videomapping*, o anamorfose é fundamental para os procedimentos de mapeamento das superfícies irregulares e projeção das imagens a fim de produzir tridimensionalidade da imagem acoplada ao espaço. A anamorfose também tem sido explorada por artistas urbanos, como o argentino Eduardo Relero¹⁸ (FIG. 1):



Figura 1: Eduardo Relero. “ombre-in-obras”, 2012. Guadalajara, México

A rua como uma tecnologia para ver cenas urbanas é evidente nas obras *Rua de mão única* (2011) e *Passagens* (2006), de Walter Benjamin, assim como em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman (2007), que discorre sobre o modernismo nas ruas parisienses em Baudelaire, e a experiência de perseguição nas ruas de Petersburgo pelo “Cavaleiro de Bronze”, de Alexander Puchkin. Cenas que delineiam desde os costumes beneficiados pela modernidade às tensões psíquicas engendradas pelos conflitos ideológicos concebidos pela mesma modernidade.

¹⁸ Disponível em: <https://www.eduardorelero.com/anamorfosis>.

O desenvolvimento urbano, estimulado pela modernidade fascinada pela velocidade das máquinas e da difusão da informação, é exaltado pelo movimento de vanguarda francesa denominado Futurismo (1905-1944). Esse período é concomitante à difusão do cinema, que ocorre a partir de 1895, através das contribuições dos irmãos Lumière. Marinetti, como principal representante do movimento futurista, deslumbrado pelas conquistas tecnológicas da humanidade, destaca dentre elas o cinema, cujos aspectos da montagem e da manipulação da duração evocam novas experiências estéticas:

Nada é mais interessante, para um poeta futurista, que o agitar-se do teclado de um piano mecânico. O cinematógrafo nos oferece a dança de um objeto que se divide e se recompõe sem a intervenção humana. Nos oferece também o impulso contrário de um nadador, cujos pés saem do mar e saltitam violentamente sobre o trampolim. Nos oferece enfim a corrida de um homem a 200 quilômetros por hora. São outros tantos movimentos da matéria, fora das leis da inteligência e, por conseguinte, de uma essência mais significativa (MARINETTI *apud* TELES, 1973, p.72-73).

A capacidade de manipular o tempo, através da imagem cinematográfica, significou a faculdade de controlar subjetivamente as leis da natureza. O impacto dessa conquista pode ser comparado ao êxito do uso das leis da perspectiva. A produção de imagem de natureza cinematográfica se torna comercialmente acessível a partir de 1965, com a disponibilidade da câmera super-8 no mercado, empoderando qualquer cidadão com tal dispositivo em mãos a produzir imagens em movimento. É quando o cotidiano se torna objeto de interesse e liberta as imagens dos princípios da narrativa, viabilizando o advento da vídeo-arte. Mas, antes de fundamentar os aspectos técnicos da vídeo-arte, é importante nos atermos ao papel do vídeo na experiência urbana, sobretudo quando os celulares multifuncionais apresentam uma imensa diversidade de aplicativos de edição de vídeos instantâneos. A extrema acessibilidade do uso do vídeo transcende as questões criativas, sendo também apropriada para a vigilância e o controle social das perspectivas pública e privada. No atual contexto, o sujeito, além de imerso na linha da perspectiva ao transitar pela rua, pode estar munido de câmera de vídeo, e está sendo filmado¹⁹.

Se o vídeo, contudo, permite que (praticamente) qualquer um faça um filme, ele também facilita a tomada de nossa imagem por (praticamente) qualquer um: nossos percursos pela cidade estão sob vigilância, nossas próprias produções culturais estão

¹⁹ “Projeto olho vivo: a íris dos olhos da segurança pública...”. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/3521>.

submetidas a uma releitura/reciclagem que comprova a ubiquidade dos instrumentos óticos e seu atual predomínio sobre qualquer outro instrumento de produção (BOURRIAUD, 2009, p. 107-108).

Assim o vídeo, enquanto tecnologia para criação de poéticas audiovisuais, também faz parte do arsenal de dispositivos de controle social, ambos os temas serão explorados pelo *videomapping* nas cenas de uso de drogas. Por enquanto, é importante a compreensão da paisagem, enquanto conjunto material, resultado da transtemporalidade dos objetos passados e presentes, os quais são transversais ao cenário urbano estruturado pela rua, o que nos dá condições de aprofundar na complexidade das cenas de uso de drogas. No entanto, antes disso, é importante esclarecer os conceitos de território e espaço.

1.2. Espaços estigmatizados

A paisagem, enquanto “sistema material”, pode ser considerada uma camada objetiva e concreta resultante das relações de uso dos espaços. Sendo o espaço a estrutura significativa e subjetiva das relações humanas permeadas pela cultura. Ou seja, enquanto a paisagem é de natureza sólida, o espaço pode ser fluido, de acordo com as atividades que se operam e se mobilizam em seu sistema. Desse modo:

Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da instrução da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transformam permanentemente (SANTOS, 2002, p. 103-104).

A capacidade de transmutação do espaço está sujeita a fatores econômicos que determinam o fluxo das atividades que ocorrem em seu âmbito social. Milton Santos entende que o dinheiro é um importante regulador desse fluxo, seja ele administrado pelo poder do estado ou pelo poder paralelo do comércio ilegal. Pois o “dinheiro usurpa em seu favor as perspectivas de fluidez do território, buscando conformar sob seu comando as outras atividades” (SANTOS, 2001, p. 80). São os interesses do mercado que definem o valor de cada segmento da paisagem, delimitando os territórios e delineando o *modus operandi* dos espaços. Sendo todos capazes de sofrer alterações de acordo com as conveniências mercadológicas. Assim, o remanejamento das

fronteiras, valores e uso dos espaços está atrelado ao capital imobiliário, que configura e reconfigura o espaço urbano mediante os processos de gentrificação, tão bem demonstrados pela literatura de Harvey (2014) e Berman (2007). Foi por isso, que

[...] os construtores do “movimento moderno” [...] marcharam ao comando do grito de guerra de Le Corbusier: “Precisamos matar a rua”. [...] Durante vinte anos, as ruas foram por toda parte, na melhor das hipóteses, passivamente abandonadas e com frequência (como no Bronx) ativamente destruídas. O dinheiro e a energia foram canalizados para as novas autoestradas e para o vasto sistema de parques industriais, *shopping centers* e cidades-dormitório que as rodovias estavam inaugurando. Ironicamente, então, no curto espaço de uma geração, a rua, que sempre servira à expressão da modernidade dinâmica e progressista, passava agora a simbolizar tudo o que havia de encardido, desordenado, apático, estagnado, gasto e obsoleto - tudo aquilo que o dinamismo e o progresso da modernidade deviam deixar para trás (BERMAN, 2007, p. 372).

A gentrificação é capaz de desvalorizar completamente uma área, deixando-a abandonada, decadente, com sinais de destruição, com a finalidade de gerar um capital imobiliário excedente. Em seguida, os imóveis desvalorizados são negociados por preços irrisórios, para grandes imobiliárias que constroem edifícios e condomínios de luxo, hipervalorizando a área, de tal modo que expulsa os antigos moradores da região através da elevação do custo de vida. O mesmo se dá também nos aglomerados, onde programas de urbanização têm destruído becos e barracões para dar lugar, por exemplo, à chamada “vila viva”²⁰, cuja finalidade é oferecer residências com saneamento básico e luz, além da tentativa de redução da criminalidade na comunidade; no entanto, há relatos de que muitos apartamentos não são destinados à população local, que, desalojada, assistira suas casas sendo derrubadas para dar lugar a forasteiros mais afortunados. É o que se ouve/lê, p.e., na canção popular “Saudosa Maloca”, de Adoniran Barbosa:

Saudosa Maloca

Se o senhor não tá lembrado
Dá licença de contá
Que acá onde agora está
Esse adifício arto
Era uma casa véia
Um palacete assobradado

Foi aqui seu moço
 Que eu, Mato Grosso e o Joca
 Construimos nossa maloca
 Mas um dia, nós nem pode se alembra
 Veio os homis c'as ferramentas
 O dono mandô derrubá

Peguemos todas nossas coisas
 E fumos pro meio da rua
 Apreciá a demolição
 Que tristeza que nós sentia
 Cada táuba que caía
 Doía no coração
 [...] (BARBOSA, 2000).

A letra de Adoniran Barbosa, escrita em 1951, ilustra algo que acontece até os dias de hoje, em contextos cada vez mais perversos. Recentemente assistimos à operação policial em São Paulo, que, no dia 21 de maio de 2017²¹, atuou violentamente na “cracolândia”, perseguindo e dispersando usuários com a pretensão de erradicar a cena; dois dias depois, a prefeitura começou a demolir um imóvel com pessoas dentro²², na Rua Dino Bueno. O discurso do combate ao tráfico e a total irresponsabilidade com o cuidado e o destino dos usuários logo revelou o processo de gentrificação através das intenções de se executar um projeto de revitalização do território. Os planos de construção de Unidade Básica de Saúde, escola e creche enquanto serviços públicos têm, por trás, a iniciativa privada que, com a cessão do terreno, fará a construção dos equipamentos públicos, podendo receber inúmeras vantagens sob dinheiro público. Veja-se, a exemplo, um trecho de um relato:

Valdete diz que os moradores estavam dormindo quando a demolição começou. “Tem fogão, geladeira e tudo. Tinha 20 pessoas, com quartos todos alugados”, disse. “Quero ver o prefeito me ressarcir. Pago água, luz, IPTU e tudo. Como é que ele vem e derruba meu imóvel?”
 Rafhael Escobar, do movimento Craco Resiste, criticou a ação da prefeitura na região. “É basicamente isso. Ele está tentando acabar com a Cracolândia não sabendo que a Cracolândia não é um território. São pessoas. Eles querem limpar esse território para especulação imobiliária”, disse.

Figura 2: Imagem do texto disponível online na página da Agência Brasil publicada no dia 23/05/2017²³

²¹ Brasil Urgente SP, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UYZ2B-h1AU>, postado em 21/05/17.

²² Rede TVT, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o6V1bT240-w>, postado em 23/05/17

²³ Agência Brasil, disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-05/prefeitura-nega-erro-em-demolicao-de-predio-com-moradores-na-cracolandia> postado em 23 de maio de 2017.

Em Belo Horizonte, apesar da atual presença de processos de gentrificação em diversos pontos da cidade, sob o discurso da revitalização urbana; no entanto, as estratégias de valorização de determinadas áreas da capital já se aplicavam desde a concepção do planejamento da capital, sendo complementadas pelas normativas municipais: “Em Belo Horizonte, o espaço seguiu a lógica do Estado, demarcando para a cidade as zonas: urbana, suburbana e rural. Esse zoneamento era fundamental para classificar, hierarquizar e controlar a cidade” (RIBEIRO, 2001, p. 26). Desde a fundação do município há uma preocupação com a distribuição e a regulação do uso do espaço urbano, mediante restrição de acesso de atores socialmente mais vulneráveis, por configurarem um contingente residual da própria construção da cidade. Essa regulação corresponde à distinção entre: quem é habitante do perímetro da “Cidade Jardim”, a elite mineira modernizada, e quem é da periferia, cujo sociossimbólico de sua população se aproxima muito mais do passado colonial. No caso da Pedreira, a

[...] versão da história oral, é assinalada a origem da vila desde a abolição, pois a região da Pedreira, como os moradores antigos mencionam, pertencia a Sabará. Os escravos libertos teriam ali se estabelecido e, recém saídos do cativeiro, construíram suas casas antes da própria Capital (RIBEIRO, 2001, p. 20).

Após a abolição da escravatura, a Pedreira acolheu a primeira população desprovida de recursos e atenção social da região. Quando se torna local de extração de matéria prima para a construção da cidade, agrega em sua população inicial aqueles que foram excluídos do planejamento da capital. As questões topográficas podem ter sido uma aparente escusa para a não inclusão dessa extensão no planejamento arquitetônico. Tudo leva a entender, que os aspectos socioeconômicos da população que ali residia no passado colonial e daquela que veio a residir, igualmente sem recursos, na era modernista, justificaram práticas repressoras das políticas urbanas dedicadas a essa população. É o que podemos observar no código de posturas municipais, criado a fim de

[...] dificultar o acesso da população mais pobre à zona urbana. As prostitutas tiveram sua circulação restrita a áreas mais distantes do centro; foram regulados a atividade e mendicância, o comércio ambulante e o comportamento nos bondes. Um decreto de 1925 regulou o uso dos jardins públicos, praças e do Parque municipal, discriminando as pessoas proibidas de frequentá-los: "Pessoas ébrias, alienadas, descalças, indigentes e as que não tiverem decentemente trajadas, e bem assim as que levarem consigo cães e outros animais em liberdade, e volumes excedentes de 30 centímetros de largura por 40 de comprimento" (Coletânea de Posturas Municipais, 1925, *apud* ANDRADE, L., 1987, p.43) (ANDRADE, 2004, p. 77).

O código de posturas é claramente uma tentativa de regular o uso dos espaços da cidade, por via das leis municipais, e podem ser consideradas técnicas de exclusão social no ambiente urbano. Koga (2003) afirma que, já nos primórdios da cidade moderna, as autoridades políticas, policiais, médicas e intelectuais têm um papel fundamental na definição das regras que tentam garantir a erradicação da pobreza de seu ambiente de convívio. A pobreza na cidade moderna é compreendida pelo ponto de vista sanitário e epidemiológico, considerada foco de doenças contagiosas; ou, do ponto de vista policial, sendo tratada como foco da criminalidade.

As medidas municipais de 1925, em Belo Horizonte, refletiram historicamente nos espaços nobres e espaços estigmatizados da capital, uma vez que as atividades de habitação e ócio da população pobre foram concentradas na periferia da cidade. Esse é um traço comum no desenvolvimento urbano global. Até a atualidade, a população pobre se concentra no centro para exercer principalmente atividades laborais e consumo de subsistência, aqueles que não atendem a essas expectativas, apresentam uma inconveniência para a cidade. A exploração da mão de obra barata e não qualificada da população pobre não lhe garante a possibilidade de mobilidade social, uma vez que uma educação qualificadora lhe é inacessível. A escassez de saneamento e acesso aos serviços públicos de qualidade também complementa as contradições da urbanização, que privilegia certos espaços em detrimento de outros. Tais disparidades têm endossado ações higienistas que incentivam a remoção da paisagem da miséria enquanto um cenário que expõe a existência real da pobreza na cidade. “Uma argumentação contemporânea à construção das grandes avenidas sob Napoleão III menciona estas ruas como ‘não se prestando ‘à tática habitual das insurreições locais’” (POËTE *apud* BENJAMIN, 2006, p.162). A destruição da estrutura cenográfica da pobreza tem sido justificada sob a perspectiva do combate à criminalidade, sem considerar as razões da desigualdade social produtora desse contexto.

Desde a década de 1970, tornou-se lugar-comum para os governos do mundo todo justificar a remoção das favelas como modo indispensável de combater o crime. Além disso, as favelas costumam ser consideradas uma ameaça simplesmente por serem invisíveis para a vigilância do Estado e, com efeito, estarem fora do panóptico (DAVIS, 2006, p. 117).

Porém, sem a modificação da estrutura mercadológica que produz as zonas de pobreza, as ações que pretendem desaparecer com as favelas, em longo prazo, são fadadas ao fracasso. Tais espaços apenas migram para territórios ainda mais apartados das políticas públicas, retirando da

vista dos cidadãos o incômodo das contradições do sistema capitalista. A invisibilidade das camadas pobres se instaura no desejo de seu desaparecimento, sem responsabilização daqueles que fazem a manutenção da pobreza. Em consequência da inexpressividade política da pobreza, o ciclo que engendra as contradições sociais tem sua gênese preservada, de maneira independente das migrações espaciais a que está sujeita. Sem dúvidas, segundo Ribeiro (2001), as favelas são concebidas como contradição do planejamento espacial da cidade, e um desvio das premissas do lema “ordem e progresso”. Além da manifestação das contradições concretas do espaço físico da *urbe*, as favelas expressam as contradições do espaço social, regido pelos conflitos que produziram a história e definiram quem são os excluídos e os incluídos, tanto do espaço físico quanto do espaço social da cidade. Compreender os conflitos históricos de uma cidade colabora para o reconhecimento das causas das suas contradições espaciais. Para dimensionar a proporção dos seus paradoxos é importante associá-los aos interesses mercadológicos do capitalismo urbano²⁴, que valoriza e desvaloriza determinados espaços, de acordo com a capacidade de geração de lucro que o uso social proporciona. O juízo de valor desses espaços também se estende aos seus usuários, designando quem são neles incluídos ou excluídos.

A constituição da Pedreira Prado Lopes demonstra o quão aquém foi o investimento em seu desenvolvimento urbano em detrimento do centro de Belo Horizonte e a regional Pampulha. Pois, no circuito centro sentido regional Pampulha, a Pedreira Prado Lopes se apresenta como uma interseção entre as duas regiões socialmente inacessíveis para a sua população; ambas frutos de projetos da estética e ideologia modernista do início e de meados do século XX.

A região Pampulha foi criada na década de 1940 para acolher a população de alta renda interessada em se instalar nos arredores da Lagoa da Pampulha²⁵, que foi construída artificialmente na década de 1930, através da contenção das águas do Ribeirão Pampulha. A população privilegiada dessa regional buscava maior qualidade de vida e proximidade a grandes dispositivos de lazer, como o Cassino – atual Museu de Arte Moderna –, a Casa do Baile, o estádio de futebol Governador Magalhães Pinto, conhecido como Mineirão, o Centro de Preparação Equestre da Lagoa, entre outros.

²⁴ Tema que será aprofundado no segundo capítulo, a partir das contribuições de David Harvey (2014).

²⁵ “[...] a antiga região rural foi se transformando em um espaço de lazer moderno e uma opção de moradia para a elite belo-horizontina, a partir da década de 1940. Foi então que começou a urbanização de parte dos bairros localizados ao redor da Lagoa da Pampulha, conhecidos hoje como Bandeirantes, Braúnas, Jardim Atlântico, São Luiz e Aeroporto” (ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE, 2011, p. 17).

Para Amélia Luísa Damiani [...], o espaço possui uma lógica formal e uma dialética através das quais podem-se ler as contradições. O espaço não se constitui só para sobreviver e viver [...]. Essa lógica é construída também pelo Estado e completa a lógica da mercadoria de espaços homogeneizantes, fragmentadores e hierarquizantes. As soluções lógicas do espaço, do plano urbanístico, são frutos das versões políticas, impondo um modo de vida. Em sua dialética, o espaço apresenta suas contradições, pois nem sempre as relações humanas obedecem a essa lógica criada ou imposta (RIBEIRO, 2001, p. 26).

As contradições geradas pelos planos urbanísticos são fenômenos que comprovam a incapacidade dos planejadores contemplarem a desigualdade social como produto do próprio sistema urbano. A previsão dos modelos de vida ideais para determinados espaços é fracassada diante das demandas do próprio consumismo. A atual presença de cenas de prostituição protagonizadas por travestis na orla da Lagoa da Pampulha ilustra a imprevisibilidade dos urbanistas para o uso deste espaço, projetado para atender a outros tipos de demandas da elite da década de 1940.

Já o bairro Lagoinha, onde está localizado o aglomerado Pedreira Prado Lopes, na década de 1950, foi uma importante zona boêmia para a classe média, que desejava encontrar bares e prostíbulos, propiciando cenas privadas de consumo de álcool e drogas. No entanto, com o crescimento da violência local e da oferta de outros pontos boêmios na cidade, a classe média migra suas atividades noturnas. Muitas casas ficaram abandonadas ou muito depredadas, os bares fecharam ou perderam seu *glamour*; abriram-se vários ferros velhos, cujos trabalhadores, em sua maioria, são pessoas em situação de rua, que sobrevivem da coleta de materiais recicláveis. Tal cenário boêmio mudou completamente com as atuais atividades noturnas, ligadas às cenas públicas de uso de drogas. O fato do aglomerado se localizar muito próximo da rodoviária também contribui para um alto índice de imigrantes que chegam à capital em busca de trabalho e, sem sucesso, ficam em situação de rua na Pedreira.

Com a entrada do *crack* na cidade, a partir de 1995, o mercado das drogas ilícitas começa a se alterar. A partir dessa data, na Pedreira Prado Lopes, tradicional favela da cidade, a nova droga é oferecida ao consumidor da capital. Oriundo de São Paulo, o *crack* chega a Belo Horizonte e passa a ser comercializado por uma quadrilha chefiada pela família Peixoto na favela Prado Lopes (SAPORI; SENA; SILVA, 2010, p. 43).

Na concepção dos espaços estigmatizados estão intrínsecas as vulnerabilidades, a pobreza e a não assistência política e social; o que se torna um ambiente ideal para a constituição das cenas de uso de drogas. Ao pensarmos as razões para que isso ocorra, principalmente no caso da

Pedreira Prado Lopes, é importante atentar para as diversas camadas histórico-sociais de um contexto proibicionista, as quais contribuíram para o surgimento de espaços públicos de uso de drogas. Uma cena de uso de drogas possui uma complexidade que supera as questões mercadológicas da substância, uma vez que o seu consumo não depende da existência dessas cenas públicas. Pelo contrário, o comércio ilegal de drogas, *a priori*, privilegia um consumo privado. Porém, quando as vulnerabilidades psíquicas – ou da subjetividade dos sujeitos – se somam às vulnerabilidades sociais e à falta de saneamento, potencializam o surgimento de espaços estigmatizados, como as cenas de uso de drogas, cujos atores fazem uso público de drogas, como sintoma de total dissolução da dimensão privada desses sujeitos.

Entender o espaço urbano como uma dimensão pública da cidade, indica que seus atores sociais respondem publicamente às suas atividades. Por isso, a importância de se conciliar a dimensão pública no contexto dos espaços estigmatizados. Tais espaços são resultado da aglomeração de atores cujas atividades são socialmente inaceitáveis como, em especial, o consumo de *crack*.

Se o crack tem como potencialidade se transformar simbolicamente de objeto inanimado em sujeito, e atuar sobre seu consumidor reificando-o, devemos analisá-lo de forma crítica, e não ingênua, pois, em última análise, colocar nele a culpa de todo o mal-estar contemporâneo é uma forma de desresponsabilizar a sociedade (ALBUQUERQUE, 2010, p. 35).

No espaço urbano, ou as cenas urbanas, os agentes sociais, ou atores sociais, têm uma relação horizontal com o uso social que fazem dos espaços. Portanto, o uso da paisagem “objeto-forma”, conforme Milton Santos (2002), atribui a “forma-conteúdo” dos espaços. Por exemplo, um prédio, uma floresta, uma avenida, uma rua, uma montanha, existem como formas, porém, o “simples fato de existirem como formas, isto é, como paisagem não basta. A forma já utilizada é coisa diferente, pois seu conteúdo é social. Ela se torna espaço, porque forma-conteúdo” (SANTOS, 2002, 109). Por isso que uma rua localizada em um bairro pobre não é suficiente para instaurar uma cena de uso de drogas, é necessário analisar os conteúdos sociais que expressam o uso daquele espaço. Quando é atrelado às extremas vulnerabilidades, conjugadas com o comércio ilegal e com a violência que o proibicionismo proporciona aos atores, viabiliza o surgimento de espaços estigmatizados. Também há algo do funcionamento sociossimbólico dos

espaços da cidade que, durante um período, vai propiciar a prevalência de algumas drogas em determinadas cenas. No caso das cenas, cuja droga de prevalência é o *crack*,

[...] podemos inferir que o crack é um produto ambivalente, típico da contemporaneidade, pois, ao mesmo tempo que corresponde a uma "pílula mágica" que promove a realização instantânea do prazer, por outro lado, aponta para a inviabilidade de um modo de vida pautado no consumo excessivo de uma substância (ALBUQUERQUE, 2010, p. 33).

A partir da compreensão de que as cenas de uso de drogas são um fenômeno urbano contemporâneo que corresponde às demandas de velocidade e consumo da atualidade e, por consequência, equivalentes ao que entendemos por espaços estigmatizados, é possível observar que seus atores sociais e o uso que fazem dos espaços são intrincados a uma regulação mediada, mesmo com contradições, por um discurso territorial. Enquanto a paisagem é um sistema material, o espaço é um fator social, sua tessitura é composta por relações sociais, ou “seja, se o espaço é resultado da ação humana, e ele é reflexo e condição da sociedade. Então, se temos uma sociedade desigual, o espaço será desigualmente ocupado, distribuído e significado” (NETO, 2010). A distribuição desigual do espaço contribui para a necessidade de um diagnóstico dos espaços, ou melhor, investir na compreensão de suas relações e contradições e, assim, neles poder atuar.

O Tradicional projeto construtivo de integrar arte na arquitetura pode ser visto hoje como uma tentativa de escamotear contradições sociais, [...] a tarefa da arte seria justamente acirrar essas contradições [...]. A cidade é o espelho das contradições que a sociedade de classes estabelece. Tentar interferir nela é acirrar essas contradições (RESENDE, 2006, p. 358-359).

Apesar das desigualdades sociais serem estruturais à formação da cidade, o papel da arte na tentativa de camuflá-las contribui ainda mais para fomentá-las. Assim sendo, destacar as contradições da sociedade é um exercício que pode assumir o viés da constatação, da contestação ou no investimento na modificação do contexto em questão. Uma maneira de se fazer isso é considerar o espaço como conteúdo-forma artístico, em que as relações sociais são tratadas enquanto conteúdo estético; de modo que as propostas artísticas envolvam a modificação do uso social do espaço. A atuação estética no uso social do espaço foi, em outras palavras, um dos temas da vanguarda brasileira da década de 1960. Hélio Oiticica, juntamente com Aluísio Carvão, Rubens Guerchman, Lygia Clark, Ferreira Gullar, entre outros artistas, foram

representantes da “Nova Objetividade” do estado da arte brasileira. A “Nova Objetividade” se refere à formação e construção de uma vanguarda genuinamente brasileira, que comparada ao Dada não configura um movimento, mas uma reunião de tendências que correspondem ao estado da arte brasileira, sendo a antropofagia uma resistência estética ao domínio internacional. Mas, antes de explanar sobre a atuação desse grupo, é relevante reconhecer a importância das contribuições do processo criativo de Hélio Oiticica iniciado em 1959.

A transição do suporte bidimensional para o espaço tridimensional até considerar o corpo social é uma trajetória que teve a cor como eixo na pesquisa de Oiticica (2006). A depuração da cor se deu com a eleição de poucas cores, cujo comportamento no espaço foi observado pelo artista. Em seguida, a cor foi experimentada fora do enquadramento da tela, cuja superposição de placas monocromáticas produziu relevos no espaço, nesse momento ativado pela cor:

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal (OITICICA, 2006, p.84).

Mais tarde, a pintura de Oiticica passa a participar ativamente do espaço a partir da criação das “estruturas-cor” denominadas *Penetráveis*. A penetração dos corpos nas “estruturas-cor” assegura que o espectador seja colocado no centro da cor, vinculando o espectador ao espaço produzido pela obra. Quando Oiticica *descobre os Parangolés*²⁶, em 1964, a participação do espectador avança ao se fazer da cor um corpo vivo e em movimento. Para isso, o participante, ao vestir uma armação de materiais diversos e tecido colorido, confere movimento à cor no espaço através do corpo em estado de dança livre. Em síntese, um *Parangolé* é a cor no corpo social.

A “criação do “*Parangolé* social (obras em que me propus dar sentido social à minha descoberta do *Parangolé* [...])” (OITICICA, 2006, p.158) já se preocupava com os conteúdos sociais²⁷, onde há um deslocamento do público espectador para o estado de público participante. Diante da obra de Oiticica, o circuito mercadológico: artista + obra de arte + exposição +

²⁶ “Finalmente quero assinalar a [...] crise das estruturas puras, com a descoberta do *Parangolé* de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (*Parangolé* poético e social de protesto [...]). (OITICICA, 2006, p. 160).

²⁷ Oiticica identifica que o primeiro artista brasileiro a se preocupar com conteúdos sociais é o Escosteguy, em 1963, com a obra “Pintura tátil”, em que a pessoa deveria desvendar a pintura tateando-a cegamente.

espectador + curador/colecionador, é substituído pela anulação da intelectualização da obra, pela eliminação do espectador, e pela descoberta da fusão entre participante e obra; o que, em relação à complexidade do mercado artístico, configura uma antiarte. O aspecto social da obra se potencializa na incorporação dialética da obra; ou seja, o corpo se incorpora na obra da mesma maneira que a obra se incorpora no corpo, demarcando a arte como objeto de experiência social.

Quando Oiticica, juntamente com outros artistas, funda a “Nova Objetividade”, em 1967, a dimensão sociopolítica de seu trabalho é estruturada pelo esquema geral da “Nova Objetividade”, onde há a defesa da participação do espectador, seja pela via corporal ou pela via semântica; e o artista é orientado a discutir em seus trabalhos os problemas éticos, sociais e políticos²⁸. Portanto, o artista é convocado a se comprometer com a transmutação da consciência coletiva, sendo um ser plenamente social, de modo “que o artista ‘participe’ enfim da sua época, de seu povo” (OITICICA, 2006, 0. 165). A aproximação do artista com seu tempo e seu povo proporciona a afinidade entre o público e a obra, a partir da construção de vínculos mediados pelos valores da vida social; condição que rompe com o vício da monumentalidade, construída por um discurso centrado nos valores de originalidade da obra e genialidade do artista, engendrada pelo encantamento do espectador pela obra em detrimento da experiência coletiva.

O programa de uma arte coletiva elaborada pela vanguarda brasileira teve respaldo na percepção da autonomia das manifestações populares, como as escolas de samba, onde se identificou uma abertura à “participação total” na concepção artística. Oiticica infere que há

[...] duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo); outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra (OITICICA, 2006, p.165).

As metodologias traçadas por Oiticica desenham dois tipos de coletividade: o primeiro, em que o artista cria obras de impacto coletivo no espaço público e, outro, em que a criação da obra irrompe no ato do encontro coletivo. Ambos os tipos de arte coletiva possuem sua legitimidade, suas intensões e modos de operar no espaço; no entanto, o compromisso pela consideração do uso social do espaço é o que sustenta a pertinência da obra com seu tempo e seu público.

²⁸ “Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literatura, etc.” (OITICICA, 2006, p. 163).

1.3. Território e tanatopolítica

A ideia de território traz questões de abrangência, extensão e fronteiras modeladas pelo uso social e reguladas pela política. Ou seja, enquanto a paisagem apresenta a dimensão concreta transversal no tempo passado e presente, e o espaço manifesta uma dimensão horizontal entre sujeito agente social e o uso que este faz do espaço, a dimensão territorial ocorre de modo perpendicular ao espaço e à paisagem, mediada pelo discurso político e pelo diálogo entre a sociedade e território. “O importante é saber que a sociedade exerce permanentemente um diálogo com o território usado, e que esse diálogo inclui as coisas naturais e artificiais, a herança social e a sociedade em seu movimento atual” (SANTOS, 2001b, p. 26); de modo que o território sempre corresponde aos modelos de uso social do espaço, usos que estão em movimento, modelando e remodelando a identificação do território.

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi. Quando se fala em território deve-se pois, de logo, entender que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população (SANTOS, 2001a, p. 96-97).

É importante compreender que “sociedade” é um termo que apresenta essencialmente questões comuns, mais próximas do que entendemos por “comunidade”; enquanto o conceito de “população” engloba um conjunto de pessoas que atendem a uma categoria particular, ou seja, toda população corresponde a algum tipo de categoria, como, por exemplo, a população de abelhas, população de afrodescendentes, população de rua, população chinesa, população mundial. Essa classificação contribui para a formação das relações de identidade e pertencimento ao *habitat* de uma população, e assim faz uso de uma determinada extensão territorial. As relações de identidade e pertencimento se expressam no exercício da cidadania, que garante o direito de interferir nas decisões da cidade por aqueles que habitam a *pólis*. Decisões que são mediadas pelas relações de poder. Por isso, é inerente em uma cidade a produção e manutenção de desigualdades sociais, uma vez que o acesso às políticas públicas é triado segundo critérios estabelecidos por uma camada mais privilegiada de uma população, em detrimento de outras camadas mais desassistidas.

O território também representa o chão do exercício da cidadania, pois cidadania significa vida ativa no território, onde se concretizam as relações sociais, as relações de vizinhança e solidariedade, as relações de poder. É no território que as desigualdades sociais tornam-se evidentes entre os cidadãos, as condições de vida entre moradores de uma mesma cidade mostram-se diferenciadas, a presença/ausência dos serviços públicos se faz sentir e a qualidade destes mesmos serviços, apresentam-se desiguais (KOGA, 2003, p. 33).

A disparidade da existência de serviços públicos em determinadas áreas de Belo Horizonte, bem como a discrepância da qualidade desses serviços, é justificada pelas relações de poder consolidadas desde sua fundação, no início do século XX, que definiram o perímetro territorial que o município responde por urbano, suburbano e rural. Vale lembrar que, se a cidade está para um sistema material, o urbano está para um sistema social que corresponde aos seus modelos de vida; enquanto o município está para um sistema político que gerencia a cidade e sua sociedade. A primazia das práticas do município, no caso de Belo Horizonte, deliberou seus territórios, ou seja, as zonas destinadas para determinadas camadas socioeconômicas da população, classificadas pelos seus modos de vida. Modos que equivalem, principalmente, à capacidade de consumo, mais do que pela capacidade de acúmulo do capital.

Na capital mineira, identificamos que a zona urbana corresponde a modelos de vida cuja garantia de saneamento, educação, segurança, habitação e saúde são mais efetivas do que na zona suburbana, onde a atenção básica é historicamente insuficiente, desenhando um contexto ideal para o estabelecimento de uma população indesejada e pobre. Assim,

[...] a pobreza é identificada como uma doença da civilização, cuja produção acompanha o próprio processo econômico. [...] A ampliação do consumo ganha, assim, as condições materiais e psicológicas necessárias, dando à pobreza novos conteúdos e novas definições. Além da pobreza absoluta, cria-se e recria-se incessantemente uma pobreza relativa, que leva a classificar os indivíduos pela sua capacidade de consumir, e pela forma como o fazem (SANTOS, 2001, p. 70-71).

A capacidade de consumo de uma população qualifica os territórios e suas atividades, cujo modo de circulação monetária expressa os modos de vida daquela área. “O dinheiro”, afirma Milton Santos, “usurpa em seu favor as perspectivas de fluidez do território, buscando conformar sob seu comando as outras atividades” (SANTOS, 2001, p. 80). Quando o território se

configura a partir do comércio ilícito, a circulação do dinheiro²⁹ pela via da ilegalidade é justificada pela pobreza, naturalizada e legitimada pela exclusão social.

Alcançamos, assim, uma espécie de naturalização da pobreza, que seria politicamente produzida pelos atores globais com a colaboração consciente dos governos nacionais e, contrariamente às situações precedentes, com a conivência de intelectuais contratados – ou apenas contatados – para legitimar essa naturalização. Nessa última fase, os pobres não são incluídos nem marginais, são excluídos (SANTOS, 2001, p. 72).

O grau mais radical da naturalização da pobreza se expressa na exclusão, quando as políticas desconsideram a inclusão e banalizam a criminalização da pobreza, exercendo a exclusão definitiva. O território que é acompanhado pela mácula da exclusão apresenta, geralmente, uma organização da população em torno desse estigma, tanto para aniquilá-lo quanto para sustentá-lo. No caso da Pedreira Prado Lopes, apesar dos esforços do poder público com o Programa Vila Viva³⁰, seu estigma na atualidade está exposto na concentração de cenas de uso de drogas que, como um organismo vivo, permanecem em seu território. Eles são, também, territórios de resistência, onde habitam e circulam sujeitos que são simultaneamente excluídos e perseguidos pela mídia, pela moralidade e pelas políticas públicas submetidas ao poder jurídico. Em sua morte política, encontram lugar no mercado e no consumo ilegal de drogas; por diversos motivos, transpassados por inúmeras violências. Porém, em ambos os mercados, lícito e ilícito, se reconhecem os imperativos do capitalismo em consonância com a tanatopolítica.

A tanatopolítica³¹ compreende que existem “vidas matáveis no contrato social” (ZACCONE, 2015, p. 99). A partir do Estado de Direito, que em seu discurso defende a primazia

²⁹ “O dinheiro é uma invenção da vida de relações e aparece como decorrência de uma atividade econômica para cujo intercâmbio o simples escambo já não basta. Quando a complexidade de um fruto de especializações produtivas e a vida econômica se torna complexa, o dinheiro acaba sendo indispensável e termina se impondo como um equivalente geral de todas as coisas que são objeto de comércio. Na verdade, o dinheiro constitui, também, um dado do processo, facilitando seu aprofundamento, já que ele se torna representativo do valor atribuído à produção e ao trabalho e aos respectivos resultados” (SANTOS, 2001, p. 97).

³⁰ “Vila Viva engloba obras de saneamento, remoção de famílias, construção de unidades habitacionais, erradicação de áreas de risco, reestruturação do sistema viário, urbanização de becos, implantação de parques e equipamentos para a prática de esportes e lazer. Após o término da urbanização, a área será legalizada com a emissão das escrituras dos lotes aos ocupantes [...]. Existe ainda a opção de receber o valor da indenização pela benfeitoria da residência ou participar do reassentamento monitorado.” (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2016). O Programa Vila Viva foi implementado em Belo Horizonte desde 2005, por meio de recursos federais do Plano de Aceleração do Crescimento – PAC, financiado pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Social – BNDES.

³¹ “A ‘vida indigna de ser vivida’ não é, com toda evidência, um conceito ético, que concerne às expectativas e legítimos desejos do indivíduo: é, sobretudo, um conceito político, no qual está em questão a extrema metamorfose da vida matável e insacrificável do *homo sacer*, sobre a qual se baseia o poder soberano. Se a eutanásia se presta a essa troca, isto ocorre porque nela um homem encontra-se na situação de dever separar em um outro homem a *zoé*

da vida, mas que opera em defesa da propriedade, surge a judicialização da eutanásia, expressa na morte política equivalente à morte natural. O homicídio autorizado e praticado pelo Estado, na figura das forças policiais, desvincilha-se do sentido criminal para assumir o enunciado da proteção e salvação da sociedade. Colocando em evidência a definição de populações e indivíduos potencialmente perigosos e, portanto, extermináveis.

De modo algum é possível pôr em dúvida que existem seres humanos vivos cuja morte significaria para eles mesmos uma salvação, e para a sociedade e para o estado especialmente a liberação de uma carga, cuja manutenção não produz o menor benefício exceto unicamente o de um exemplo de grande altruísmo. Existem de fato vidas humanas sobre as quais já há desaparecido todo interesse em sua conservação (BINDING; HOICHE *apud* ZACCONE, 2015, p. 125-126. Tradução nossa)³².

A violência possui uma importante função na tanatopolítica, uma vez que “a violência também é uma forma de discurso, um discurso, aliás, peculiar na sociedade em que vivemos” (SANTOS, 2001b, p. 60). A instrumentalização da opressão é produtora de territórios convenientes para o exercício da arbitrariedade e para a preservação da pobreza, ambas profícuas ao poder. “A violência passa a ser vista como técnica, livre de emoções e puramente racional, instrumental para a consecução dos ideais da modernidade. Uma violência [...] como meio a fomentar uma engenharia social e a produzir uma ordem no espaço urbano”. (ZACCONE, 2015, p. 133). A existência de um território depende da organização, ou da ordem, desenvolvida com o máximo de recursos para defender os dominantes no poder e garantir a manutenção da democracia.

Esta democracia tão perfeita fabrica seu inconcebível inimigo, o terrorismo. De fato, ela **prefere ser julgada a partir de seus inimigos e não a partir de seus resultados**. A história do terrorismo foi escrita pelo Estado; logo, é educativa. As populações espectadoras não podem saber tudo a respeito do terrorismo, não podem saber o suficiente para ficar convencidas de que, em relação a esse terrorismo, tudo mais lhes

do *bíos* e de isolar nele algo como uma vida nua, uma vida matável. Mas na perspectiva da biopolítica moderna, ela se coloca sobretudo na intersecção entre a decisão soberana sobre a vida matável e a tarefa assumida de zelar pelo corpo biológico da nação, e assinala um ponto em que a biopolítica converte-se necessariamente em tanatopolítica” (AGAMBEN *apud* ZACCONE, 2015, p. 128-129).

³² “En modo alguno es posible poner en duda que existen seres humanos vivos cuya muerte significaría para ellos mismo una salvación, y para la sociedad y el estado especialmente la liberación de una carga, cuyo mantenimiento no produce el menor provecho excepto unicamente el de un ejemplo de mayor altruísmo. Existiendo de hecho vidas humanas respecto de las cuales ya ha desaparecido todo interés en su conservación” (BINDING; HOICHE *apud* ZACCONE, 2015, p. 125-126).

deve parecer aceitável, ou, no mínimo, mais racional e mais democrático (DEBORD, 1997, p. 185. Grifos do autor).

O discurso terrorista é, então, o avesso do discurso democrático. É pelo temor às práticas terroristas que a democracia justifica suas práticas antiterroristas, tão fatais quanto. As massas, diante do temor aos ataques à sua liberdade e propriedade, convencidas pelo discurso da proteção democrática, sofrem as inversões dos jogos de valores de segurança que sustentam a privação consentida de liberdade. A dimensão e a delimitação territorial dependem da consolidação do poder, que expressa sua natureza sob a égide do discurso que beneficia e protege certos grupos e, dialeticamente, extermina outros, considerados inimigos. De maneira objetiva, pela via da guerra, e/ou subjetiva, pela via da exclusão. O importante é compreender que “*a máquina da guerra não tem por si mesma a guerra por objeto*, mas passa a tê-la, necessariamente, quando se deixa apropriar pelo aparelho de Estado” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 244. Grifos dos autores). No exemplo da guerra às drogas, o discurso de erradicação das drogas autoriza ao Estado o extermínio de um expressivo público alvo: pobres, negros, jovens de periferia³³.

Entendemos que a tanatopolítica, em sua complexidade, favorece o surgimento e a manutenção das chamadas “cracolândias” das grandes cidades brasileiras, que se intensificaram, no final da década de 1990, enquanto locais públicos de uso de *crack* e de extrema vulnerabilidade para seus usuários. O termo “cracolândia” possui uma concepção territorial, que remete às terras do *crack*, ou melhor, território do *crack*. Desse modo, uma compreensão territorial do comércio e consumo do crack sobrepõe as definições territoriais do município, como um sintoma da ausência das políticas públicas e o florescimento da presença de poderes de mercado paralelo. O Estado, desde então, justifica e sustenta uma guerra territorial entre a segurança pública e o comércio ilegal de drogas. Uma guerra de proteção econômica travestida pelo discurso de proteção social. A chamada guerra às drogas³⁴, que diz pretender acabar com o tráfico e garantir a segurança pública, nos faz, na verdade, assistir a um genocídio da população pobre e incapacitada – ou impedida – de exercer a cidadania. A política pública da punição, por

³³ Ver em Atlas da Violência 2017, do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, disponível em: http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/06/FBSP_atlas_da_violencia_2017_relatorio_de_pesquisa.pdf

³⁴ “A chamada ‘guerra às drogas’ passa a ser um recrutador eficaz de clientela para a letalidade do nosso sistema penal. Não é mera coincidência ‘que a política criminal de drogas hegemônica no planeta se dirija aos pobres globais indiscriminadamente: sejam eles jovens favelados no Rio, camponeses na Colômbia ou imigrantes indesejáveis no hemisfério norte’. [...] Assim, a expressão ‘guerra às drogas’ soa como uma metáfora, pois oculta que, como toda guerra, está voltada para atingir pessoas identificadas como inimigas” (ZACCONE, 2015, p. 139).

décadas, se torna a única a acessar a população de usuários de drogas em situação de rua. Diante disso, quando Belo Horizonte, via Secretaria da Saúde e Coordenação da Saúde Mental, prefere adotar a expressão “cenas de uso de drogas” e implementar os Consultórios de Rua, decide fazer um contraponto às práticas punitivas³⁵ da segurança pública e fomentar a responsabilidade social pelas cenas de uso de drogas da cidade.

Essa é mais uma razão para se sustentar o cabimento e indenização a título de cunho moral coletivo, pois, além da violação pretérita de direitos fundamentais, a tutela indenizatória também pode exercer um papel pedagógico, revelando ao Poder Público a necessidade premente de planejamento e organização de políticas públicas efetivas em prol da população em situação de rua e dos dependentes químicos, e também coibir ações marcadas pelo autoritarismo e violência contra esses grupos (ZUFELATO, 2014, p. 534-535).

Quando a dimensão territorial é mediada pela invenção do discurso do cuidado, em detrimento do discurso do terrorismo, é importante compreender as especificidades das dificuldades do direito ao cuidado e à cidadania da população de rua. Pois o discurso da propriedade privada se impõe ao modelo de vida que a população de rua exerce, não sendo contemplado pelas políticas públicas. A exigência de comprovante de endereço fixo, ou, no mínimo informar o endereço de um equipamento público, é imprescindível para se iniciar qualquer processo de garantia de direitos. O fato de não se ter endereço fixo, mas circuitos de mobilidade pela cidade, seja em função do consumo de drogas, trabalhos autônomos ou busca de locais menos vulneráveis, acarreta em uma imensa dificuldade de compreensão da dimensão territorial desses indivíduos; além de provocar resistência na sua recepção nos equipamentos de saúde da atenção básica³⁶. É por isso que a maioria da população de rua apenas acessa os equipamentos de urgência quando já estão muito debilitados e/ou em risco de morte.

O cuidado para a ampliação da vida dos cidadãos que se drogam e vivem nas ruas é a essência dos objetivos da redução de danos. Essa é a estratégia que o projeto “Caminhos do

³⁵ “Ao revisarmos o exercício real do poder punitivo, verificamos que este sempre reconheceu um **hostis**, em relação ao qual operou de forma diferenciada, com tratamento discriminatório, neutralizante e eliminatório, a partir da negação da sua condição de pessoa, ou seja, considerando-o basicamente em função de sua condição de coisa ou ente perigoso” (ZAFFARONI *apud* ZACCONE, 2015, p. 107-108).

³⁶ “No Brasil, a atenção básica (AB) é desenvolvida com alto grau de descentralização, capilaridade e próxima da vida das pessoas. Deve ser o contato preferencial dos usuários, a principal porta de entrada e o centro de comunicação com toda a Rede de Atenção à Saúde. Por isso, é fundamental que ela se oriente pelos princípios da universalidade, da acessibilidade, do vínculo, da continuidade do cuidado, da integralidade da atenção, da responsabilização, da humanização, da equidade e da participação social. (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2016a).

Cuidado”³⁷, em Belo Horizonte, assume, para sensibilizar os profissionais da atenção básica para se responsabilizar pelos cuidados desse público. As relações territoriais que acompanham esse público exigem a consideração de uma convergência entre os territórios onde há cenas de uso de drogas com os territórios das políticas públicas, pois os “territórios tendem a uma compartimentação generalizada, onde se associam e se chocam o movimento geral da sociedade planetária e o movimento particular de cada fração, regional ou local da sociedade nacional” (SANTOS, 2001, p. 79). A confluência territorial de diferentes poderes econômicos e, por assim dizer, diferentes discursos, exige uma compreensão do sentimento de identidade e pertencimento a determinadas extensões de acordo com a maleabilidade de sua circulação no território.

Dessa forma, o território diz respeito não somente aos aspectos objetivos da realidade vivida pelas populações, mas envolve igualmente sua dimensão subjetiva, que aparece de forma também concreta através das manifestações de sofrimentos, desejos, expectativas, etc. (KOGA, 2003, p. 39).

A população de rua usuária de drogas é extremamente circulante. No entanto, sua circulação territorial, muitas vezes, é restrita a um circuito subjetivo vinculado às suas atividades objetivas de adição. Quando a perspectiva clínica [via Consultório de Rua] se apresenta nas cenas de uso de drogas, há uma intervenção de cuidado e redução de danos nesse circuito; mas, quando sob esse pretexto a arte se apresenta, há a possibilidade da análise e produção de experiências estéticas em um território cujos domínios pertencem à máquina da “Guerra às Drogas”. Na tentativa de enfraquecer tais domínios, o encontro do território compartilhado entre as políticas públicas e das cenas de uso de drogas é a expressão contemporânea do investimento na dissolução dos impasses da racionalidade dominante da política econômica sancionada. A compreensão dos motivos da produção de tais impasses pode estimular a elaboração de conteúdos estéticos a partir da cultura das cenas de uso de drogas.

Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas. Gente junta cria

³⁷ O projeto Caminhos do Cuidado promove o “Curso de Formação em Saúde Mental (crack, álcool e outras drogas) para Agentes Comunitários de Saúde (ACS), Auxiliares e Técnicos de Enfermagem (ATENf) das Equipes de Saúde da Família [...]. A meta de alcance do projeto é oferecer formação para a totalidade dos Agentes Comunitários de Saúde do país e um Auxiliar/Técnico de Enfermagem por Equipe de Saúde da Família – ESF, totalizando 290.760 alunos”. (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2016b). Este projeto envolve a Fiocruz (RJ), por meio do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica (ICICT); o Grupo Hospitalar Conceição (RS); a Rede de Escolas Técnicas do Sistema Único de Saúde (SUS); e o Ministério da Saúde.

cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa política da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade. É desse modo que, gerada de dentro, essa cultura endógena impõe-se como um alimento da política dos pobres, que se dá independentemente e acima dos partidos e das organizações (SANTOS, 2001, p. 144).

Portanto, as relações sociais e o acúmulo de seus processos sociossimbólicos pertencentes à paisagem e aos segmentos territoriais são formadores de cultura. A percepção das cenas de uso de drogas enquanto culturas específicas da política dos pobres no âmbito das ruas pode propiciar a criação de conteúdos e expressões estéticas endógenas ou, pelo menos, correspondentes a essa circunstância. Afinal, para Koga (2003), ao habitarem os locais menos nobres da cidade, os pobres são menos racionalistas que os planejadores urbanistas, além de mais abertos à criação de novas relações, a fim de construir possibilidades de escapar à “negação da vida”. Nesse sentido, Santos afirma que

[O] território não é um dado neutro nem um ator passivo. Produz-se uma verdadeira esquizofrenia, já que os lugares escolhidos acolhem e beneficiam vetores da racionalidade dominante, mas também permitem a emergência de outras formas de vida. Essa esquizofrenia do território e do lugar tem um papel ativo na formação da consciência. O espaço geográfico não apenas revela o transcurso da história como indica a seus atores o modo de nela intervir de maneira consciente (SANTOS, 2001, p. 80).

A ideia de um território que se beneficia das atividades capitalistas acolhendo suas contradições, mas que também possui alguma crítica ao sistema econômico político vigente e, por fim, almeja outros modelos de vida, traduz o que se entende por esquizofrenia do território. No entanto, é na esquizofrenia do território que resiste a abundância de interfaces que vislumbram uma narrativa independente da estrutura lógica. Situação propícia à descoberta de interstícios no território, cujas imagens cotidianas pairam entre diferentes discursos; no caso das cenas de uso de drogas, entre o discurso do terror e o discurso do cuidado.

Para compreender a concepção de território urbano, houve até agora o investimento na aproximação com a leitura de Marx, a partir do urbanista Milton Santos; no entanto, é interessante complementar nossa discussão com o breve contato com os conceitos de territorialidade e desterritorialidade³⁸ em Deleuze e Guattari (2012). Os autores de *Mil Platôs* introduziram o conceito de território a partir dos agenciamentos semióticos e pragmáticos, que

³⁸ Ver no terceiro e quinto volumes do livro *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari (2012).

são responsáveis pela separação de algo de seu meio, através da descodificação e atribuição de valor de propriedade, ou seja, de pertencimento. Portanto, todo agenciamento é territorial. Porém, o “território é tão inseparável da desterritorialização quanto o era o código em relação à descodificação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 234). Enquanto a descodificação ou a fragmentação de algo de seu meio se refere à territorialização, a desterritorialização reúne linhas de fuga que escapam ou abandonam o território.

Um campo social não para de ser animado por toda espécie de movimentos de descodificação e de desterritorialização que afeta “massas”, segundo velocidades e andamentos diferentes. Não são contradições, são fugas [...]. Por exemplo, por volta do século X-XIV, vemos precipitarem-se os fatores de descodificação e as velocidades de desterritorialização: massas dos últimos invasores surgindo do norte, do leste e do sul; massas militares [...], massas eclesíásticas tornando-se alvo de infiéis e hereges e se propondo objetivos cada vez mais desterritorializados; massas camponesas [...]; massas monetárias [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.109).

Em resumo, a consolidação territorial naturalmente produz movimentos de desterritorialização, que promove o deslocamento de massas, representadas pelos grupos que podemos considerar vulneráveis às contradições sociais. A desterritorialização em si não é uma contradição social, mas sim uma linha de fuga. Deleuze e Guattari demarcam a leitura da desterritorialização, a partir do vocabulário da física quântica, com a utilização de termos como “massa” no sentido molecular, “fluxo” energético na ordem das crenças e do desejo, e os “*quanta*”, considerados “precisamente signos ou graus de desterritorialização no fluxo descodificado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 108). Quando a identificação ou o pertencimento no território se desfaz, as massas se colocam em linha de fuga configurando hordas desterritorializadas. Eventualmente, podem sobre-codificar outros espaços, conectar fluxos (de desejos e crenças que produzem um discurso) e assim, reterritorializar-se novamente.

Reterritorialização não significa retornar ao território de origem, pois as próprias transformações do uso social do espaço consolidam a noção de itinerância ao território, conferindo abertura para outros tipos de agenciamento. Como já foi dito, a desterritorialização ocorre quando surgem linhas de fuga que escapam em relação ao território, ela pode ser relativa ou absoluta. A desterritorialização absoluta ocorre sempre que há conexão de linhas de fuga, enquanto a desterritorialização relativa se aproveita do movimento molecular das linhas de fuga para, então, convergi-las e destruí-las, sobre-codificando e formalizando a reterritorialização. Então, tanto a desterritorialização absoluta quanto a relativa são indissociáveis.

Diz-se erroneamente (sobretudo no marxismo) que uma sociedade se define por suas contradições. Mas isso só é verdade em grande escala. Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa, que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobre-codificação: aquilo que se atribui a uma “evolução dos costumes”, os jovens, as mulheres, os loucos, etc. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 103).

Por exemplo, a máquina de sobre-codificação tenta operar no que se denomina evolução dos costumes da sociedade, diante da sobre-codificação ou reterritorialização das mulheres, dos jovens e dos loucos. O fato de a desterritorialização configurar, em sua origem, uma linha de fuga molecular em relação ao território descodificado ou fragmentado, faz a noção binária de condição e contradição tornarem-se obsoletas diante do reconhecimento da multiplicidade das linhas de fuga das partículas do sistema molecular. Na desterritorialização há possibilidade de ocorrer a reterritorialização, a partir da conjugação ou acumulação de fluxos de *quanta*, que causa o bloqueio e a destruição das linhas de fuga; assim como há possibilidade de multiplicação das conexões de fluxos das linhas de fuga engendrando uma metamorfose³⁹. O mais importante para nós, neste momento, é a compreensão dos agenciamentos que levam à formação territorial e à desterritorialização, que, em Deleuze e Guattari (2012), correspondem à própria constituição da arte.

No documentário *O Abecedário de Gilles Deleuze*⁴⁰, realizado por Pierre-André Boutang, entre 1988 e 1989, Deleuze respondeu a um questionário temático sobre os quais discorre livremente. Na letra A, que corresponde ao tema “animais”, Deleuze discorre sobre arte, território, desterritorialização:

O que me fascina completamente são as questões de território e acho que Félix e eu criamos um conceito que se pode dizer que é filosófico, com a ideia de território[...], porque constituir um território, para mim, é quase o nascimento da arte. Quando vemos como um animal marca seu território, todo mundo sabe, todo mundo invoca sempre... as histórias de glândulas anais, de urina, com as quais eles marcam as fronteiras de seu

³⁹ Os conceitos de agenciamento, territorialidade e desterritorialidade, em Deleuze e Guattari (2012), necessariamente levam ao conceito de máquina abstrata. No entanto, decidi não discorrer sobre as máquinas abstratas para não desviarmos demais dos objetivos desta pesquisa.

⁴⁰ Este documentário foi gravado com a autorização de que sua publicação apenas pudesse ocorrer após a morte de Deleuze. A entrevista foi realizada em 1988-1989 por Claire Parnet, sendo Pierre-André Boutang o realizador do filme, mediante a Éditions Montparnasse, Paris. No entanto, em 1994 Deleuze permite a primeira exibição do documentário. A letra A, referente ao tema animais, está disponível em: <https://vimeo.com/108004617>; o pdf com a transcrição e tradução na íntegra realizada por um anônimo, está disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>.

território. O que intervém na marcação é, também, uma série de posturas, por exemplo, se abaixar, se levantar [...]. Cor, canto, postura, são as três determinações da arte, quero dizer, a cor, as linhas, as posturas animais são, às vezes, verdadeiras linhas. Cor, linha, canto. É a arte em estado puro. E, então, eu me digo, quando eles saem de seu território ou quando voltam para ele, seu comportamento... O território é o domínio do ter [...]. O território são as propriedades do animal, e sair do território é se aventurar [...]. E o território só vale em relação a um movimento através do qual se sai dele [...]. Então, Félix e eu construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. [...] A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. Tudo isso acontece nos animais. É isso que me fascina, todo o domínio dos signos. Os animais emitem signos, não param de emitir signos, produzem signos no duplo sentido: reagem a signos, por exemplo, uma aranha: tudo o que toca sua tela, ela reage a qualquer coisa, ela reage a signos. E eles produzem signos, por exemplo, os famosos signos... Isso é um signo de lobo? É um lobo ou outra coisa? Admiro muito quem sabe reconhecer... (DELEUZE, 1988-1989, vídeo transcrito e traduzido por anônimo).

A constituição do território possui em si a correlação com o nascimento da arte; uma vez que a demarcação das fronteiras se dá por meio de excrementos, cuja qualidade é matérica/plástica, e por meio de posturas que configuram a qualidade gestual da demarcação territorial. Os autores sintetizam em três os elementos de demarcação matérica e gestual das fronteiras territoriais empreendida pelos animais, os quais determinam a origem e o estado puro da arte: a cor, a linha e o canto. Os movimentos que demarcam a delimitação territorial são os mesmos que delineiam a saída do território, ou seja, a desterritorialização. Tanto os animais quanto a arte fazem uso dos movimentos de demarcação territorial quanto de desterritorialização para a produção de signos. O que fascina Deleuze é a capacidade dos animais de produzir signos através da emissão e reação aos signos. A capacidade de reconhecimento dos signos talvez possa fundamentar as atividades do campo artístico.

Então, a partir das contribuições complementares de Deleuze e Guattari (2012), é possível pensar as cenas de uso de drogas como fruto da desterritorialização dos usuários de drogas em situação de rua; que, em meio à chamada “guerra às drogas”, se verifica a destruição das linhas de fuga de uma população a partir da sua criminalização por tentar escapar à regulação social do âmbito territorial. Para pensar a arte correspondente a este contexto, é necessário levar em consideração os agenciamentos que configuram tanto o território e a desterritorialização, quanto a sua reterritorialização pela via da tanatopolítica.

No entanto, Resende (2006) alerta que se deve evitar que o discurso da arte sirva apenas para a “ilustração de uma consciência política a ser ‘comunicada’” (RESENDE, 2006, p. 361), gerando equívocos, tais como considerar a denúncia como função da arte; ou ainda, atribuir à

arte o papel de criação de intervenções decorativas para a cidade ou determinado espaço urbano. Apesar de a desterritorialização multiplicar as conexões dos fluxos de desejo subjetivado, promovendo a metamorfose em detrimento da destruição das linhas de fuga decorrentes da reterritorialização, é inevitável que a lógica do mercado capitalista se sobreponha ao discurso da arte ao ditar os modos veiculação das obras de arte.

A manipulação de seu trabalho pelo mercado é inevitável, estando ou não o artista interessado nele, pois as regras que determinam as possibilidades de veiculação de seu trabalho são, naturalmente, as do mercado e não os critérios relativos ao discurso da arte. É, pois, na unicidade da produção/distribuição que se deve verificar a práxis do artista, e não na fragmentação dela. [...] Mas a arte não é inocente. Ela trabalha com categorias socialmente dadas e historicamente definidas. Ao romper com sua condição de mercadoria, ela não só interfere obrigatoriamente na sua veiculação, como estabelece uma reflexão crítica sobre seu próprio discurso. Ou, de outra forma, pensar seu próprio processo de conhecimento é demarcar claramente o contexto ideológico, no interior mesmo de seu discurso. A possibilidade de um espaço para a arte refere-se portanto não só aos meios e condições de produção, mas, especialmente, refere-se à definição da veiculação como parte constitutiva desse processo. Condição *sine qua non* para a continuidade do discurso da arte (RESENDE, 2006, p. 363).

Portanto, o que garante a manutenção do discurso da arte é a prática artística atrelada às condições de produção e a veiculação de obras pelo mercado. O interesse em se construir um discurso artístico desvinculado das prerrogativas mercadológicas pode ser considerado uma tentativa de constituição de uma heterotopia, tema que será discutido no próximo capítulo. Assim, a articulação dos conceitos desenvolvidos neste primeiro capítulo tiveram como foco os conceitos de paisagem, espaço e território, a fim de dimensioná-los à realidade de Belo Horizonte para a compreensão da constituição das cenas de uso de drogas nas mediações dos bairros Pedreira Prado Lopes e Lagoinha.

Diante da noção de “território [que] cria o agenciamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 232), é importante ressaltar que é desnecessário continuar especificando as diferenças entre território, desterritorialização e reterritorialização, uma vez que já é sabido que os agenciamentos supracitados são inerentes ao conceito de território. Assim sendo, adotaremos para os próximos capítulos a perspectiva do urbanista Milton Santos, de território como fruto de um discurso mediado pelos jogos de poder.

2. HETEROTOPIAS DO ESPAÇO E DA CENA

Dentre os conceitos desenvolvidos no primeiro capítulo, entende-se que, no recorte urbano das cenas de uso de drogas de Belo Horizonte, a paisagem está para o “cenário” construído, como por exemplo as ruas, os becos, lotes baldios e áreas degradadas. Enquanto o poder do comércio ilegal com as suas regras e guerras, está para o território. Assim a cena de uso de drogas propriamente dita corresponde ao espaço, que está para o uso social que se faz da paisagem ocupada e regulada pelo discurso territorial. Através dessa construção privilegiamos, neste segundo capítulo, os conceitos de espaço e cena a fim de, a partir dessa interseção, produzir desdobramentos no campo artístico.

Os conceitos em questão serão analisados com a finalidade de orientar recortes interessantes para a produção de um *videomapping*. Portanto, a intenção não é necessariamente esgotar uma epistemologia dos termos espaço e cena, mas encontrar referências que possam esclarecer e/ou, problematizar o uso desses termos, em poéticas visuais, no contexto das cenas de uso de drogas.

2.1. Espaço

Como exposto no capítulo anterior, a concepção de espaço em Milton Santos compreende o uso social do espaço. Para dar continuidade aos estudos é interessante que nós nos dediquemos ao autor que subsidiou os textos de Milton Santos: Henri Lefebvre, que exerceu influência incontestável aos teóricos do urbanismo do século XX. Em *Espaço e Política* (2008), cuja primeira edição foi publicada em 1972, Lefebvre oferece uma explicação ampla do espaço enquanto resultante de seu uso social. O autor considera que estudar o uso social do espaço não basta, há que se entender a produção do espaço, ou seja, como e por que ele se constitui.⁴¹ Por essa via, o autor contribui com a possibilidade da inversão da análise do uso e das funções do espaço para a compreensão da espacialização do uso. “Não se trata de **localizar** no espaço preexistente uma necessidade ou uma função, mas, ao contrário, trata-se de **espacializar** uma atividade social, ligada a uma prática no seu conjunto, **produzindo** um espaço apropriado”

⁴¹ “Não basta considerar a projeção, no terreno, das relações referentes à produção e ao consumo das *coisas* com a consequente constituição de lugares diferenciados pelas funções que neles se exercem” (MARTINS, Sérgio, prefácio de LEFEBVRE, 2008, p.7)

(LEFEBVRE, 2008, p. 22. Grifos do autor). Com isso, da prerrogativa de um espaço resultante das operações das relações de produção, também podemos atribuir ao espaço operações significantes, ou seja, o espaço como um agente que espacializa “uma atividade social”. Esta inversão aponta para o espaço como produtor de contextos sociais.

O investimento na ambivalência do termo “produção do espaço” pode conduzir a análise da constituição de um espaço enquanto resultante das relações de produção, assim como, contribuir com instrumentos sociossimbólicos para manejar possíveis experiências que visam espacializar determinadas atividades, ou seja, para a criação de espaços que produzem novos contextos. É nesse ponto que são localizadas condições para operações correspondentes entre espaço e obra. “A produção do espaço não pode ser comparada à produção deste ou daquele objeto particular, desta ou daquela mercadoria. E, no entanto, existem relações entre a produção das coisas e a produção do espaço” (LEFEBVRE, 2008, p. 62). Por esses motivos, a gravação e a projeção de um vídeo nas cenas de uso de drogas são dois momentos que podem funcionar como um método que têm a qualidade de produzir um espaço. A gravação acontece com o surgimento de oportunidades que balizam a espontaneidade e a tensão do improviso; tensões objetivas do território e subjetivas do encontro com poéticas tão poderosas quanto vulneráveis. Nas cenas de uso de drogas, durante a gravação do vídeo, o espaço se modifica em relação à presença da lente, cuja intencionalidade, distinta da lente das câmeras de segurança e da mídia sensacionalista, apresenta uma perspectiva, seja do olhar da câmera, seja do estar na rua, que se revela para os usuários ao se reconhecerem no espaço. O ato de gravar um vídeo por si só elabora uma atividade espacializante. A projeção do vídeo no espaço também produz, por conseguinte, outra qualidade de espaço, cujos processos e efeitos serão relatados no terceiro capítulo desta dissertação. Por enquanto, é importante entender que o vídeo pode ser um método e o fim para se trabalhar o espaço.

O método para abordar os problemas do espaço não podem consistir unicamente num método formal, lógica ou logística; analisando as contradições do espaço na sociedade e na prática social, ele deve e pode ser, também, um **método dialético** (LEFEBVRE, 2008, p. 64. Grifos do autor).

Por isso, além da análise das contradições sociais do espaço, a ação dialética no espaço também configura um procedimento metodológico de igual importância. A criação de uma obra de arte dialética ao espaço, enquanto um produto das relações sociais conduzidas pela economia

política, torna o espaço um agenciador de relações sociais mais estreitas, orientadas por poéticas resistentes ao imperativo capitalista. Pois, “não há criação de formas sociais e de relações sociais sem criação de um espaço apropriado” (LEFEBVRE, 2008, p. 161).

A dedicação aos estudos sobre espaço não elimina sua intrínseca relação com o tempo. Espaço e tempo são indissociáveis enquanto fenômenos, mas cada qual possui singularidades que incentivam, por vezes, a tentativa de se compreendê-los separadamente. Assim, se “o rigor kantiano não permite que as categorias do tempo e do espaço se misturem, a região limítrofe entre elas foi o que mais estimulou as reflexões no âmbito da Estética” (OTTE, 2007, p. 239). Então, mais do que se debruçar sobre os fatores categóricos que constituem ou produzem o espaço, tal qual faz Lefebvre em suas hipóteses e objeções, podemos nos projetar brevemente para o conceito de dobra⁴², sem recuar diante da possível necessidade de superar os prováveis impasses entre a concepção de produção do espaço e dobra do espaço.

Mesmo havendo dobras por toda parte (nos rochedos, nos organismos, no cérebro, no pensamento), “tudo se dobra a sua maneira”, ou seja, a **dobra** é antes de tudo um diferenciador, um “diferencial”, que mantém interligados os espaços e os territórios sempre pregueando e produzindo singularidades (GUIMARÃES, 2007, p.247).

Tais singularidades não aparecem na construção dos teóricos urbanistas, cuja concepção do espaço produzido e produtor é vinculada ao imperativo do capitalismo. O trânsito veloz entre vetores aqui esboçados apenas apresenta as múltiplas possibilidades de que o espaço, enquanto conceito, é oferecido entre os teóricos. O conceito de dobra em Deleuze, aqui comentado por Guimarães (2007), é um eixo extremamente interessante para uma discussão e experimentação poéticas, no entanto, dadas as necessidades de delimitação teórica e circunstancial em relação às cenas de uso de drogas em Belo Horizonte, as contribuições de Lefebvre se fizeram mais coerentes para dar continuidade às discussões levantadas sobre modernidade, urbanismo e espaços estigmatizados.

A construção conceitual do termo espaço apresentada por Lefebvre é fundamentada por concepções hipotéticas geralmente atravessadas pelas objeções do autor. Em Lefebvre fica evidente que a teoria também é um processo que sofre constantes reavaliações, e essa é a maneira pela qual suas definições são modeladas. Uma elaboração teórica é tão processual quanto a elaboração de uma obra de arte, podendo inferir em aproximações e distanciamentos da

⁴² Guilles Deleuze desenvolve o conceito de dobra em *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Campinas, 2000.

compreensão do objeto de estudo. Assim sendo, para o alcance de uma obra como produto de uma atividade espacializada, nas cenas de uso de drogas, é necessário continuar a investigação sobre os aspectos conceituais do espaço em Lefebvre e, mais adiante, dialogar com autores que contribuem para a compreensão do espaço em intermédias.

Como recurso retórico, Lefebvre lança perguntas que elucidam a problemática do espaço. Tais como:

[...] qual é o estatuto teórico da noção de espaço? Qual é a relação entre o espaço mental (percebido, concebido, representado) e o espaço social (construído, produzido, projetado, portanto, notadamente o espaço urbano), isto é, entre o espaço da representação e a representação do espaço? [...] Onde e quando a concepção de espaço atua? (LEFEBVRE, 2008, p. 40).

No decorrer do texto o autor trabalha uma série de hipóteses que trazem uma definição do espaço, no entanto, faz objeções e algumas proposições acerca de tais hipóteses que contemplam as perguntas acima. A discussão sobre a teoria da “noção de espaço” ocorre na primeira hipótese, onde o espaço é definido como forma pura, algo pertencente à inteligibilidade, à faculdade da razão que articula o real e o ideal. A noção do espaço, então, pertenceria ao “espaço intelectual” (LEFEBVRE, 2008, p. 41), assim como todas as coisas, entes e seres no sentido platônico. No entanto, Lefebvre faz uma objeção à noção do espaço como forma pura e intelectual, pois tal hipótese anula todos os conteúdos materiais e sensíveis da noção de espaço, provocando a eliminação do tempo vivido e histórico. Assim, privilegia apenas o saber absoluto e a abstração científica. Como exemplo da execução dessa teoria do espaço enquanto forma pura e racional, para além do campo epistemológico, há arquitetos intencionados na transformação da sociedade a partir da criação de espaços puros, cuja perfeição de suas proporções produzem espaços vazios, que pretendem ser visualmente belos, porém estéreis. Tais espaços, com muita dificuldade, podem até conquistar “usuários”, no entanto, permanecem “espaços esvaziados” de tempo histórico e tempo vivido. O espaço se torna a concretização de uma ideologia esterilizante, promovendo o desaparecimento do sujeito no impedimento de se fazer um uso pleno e social do espaço.

Brasília, capital do Brasil, é um exemplo de experiência mais radical da arquitetura modernista, a qual extinguiu os espaços espontâneos, o ócio e a troca subjetiva em espaço público foram anuladas, assim como as relações do sujeito coletivo com a rua. Em Brasília, a

função social de cada espaço é delimitada em quadras especializadas, sendo a rua para uso exclusivo das máquinas da era da velocidade. O sujeito é delimitado ao espaço privado e seu exercício enquanto ser social no âmbito público é limitado ao espaço do trabalho. Todas as situações que fogem a esse cenário hostil em Brasília configuram situações subversivas e de resistência.

Atualmente a chamada arquitetura hostil promove a instituição do espaço “limpo”, hostilizando o uso social da cidade através da complementação da arquitetura com dispositivos de “desocupação” dos espaços urbanos, mediante inclinação das superfícies, instalação de pedras ou espetos que impedem o acesso e a permanência dos corpos. Tudo isso somado à redução extrema dos espaços públicos para o ócio e a convivência das pessoas para dar lugar aos veículos; demarcando a função do espaço urbano voltada para o monopólio da velocidade e do consumo. O panorama histórico e cultural do caráter hostil do urbanismo foi explorado pelo artigo “Para suavizar a cidade hostil: arte e políticas públicas no meio urbano” (GOBIRA; SILVA; ALMEIDA, 2016), cuja perspectiva das políticas públicas, sejam elas ações higienistas, sejam elas fomentadoras das ações culturais, sempre caracteriza ações hostis de controle do uso social dos espaços. Portanto,

[...] compreendemos, através dos códigos de postura, estatutos e planos diretores das cidades, que as “políticas públicas são mecanismos de ignição às políticas econômicas”. Vimos que as políticas públicas têm sua atenção voltada para movimentos e grupos que se valem de ações estéticas e artísticas. Assim, estamos reconhecendo uma tática de sutilar a hostilidade com base na proximidade com uma prática estética. Desse modo, as políticas públicas voltadas para a cidade se aproximam das políticas artísticas e culturais, e o fazem quando há conveniência nessa especificidade também por um desejo de ordenamento das ações do Poder Público [...]. Concluímos, portanto, sem inocência, que todas as medidas transformadas em políticas públicas da cidade são hostis a uma suposta liberdade do cidadão (ou ao menos a um grupo destes) nas ruas. Essas medidas, quando a demanda do cidadão é atendida, podem vir a suavizar a hostilidade que em essência não deixa de existir (GOBIRA; SILVA; ALMEIDA, 2016, p.1661-1662).

Apesar da inevitável opressão dos espaços fomentada pelas políticas públicas, a estratégia de suavizar a hostilidade a partir de práticas estéticas no meio urbano, almeja a recuperação da experiência plena do tempo vivido no meio social. Suavizar a hostilidade da cidade é então uma estratégia que podemos considerar análoga à redução de danos e às ações artísticas em cenas de uso de drogas, situações em que é possível investir na autonomia individual e coletiva dos sujeitos que habitam e circulam nesses espaços.

Retornando às análises lefebvrianas, na segunda hipótese exposta em *Espaço e Política* (2008), o espaço é considerado um produto da sociedade, cuja descrição empírica é imprescindível para seu reconhecimento. Esse procedimento de *démache* descritiva deve ser, inclusive, anterior a qualquer tentativa de teorização. Assim sendo, o espaço é resultado das atividades da divisão do trabalho, ou seja, em sua operação, o espaço é a objetivação do social “(construído, produzido, projetado, portanto, notadamente o espaço urbano)” e do mental “(percebido, concebido, representado)” (LEFEBVRE, 2008, p.40). A hipótese do espaço enquanto produto da sociedade aponta simultaneamente para o reconhecimento de espaço como representação, e para o espaço da representação, de modo que ele seja *a priori* reconhecido enquanto tal, antes mesmo da teorização. desse modo:

Qualquer que seja a conclusão que se retire dessa hipótese, o espaço é o objetivo, ou melhor, a objetivação do social e, conseqüentemente, do mental. Para conhecê-lo, é imprescindível a *démache* descritiva [...]. Ele [o espaço] se reconhece reconhecendo-se, seja de uma maneira experimental, seja pela abstração científica metodologicamente elaborada (LEFEBVRE, 2008, p.44).

A descrição é um instrumental para uma etnografia sociológica, tanto quanto para processos experimentais em estética no âmbito espacial. Portanto, é um procedimento metodológico fundamental para o processo de compreensão do espaço, independente da finalidade científica ou experimental a que se pretende chegar.

É a descrição das atividades desenvolvidas no espaço que dá subsídios para qualquer teorização ou experimentação na dimensão espacial. Nessa hipótese, Lefebvre não faz objeções nem proposições, apenas coloca a *démache* descritiva como ponto de partida da metodologia de conhecimento científico ou experimental do espaço. Aqui encontramos o elemento embrionário da chamada arte sociológica, que poderia se apresentar como uma vertente ideal, à primeira vista, para uma produção artística em cenas de uso de drogas.

A discussão sobre arte sociológica, neste momento, se faz importante então, para determinar a direção teórica e estrutural que o trabalho desenvolvido tomou. O entendimento do espaço enquanto resultante da vida social e a definição da arte enquanto um fato social⁴³, produto da vida coletiva, nos levam, num primeiro momento, a uma aproximação com os estudos sociológicos.

⁴³ “Émile Durkheim, a considerar os ‘fatos sociais’ como ‘coisas’... Pois a ‘coisa’ artística às vezes se apresenta como um ‘fato’ ou um conjunto de fatos que surgem no tempo e no espaço” (BOURRIAUD, 2009, p.28).

A Sociologia, enquanto ciência das sociedades e, por conseguinte, ciência dos fatos sociais, também se interessou pela arte enquanto objeto de estudo. Roger Bastide (1971) descreve a cronologia da discussão sobre arte no campo da sociologia, identificando os marcos teóricos que contribuíram para uma estética sociológica, que só pode “fundar-se sobre (sic) um estudo paciente das relações reais existentes entre os grupos sociais e os tipos de arte” (BASTIDE, 1971, p. 19). A compreensão da arte como reflexo da estrutura econômica, e a experiência do artista submetido ao determinismo sociológico são alguns aspectos que aparecem durante o desenvolvimento da estética sociológica. E, apesar dos conteúdos sociais inerentes à arte em questão, revela-se o caráter formal da nomeação dada à arte sociológica, ou seja,

[...] “há um domínio comum” à estética e à sociologia, [em] que há formas onde é difícil discriminar a parte social e a parte de arte, tanto elas se confundem e se identificam. As formas dão lugar ao que se poderia chamar “artes sociológicas”: a magia e a religião [...], conjunto de formas tradicionais e coletivas, a etiqueta (sic), que formula os gestos humanos, o urbanismo e, finalmente, o folclore (BASTIDE, 1971, p. 30).

A necessidade de se classificar as práticas sociais é inerente ao legado do sistema positivista em que a sociologia foi fundada, no século XIX. A organização de tais práticas em nomeações como psicologia social, arte social, arte proletária, arte burguesa, arte indígena, arte erudita, arte nacional, arte grega, entre tantas “formas” de arte, é um reflexo das condições econômicas que influenciam tanto a produção artística quanto a estrutura da sociedade. Para além da topografia da arte enquanto fruto da estrutura de um determinado grupo social, a arte, mesmo quando dá o salto para o campo da linguagem, permanece refém do formalismo ao ser considerada como forma de expressão, ou forma de linguagem. Nesse momento, deixa de ser compreendida como um valor social para o sociólogo para, então, se agregar à teoria da informação e comunicação.

Por conseguinte seria possível uma sociologia da arte; no entanto temos de reconhecer que ela ainda não foi feita e que a estética da arte-linguagem situa-se, por enquanto, no nível das leis cibernéticas da comunicação, mais que no estudo dos entrelaçamentos sociais por onde elas passam. Aliás, seria necessário primeiramente definir a arte como “sinal” para em seguida analisar esse sinal como “social” (BASTIDE, 1971, p. 32).

Quando a arte enquanto sinal, ou signo, é vinculada ao campo da linguagem, também é associada à concepção do espaço, uma vez que é através da linguagem que o espaço é

estruturado; tal espaço tanto pode ser concreto quanto verbal, o que importa é que, de um modo ou de outro, a linguagem é quem viabiliza a comunicação e as relações sociais. Pois,

[...] tudo que é da ordem das relações é espacial. Adota-se novamente o contraste com a categoria temporal: a ordem das relações, que define a estrutura da linguagem, é espacial à medida que é abordada segundo um viés sincrônico, simultâneo, e não diacrônico, histórico. A própria noção de estrutura é considerada prioritariamente espacial (BRANDÃO, 2007, p. 212).

Sendo a linguagem algo que concerne ao espaço, a obra de arte enquanto signo⁴⁴, ao se vincular à linguagem ou à estrutura, *a priori*, sempre corresponderá às relações sociais, *a posteriori*. Portanto, é natural que haja uma tendência em se relacionar a arte com o meio social; seja o meio social enquanto tema da obra, seja o meio uma plataforma de execução da obra. Desse modo, desde o estilo adotado pelo artista, o tema que elege, até os tipos de arte que determinadas sociedades produzem, encontram-se aí conteúdos de interesse para o campo da sociologia.

As contribuições da sociologia dedicada às artes são indiscutíveis no que tange a um tipo de lente que pretende ampliar a compreensão de determinados aspectos do funcionamento das coletividades e construir uma “morfologia da história” (BASTIDE, 1971, p. 31) associada a uma topografia das artes nas sociedades. No entanto, o domínio dessa trajetória discursiva não nos interessa nesse momento. Mas, para complementar nossa discussão sobre arte sociológica por outro viés, que é o da elaboração conceitual a partir do ponto de vista do artista, interessa-nos bastante nos valer do questionário que Fred Forest (1977) enviou a 209 artistas de várias partes do mundo, dos quais, 86 responderam de diversas maneiras. O questionário é composto por três perguntas:

- 1- Existe arte sociológica?
 - 2- Você pertence a essa tendência?
 - 3- Qual é a sua própria definição de arte sociológica?
- (FOREST, 1977, p. 235. Tradução nossa).⁴⁵

⁴⁴ “[...] passou-se pouco a pouco da arte considerada como uma forma de expressão à arte considerada como uma forma de linguagem. Um quadro ou um romance são um conjunto de símbolos e de sinais, figurados ou escritos, por conseguinte uma linguagem que se dirige aos homens, que é compreendida (mais ou menos bem) por eles” (BASTIDE, 1971, p. 32).

⁴⁵

- 1- L’art sociologique existe-t-il?
- 2- Estimez-vous appartenir à cette tendance?
- 3- Quelle est votre propre définition de l’art sociologique? (FOREST, 1977, p. 235).

Ao fomentar nossa discussão, preferimos nos ater à primeira e à terceira questão, elegendo algumas respostas, que, apesar das divergências entre si, colocam em evidência o panorama da recepção do termo arte sociológica no campo artístico. Um exemplo é a resposta de Michael Druks, artista inglês, que faz uma breve síntese da história da arte e aponta o início da arte social. Consciente das influências das relações entre artistas, intermediários, mercado e público para a variação das tendências da arte, é interessante a maneira como Druks posiciona as transições dos conceitos de arte no decorrer da história da arte, a partir dos objetos, ou melhor, materiais de interesse da arte, e, posteriormente, através da observação dos processos artísticos. A arte em sua gênese, então, se interessa por materiais orgânicos explorados pela escultura e pela pintura. Com a inclusão do tempo enquanto material de trabalho, há uma transformação no modo de se fazer arte, o que podemos observar na *Land art* e na arte conceitual. Nesse momento, Druks tem a oportunidade de citar o advento da fotografia como marco na inclusão da questão do tempo como material do campo artístico – tempo apreendido, tempo capturado. Porém, ele não se atém ao tema da fotografia, e segue adiante, discorrendo sobre o corpo do próprio artista enquanto suporte material na *body art*. Quando o fenômeno da arte culmina na mediação com o público como principal objeto de interesse através dos *happenings* e performances, dá-se o início da arte social. Então, os objetos de interesse da arte sofreram uma desmaterialização desde a matéria orgânica, o aspecto temporal, até chegar no aspecto social. A arte social considera quatro maneiras de atuação quando assume um compromisso com elaborações que visam mudanças sociais. A primeira maneira ocorre quando se submete a estética a determinadas estruturas sociais; a segunda, quando se ilustram os conflitos políticos e sociais; a terceira, quando se trata de assuntos relacionados ao público como fenômeno social; ou ainda, na quarta, quando se auxilia a arte para lidar com problemas de comunicação e linguagem.⁴⁶

Outro exemplo de um artista que discorre sobre a questão “Existe arte sociológica?” é o alemão Géza Pernecky, que sente um estranhamento ao dizer a arte bio-química ou a arte hidrodinâmica, assim como ao enunciar a arte sociológica. O autor não nega que exista, de fato, uma sociologia da arte que se dedica ao estudo da arte e dos artistas nas sociedades, mas não considera a concepção de uma arte sociológica, e reconhece que a qualidade do trabalho dos artistas pode ser independente de sua categorização.

Sobre isso, afirma Forest:

⁴⁶ Ver em (FOREST, 1977, p. 271).

Falar sobre "arte sociológica" não é fácil porque a sociologia é uma ciência social e é difícil unificar arte e ciência - (Não há na arte "arte bioquímica" ou "arte hidrodinâmica".) A sociologia da arte existe como uma ciência que pretende a investigação sobre a situação da arte e dos artistas na sociedade, mas por outro lado não é arte. De outro modo, a arte reflete a situação social para oferecer sempre uma bela ilustração - Não é difícil descobrir as origens sociológicas da antiga arte egípcia ou da obra de Rembrandt. Hoje, existem até mesmo artistas que querem enfatizar este aspecto da arte e, portanto, falar "arte sociológica", e confirmar que a maioria dos nomes ou detalhes sobre os movimentos artísticos não são fruto do acaso ou mal-entendido. Isso significa que eu não posso, de maneira alguma, considerar a minha arte como "arte sociológica" e eu duvido muito da existência, ou da possibilidade da existência de tal arte. Mas isso não impede que os artistas que utilizam a ideia de "arte sociológica" como um campo de pesquisa sejam, em muitos casos, também excelentes artistas. Rembrandt, por sua vez pintou a Bíblia, o que não o prejudicou (PERNECZKY *apud* FOREST, 1977, p. 322. Tradução nossa).⁴⁷

Ingeborg Luscher, artista alemã, também considera inconsistente se afirmar a existência de uma arte sociológica. Para ela, a classificação ou definição de um tipo de arte a partir do objeto de estudo ou de interesse da obra de arte nem sempre é coerente, por exemplo: quando um artista elege desenhar e pintar corpos nus, ninguém se atreve a dizer que sua arte é médica, no entanto, basta o artista se interessar por algo que toca o social, uma minoria étnica ou uma minoria política, que instantaneamente sua arte é chamada arte sociológica:

[Eu] não acho que há uma "arte Sociológica" porque esta noção é equivalente, parece-me, ao chamar "Arte Médica" o fato de pintar nus, admitindo que é uma descoberta recente. Por exemplo, se eu estava fazendo "Arte médica", como uma mulher, eu, naturalmente, iria pintar homens e eu seria, então, parece tão frequentemente o caso dos artistas sociológicos, uma opinião que serve a toda as coisas, eu diria. Por exemplo: Todos os homens têm caudas [cabelos?] com 3 cm a 25 cm de comprimento... Quem sabe? Você não tem certeza de que eu iria encontrar exemplos suficientes para suportar minhas declarações? (LUSCHER *apud* FOREST, 1977, p. 307. Tradução nossa).⁴⁸

⁴⁷ "Parler de 'l'art sociologique' n'est pas aisé parce que sociologie est une science sociale et que la science et l'art sont difficiles à unifier - (Il n'y a pas d'art "art bio-chimique" ou "d'art hydro-dynamique".) La sociologie de l'art existe en tant que science poursuivant une recherche sur la situation de l'art et de artistes dans la société, mais en revanche ce n'est pas de l'art. Par ailleurs l'art reflète la situation sociale pour en proposer toujours une très belle illustration - Il n'est pas difficile de découvrir les arrière-plans sociologiques de l'art Égyptien antique ou de l'œuvre de Rembrandt. Aujourd'hui il y a même des artistes qui veulent souligner cet aspect de l'art et parler donc "d'art sociologique", et les autres doivent accepter cela de la même manière qu'on doit, en général, admettre un programme ou une idéologie. "L'art sociologique" peut être aussi dans l'histoire de l'art un concept qui confirmera que la plupart des noms, ou des indications, sur les mouvements artistiques ne sont fruit que de hasards ou de malentendus. Ce que signifie que je ne peux, en aucune manière, considérer mon art comme "art sociologique" et que je doute beaucoup de l'existence, ou de la possibilité d'existence d'un tel art. Mais cela n'exclut pas que les artistes qui utilisent l'idée "d'art sociologique" comme champ de recherche soient dans bien des cas, aussi, d'excellents artistes. Rembrandt de son côté peignait la bible et cela ne lui a nullement nu" (PERNECZKY *apud* FOREST, 1977, p. 322).

⁴⁸ "[Je] ne crois pas qu'il existe un "art Sociologique", car cette notion équivaut, il me semble, à appeler "Art Médical" le fait de peindre de nus, en admettant que ce soit une découverte récente. Si par exemple je faisais de "l'Art Médical", en tant que femme, je peindrais naturellement des hommes et j'aurais alors, comme cela me paraît souvent

A posição de Luscher, apesar de breve e direta, esclarece que a preferência por um tema social não deve necessariamente caracterizar uma obra de arte como arte sociológica, principalmente porque, assim, se está desconsiderando a divergência entre os procedimentos sociológicos e os procedimentos artísticos. Os procedimentos sociológicos são científicos, e estão no levantamento de dados, comparação, análise e conclusão. Já a arte não tem, nem deve ter, compromisso com a comprovação científica. O interesse da arte pelo aspecto social, por uma etnografia, ou dados da realidade social, atravessa procedimentos que independem da sua comprovação científica, tal qual um artista que desenha corpo humano não tem compromisso em corresponder suas figuras humanas com a anatomia médica. E, caso o artista adote a literatura e a anatomia médica, por exemplo, para executar sua obra de arte, tal escolha está fundamentada na liberdade de criação a partir desses dados. Ou seja, os dados podem fomentar a criatividade sem a obrigação de se comprovar ou negar empiricamente a veracidade de tais dados. É nesse ponto que a crítica de Luscher defende a incoerência de se afirmar a existência de uma arte sociológica.

Assim sendo, a pesquisa em cenas de uso de drogas, apesar do interesse pelos dados históricos e sociológicos que esclarecem o surgimento das cenas de uso de drogas em Belo Horizonte, e pela contribuição da etnografia de Taniele Rui (2014), que corrobora com a experiência mineira da redução de danos, não necessariamente configura a pesquisa como uma investigação em arte sociológica. Uma vez que os procedimentos artísticos, a partir da análise de tais dados sócio-históricos, não estão comprometidos em comprovar estes dados, mas sim em se apropriar da compreensão histórica e social das cenas de uso de drogas a fim de se produzir uma obra de arte dialética com o espaço e a cena de uso de drogas.

Dando continuidade às contribuições dos artistas que responderam ao questionário de Forest, a análise negativa de Pernecky e Luscher (2007) sobre a existência de uma arte sociológica representa uma minoria em relação ao panorama geral de respostas dos artistas entrevistados. A posição da maioria em responder favoravelmente à existência de uma arte sociológica está talvez no advento da arte relacionada com o meio social, tal como Druks (2007) descreve. Uma vez que a aproximação concreta do artista e sua obra com o público levantaram discussões complexas sobre a definição do que é arte e de qual é o seu papel na contemporaneidade, torna-se plausível a tendência em se estabelecer uma identificação dos

le cas chez les artistes sociologiques, une opinion déjà toute faite sur les choses que je voudrais dire. Par exemple: Tous les hommes ont des queues de 25 cm de long... ou de 3 cm... Qui sait? N'es-tu pas certain que je trouverais suffisamment d'exemples pour appuyer mes dires?" (LUSCHER *apud* FOREST, 1977, p. 307).

processos artísticos que tenham conteúdos críticos sociais com os processos científicos sociais, até mesmo numa tentativa compreensível de se localizar e legitimar tais experimentações artísticas ao dar a elas a atribuição de exercerem uma função social. Tal procedimento positivista atende plenamente aos interesses científicos e à estrutura da moralidade socioeconômica.

Essa mesma estrutura social, produzida pela política econômica, também é produtora do espaço, tal como Lefebvre (2008) afirma, de “fato, toda sociedade produz ‘seu’ espaço, ou, no caso se prefira, toda sociedade produz ‘um’ espaço” (LEFEBVRE, 2008, p. 55). O que caracteriza o espaço como elemento endógeno à sociedade.

A terceira hipótese de Lefebvre (2008) defende o espaço como um intermediário entre a resultante da produção capitalista e a estrutura mental-social. Assim, o espaço não seria nem o ponto de partida nem a finalidade, mas o **meio**, o mediador entre os dois extremos. O espaço é, então, manipulado pelas estruturas de poder, sejam elas expressas individual ou coletivamente, por vias estatais, privadas ou organizações sociais. A representação do espaço está sob as prerrogativas de quem exerce o poder. Quem detém o poder detém a regulação do espaço. “Nessa hipótese, a representação do espaço sempre serviria a uma estratégia, sendo ao mesmo tempo abstrata e concreta, pensada e desejada, isto é, projetada” (LEFEBVRE, 2008, p. 44). O espaço enquanto **meio** é projetado e modelado de acordo com os interesses das estruturas de poder. A regulação do espaço se dá pela *coesão* expressa pela violência; ou seja, a condensação do que se nomeia espaço acontece pela via da normalização estruturada pela **coerência** e da opressão a tudo que foge às normas, tudo isso a fim de “dissimular as contradições da realidade”. (LEFEBVRE, 2008, p.45). A ambiguidade provocada pelos movimentos de **coesão** e **coerência** constitui o espaço ideológico/político e, ao mesmo tempo, meio ou modo do sistema de consumo na sociedade, coincidindo com a concepção do uso social do espaço atrelado ao imperativo do capitalismo, levantado por Milton Santos.

Tais contradições, mesmo que de modo velado, são efeitos das práticas capitalistas que são conduzidas pela falsa consciência da burguesia mórbida, esquizoide, alienante e alienada. As armadilhas provocadas pela falsa consciência também se voltam contra seus próprios armadores, engendrando o “[...] espaço doentio ou espaço de doença social. De todo modo, nessa hipótese o espaço não seria uma representação inocente, mas veicularia as normas e valores da sociedade burguesa e, de início, o valor de troca e a mercadoria, isto é, o fetichismo” (LEFEBVRE, 2008, p. 47).

É interessante notar que o espaço doentio não é uma vítima de um erro do sistema, é propositalmente resultado do capital excedente⁴⁹ que David Harvey (2014) aponta em *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. Os espaços doentios têm efeitos indesejáveis ao obrigar as classes a lidar com eles. Mas, nem por isso, deixam de ser previstos e constituídos para serem doentios. Afinal, os espaços doentios também correspondem aos interesses dos valores de troca e circulação da mercadoria, ao promover valorização e desvalorização imobiliária de certos espaços, ao promover ou reter a circulação de determinadas mercadorias, sejam elas legais ou ilegais. O espaço doentio enquanto contradição é intencionalmente produzido como tal, a fim de operar e otimizar o capital excedente, e justificar a coesão e a coerência, ou melhor, a violência e o controle normativo da burguesia. E são justamente as contradições da cidade que geram a dimensão urbana dos espaços:

O urbano, isto é, a sociedade urbana, ainda não existe e, contudo, existe virtualmente; através das contradições entre o habitat, as segregações e a centralidade urbana que é essencial à prática social, manifesta-se numa contradição plena de sentido. (LEFEBVRE, 2008, p. 84).

As contradições têm uma função de gerenciamento do espaço urbano, que tende à manutenção da estabilidade ou ao planejamento da efemeridade, de acordo com a conveniência. Essa ambiguidade é que permite políticas públicas diametralmente opostas atuarem no mesmo espaço, a exemplo das cenas de uso de drogas onde coexistem ações da segurança pública que criminalizam os usuários de drogas e um serviço da saúde pública que trabalha para a garantia da cidadania desses usuários, vítimas da violência de uma tanatopolítica proibicionista. Outro exemplo, são as ações da fiscalização urbana que confiscam e, ou destroem os pertences dos usuários, muitas vezes eliminando documentos e medicações ofertados pelas próprias políticas públicas. O que fomenta um ciclo de oferta dos serviços de saúde e da assistência, e de solapamento por parte da fiscalização urbana e da segurança pública.

Esse ciclo de oferta e solapamento se estende em relação à oferta de cachimbos dos programas de redução de danos apoiados pelo Ministério da Saúde e, em seguida a frequente destruição dos cachimbos durante a abordagem policial.

⁴⁹ “[...] para produzir mais-valia, os capitalistas têm de produzir excedentes de produção. Isso significa que o capitalismo está eternamente produzindo os excedentes de produção exigidos pela urbanização [...]. O capitalismo precisa de urbanização para absorver o excedente de produção que nunca deixa de produzir. [...] [Assim, o] excedente deve ser reinvestido para gerar ainda mais excedente [...]. Contudo, o resultado do eterno reinvestimento é a expansão da produção de excedentes” (HARVEY, 2014, p. 30-31).

Como se vê, nesses cenários os cachinhos passam também a ser emblemas metonímicos da "marginalidade urbana" [...], apreendê-los significa dar mostras do trabalho policial e da luta dos órgãos de repressão em conter os "desvios de conduta". É quando o cachimbo denota sua face mais radical ou quando a violência simbólica pode adquirir forma e concretude física. O processo de desumanização desses usuários, enfim, se intensifica (RUI, 2014, p. 352).

Todos esses serviços públicos são estratégias de estabilizar pontos de vistas diferentes sobre o espaço, mediante concepções distintas sobre o caráter dos usuários daquele espaço. Evidenciando ainda mais a polissemia do espaço em questão.

Diante desse prisma, a elaboração de uma situação efêmera, em poéticas visuais, poderia configurar uma tentativa de desestabilizar a coesão da violência e ir além da coerência da clínica e da assistência? Uma maneira de demarcar que, nesse espaço multifacetado, há possibilidade de uma experiência em poéticas que não compactua com a violência, que não é clínica, nem assistencial, nem sociológica. Pois, nesse contexto, o esforço não está na resolução de problemas psicossociais, nem em diagnóstico socioepidemiológico, mas em estreitar o espaço das relações, fragmentadas pelo imperativo capitalista, e promover relações de proximidade entre o sujeito e o espaço através de outro eixo distinto ao circuito do consumo.

Nesse aspecto, esta pesquisa encontra proximidade com a estética relacional. Bourriaud (2009) explica que seria

[...] um absurdo julgar o conteúdo social ou político de uma obra 'relacional' descartando pura e simplesmente seu valor estético [...]. Pois essas iniciativas não provêm de uma 'arte social' ou sociológica: elas visam à construção formal de espaços-tempos que não representariam a alienação, não transporiam a divisão do trabalho para formas. A exposição é um interstício que se define contra a alienação reinante em todos os outros lugares. Por vezes ela reproduz ou desloca as formas dessa alienação [...]. A exposição, portanto, não nega as relações sociais vigentes, mas ela as distorce e projeta num espaço-tempo codificado pelo sistema da arte e pelo próprio artista (BOURRIAUD, 2009, p. 115-116).

A estética relacional, ao se desenvolver no **interstício**⁵⁰ social, é independente do perímetro da economia política. Os valores de lucro e prejuízo das relações de troca são

⁵⁰ “O termo interstício foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta natureza da exposição da arte contemporânea no campo do comércio das representações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’ que

subvertidos pela interação social, “porque ela permite o **encontro fortuito** de elementos separados [...]: a arte **mantém juntos** momentos de subjetividade ligados a experiências singulares” (BOURRIAUD, 2009, p. 27. Grifos do autor). É no interstício que reside a possibilidade do encontro com o outro, fora do circuito da política mercadológica. As relações sociais que vigoram no sistema capitalista não são negadas pela arte relacional, mas são recodificadas pelo artista. A exposição de arte é então, uma oportunidade de se reprogramar tais relações sociais a fim de produzir algum resultado do convívio social. Os “objetos colocados à disposição do visitante e a imagem efêmera nascida do comportamento coletivo” (BOURRIAUD, 2009, p.116) são a trajetória da construção de uma estética relacional; nesse caso, os objetos programam o comportamento do participante. Durante uma exposição, a alteração do comportamento dos participantes é notável, mesmo diante da sua imprevisibilidade. Portanto, é espontânea a produção de um espaço desvinculado do *status* de um espaço produzido. Mas este espaço produtor de relações poderá ser instantaneamente transformado em produto de um mercado especializado em artes e/ou comunicação. “Em outros termos, a arte propõe ‘possibilidades de vida’ e CMI [Capitalismo Mundial Integrado] nos manda a *futura*” (BOURRIAUD, 2009, p. 132).

Continuando com a discussão em Lefebvre (2008), a sua quarta hipótese avança ainda mais na análise iniciada pela terceira, ao identificar a reprodução das relações (sociais) de produção do espaço. Ao transcender os meios de produção da era industrial, que limitava a vida ao mundo do trabalho, a reprodução das relações de produção passa a se efetuar no âmbito do cotidiano, incluindo a academia, o lazer e a cultura, ou seja, todas as atividades da sociedade e, por seguinte, o espaço inteiro.

Os objetivos da produção e, posteriormente, a reprodução do espaço nunca foram desassociados às operações de troca e circulação do mercado em paralelo com a noção de dispositivo, ou seja, mesmo que de maneira dissimulada, sempre há algum grau de controle a partir da produção e reprodução do espaço.

A capacidade de reproduzir o espaço foi prodigiosamente acrescida após Bauhaus. As sociedades sempre produziram um certo espaço, o seu, na superfície do solo [...]. Efetivamente, um salto das forças produtivas permite produzir o espaço. Essa produção pode recorrer a todas as técnicas e a todas as ciências, as que captam e utilizam as

nos são impostas. O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim” (BOURRIAUD, 2009, p. 22-23).

energias massivas e as que estudam ou utilizam energias finas (informática, cibernética). Esse é o reverso e a contrapartida da destruição da natureza: a produção do espaço. A automatização, outro aspecto das forças produtivas, e a alta tecnicidade não se vinculam imediatamente à produção do espaço; no presente, elas serviriam, antes, ao controle do espaço existente (LEFEBVRE, 2008, p. 141).

Ciente disso, a inversão semântica do termo produção do espaço, proposta no início deste capítulo, no sentido do espaço que produz ao invés de ser produzido, também acarreta a mesma prerrogativa de um espaço produtor correspondente à política econômica e ao controle social. É importante reafirmar que apesar da tentativa de subversão do uso do espaço a fim de espacializar alguma atividade poética, logo em seguida, há uma apropriação do sistema, que recupera instantaneamente a coesão e a coerência.

Com o advento da reproduzibilidade técnica, tema tratado por Walter Benjamin (1994), a sociedade neocapitalista alcançou condições técnicas subjetivas e objetivas de reproduzir as relações sociais, produtoras de espaços, em escala extraordinária, instaurando assim a cultura de massas. A era industrial das máquinas, que promoveu a divisão de classes e dos espaços, se desdobrou na era da indústria cultural. Os espaços fragmentados conquistaram uma homogeneidade, mesmo dentro da divisão, a partir da operação estética, que entra em cena em relação ao espaço, ao ser capaz de abarcar o espaço em sua totalidade. Ou seja:

O espaço seria, desse modo, uma espécie de esquema num sentido dinâmico comum às atividades diversas, aos trabalhos divididos, à cotidianidade, às artes, aos espaços efetuados pelos arquitetos e pelos urbanistas. Seria uma relação e um suporte de inerências na dissociação, de inclusão e separação. [...]. Esse espaço homogêneo-fraturado não é somente o espaço global do planejamento ou o espaço parcelar do arquiteto e dos promotores imobiliários, é também o espaço das obras de arte [...]. É o estetismo que unifica os fragmentos funcionais de um espaço [...] (LEFEBVRE, 2008, p.48).

Apesar dos interesses mercadológicos que instauram uma hegemonia sobre os espaços fragmentados, sem esquecer o poder do mercado das obras de arte, tão especulativo quanto o mercado imobiliário, interessa-nos aqui o método como essa unificação de fragmentos ocorre no espaço, mesmo que de maneira efêmera. Uma vez que se sabe que o espaço tende a sustentar uma estabilidade via coesão e uma coerência de um discurso normativo, uma estética que subverte a coesão e a coerência pode operar na tentativa de unificação desses fragmentos, por exemplo, a partir da instalação da obra de arte no espaço. Mas é importante dizer que não necessariamente a função da obra de arte seja unificar os fragmentos desse espaço. O que se

pode afirmar é que a percepção desse espaço fragmentado pode ser alterada de modo que se conectem certos fragmentos a partir da interação da obra com o espaço. Por mais que a intenção da obra seja apenas usar o espaço tal qual ele é, a proposta estética, ao interagir com a percepção do participante, mesmo que por associação de ideias, faz operar a junção de certos elementos outrora dissociados.

Vladimir Tatlin, a partir de 1914, passa a se dedicar aos seus *Relevos de cantos*, estruturas em sua maioria de metais e madeira, nas quais explorou as qualidades biodinâmicas e estruturais dos materiais. Esticou arames, envergou placas de metal, sobrepôs madeiras; e, ao abolir o pedestal, articulou tudo com o espaço.

Eles [os relevos de cantos] não unem o espaço a nenhum eixo imaginário, mas usam-no como é. A sua força tensora corresponde ao canto. Assim, Tatlin distancia-se de modo mais claro que seus contemporâneos da escultura tradicional sobre um plinto (WALTHER; RUHRBERG, 2012, p. 447).

A escultura, até então, dependia do pedestal para promover o acesso à tridimensionalidade da obra. Com a extinção do pedestal, há a superação da obra autorreferente com seu reposicionamento no espaço. A obra passa a se referir e a se relacionar com o espaço em si. Ao posicionar a obra nos cantos da galeria, os valores bi e tridimensional do espaço são colocados em questão, como, por exemplo: a especificidade da escultura em planos, chamada relevo, é deslocada para os cantos da galeria. Assim, se fez do encontro de duas paredes, de dois planos, produzindo a tridimensionalidade a partir dessa articulação. A parede, enquanto superfície bidimensional, adquire a tridimensionalidade de uma caixa. O uso do espaço também se dá na apropriação do eixo vertical da quina, que confere a verticalidade virtual desta escultura (FIG. 3). Por isso que os relevos de Tatlin, só poderiam se instalar nos cantos, jamais nos planos:

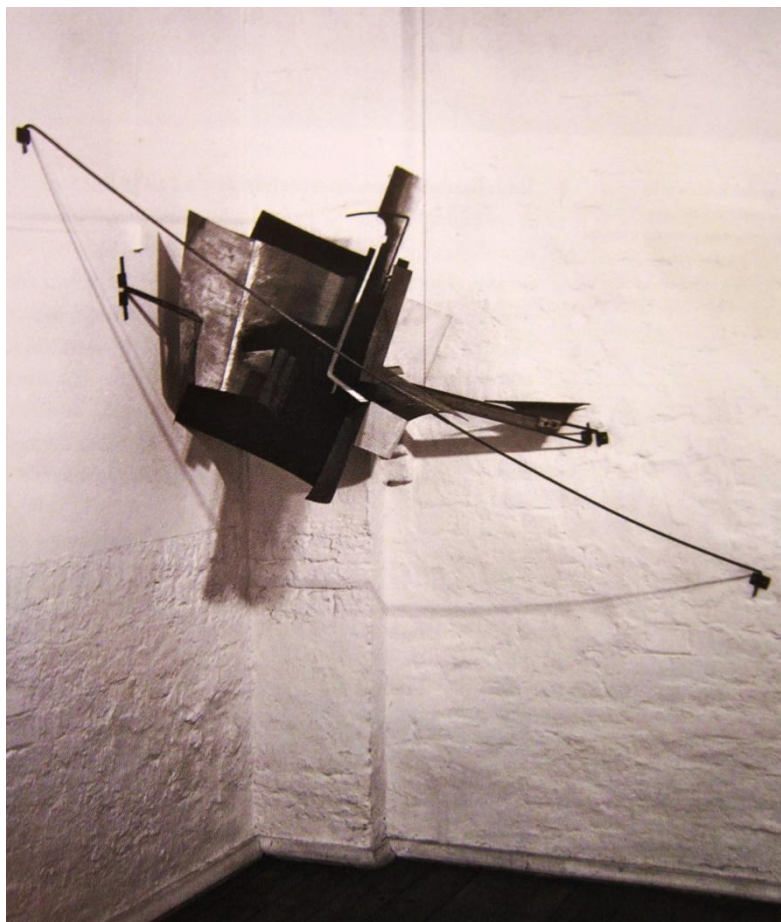


Figura 3: Vladimir Tatlin. *Relievo de Canto Complexo*, 1915. (Reconstrução em 1979). Ferro, zinco e alumínio. 78,8 x 152,4 x 76,2 cm. Londres, Annely Juda Fine Art⁵¹

A experiência do espaço fragmentado também está presente tanto nas artes visuais quanto na literatura e outras mídias, ou seja, são campos de interação com a experiência social do espaço estilhaçado. Portanto, tal fragmentação também se expressa na complexidade do desafio de se superar a divisão de classes, mediante a dissolução da fronteira entre o espaço privado e o público, o que multiplicou as interfaces da natureza do espaço. Assim, o que ampliou a abrangência social com os meios de comunicação e expansão do mercado, também isolou os sujeitos diante dos impasses da comunicação e do consumo. Tais ambiguidades também se expressam no âmbito da arte contemporânea, que se depara com o compromisso desatualizado de se romper com valores tradicionais.

⁵¹ Disponível em: RUHRBERG, Karl; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. *Artes do Século XX: Pintura, Escultura, Novos media, Fotografia*. [?]: Taschen, 2012. p. 447.

Numa sociedade estilhaçada não há porta aberta à experiência comum. [...] O próprio espaço [...] se alterou profundamente, sempre no sentido de maior fragmentação e isolamento, enquanto meio cultural, além de institucionalizado, passou a sofrer as pressões de um mercado de massas. Daí que este não é um tempo em que as condições do fazer e da recepção poética estejam dadas, tampouco é um tempo que pede ruptura com uma tradição obsoleta, já tudo tão rompido à nossa volta (MARTINS *apud* OLIVEIRA, 2009, p. 269-270. Tradução nossa).⁵²

Na atualidade, o rompimento com certos valores ou a superação técnica de uma linguagem para outra interessa menos que a discussão sobre intermédias e a hibridização das obras de arte. O encontro de diferentes mídias em um mesmo trabalho tem produzido metodologias distintas de elaboração teórica e de processos criativos. Os esforços de ruptura com valores obsoletos se dissiparam diante do propósito de se aglutinar valores. Nesse contexto, a obstinação pela originalidade foi substituída pela dedicação ao processo tanto teórico quanto executivo.

A instalação é um desdobramento da escultura que permitiu agregar valores que se encontram em diversas mídias do campo artístico. Enquanto algo que se instala e se situa, é ao mesmo tempo um conjunto de aparelhos, peças, mídias e/ou conceitos que “funcionam” em um determinado espaço. Por isso, a instalação, enquanto linguagem, transita facilmente entre o espaço expositivo da galeria e o espaço urbano tomado sob a lógica da intervenção urbana.

Como pensamos em uma instalação que se efetiva na rua, e que em um primeiro momento se aproxima da ideia de intervenção urbana, a pergunta de Lefebvre, “o pensamento pode intervir e a invenção situar?” (LEFEBVRE, 2008, p.30), coloca em evidência o aspecto racional da intervenção e o aspecto ativo da invenção. Toda intervenção, nesse caso, apresenta alguma proposição teórica, podendo atender às tendências ideológicas; enquanto a invenção, que situa, atua na criação de contextos.

Para discutir a criação de situações no âmbito urbano, os situacionistas da Internacional Situacionista trouxeram algumas contribuições históricas. É importante, nesse sentido, destacar que o nosso interesse pelos Situacionistas não se fundamenta numa tentativa de se colocar em prática uma teoria urbana situacionista, ou numa pretensão em ser situacionista em cenas de uso de drogas. Afinal, talvez

⁵² Tradução nossa de: “In a shattered society like ours no door is left open to common experience. [...] space itself [...] has been drastically altered, Always towards greater fragmentation and isolation, whereas cultural surroundings, besides being institutionalized, have come to suffer the pressure of the mass Market. Hence the fact that this is not a time when the conditions of poetic creation and reception are a given, neither is it a time that demands rupture with an obsolete tradition, everything being already so ruptured around us. (OLIVEIRA, 2009, p. 269-270).

[...] seja exagerado falar de uma verdadeira teoria urbana situacionista, A não ser que seja considerada a etimologia grega do termo *theôrien*: observar. Mas a crítica urbana situacionista teve efetivamente uma base teórica, sobretudo de observação e experiência da cidade existente. Pode-se considerar a reunião das ideias, procedimentos e práticas urbanas situacionistas como um pensamento singular e inovador, que poderia ainda hoje inspirar novas experiências, interessantes e originais, de apreensão do espaço urbano. Mas é importante repetir: não existiu de fato um modelo de espaço urbano situacionista, apesar da tentativa renegada de Constant com a Nova Babilônia; o que existiu foi um uso, ou apropriação, situacionista do espaço urbano. Assim como não existiu uma forma situacionista material de cidade, mas sim uma forma situacionista de viver, ou de experimentar, a cidade (JACQUES, 2003, p. 20).⁵³

Por esse lado, a teoria é mais do que uma proposição formulada, a *theôrien* representa uma metodologia de conhecimento a partir da observação. Através da qual, os situacionistas desenvolveram a técnica da psicogeografia, a fim de inventar situações para se experimentar de modo vivo e afetivo os espaços da cidade, subvertendo as consequências de um urbanismo hostil, tão bem ilustrado pela obra *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, de Marshall Berman (2007)⁵⁴. Podemos ver, em “*Potlatch (junho de 1954): Le jeu psychogéographique de la semaine*”, uma proposta de jogo psicogeográfico que demonstra uma maneira situacionista de se inventar uma situação:

Em função do que você procura, escolha uma região, uma cidade de razoável densidade demográfica, uma rua com certa animação. Construa uma casa. Arrume a mobília.

⁵³ Na obra *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade, organizada pela Jacques (2003), podemos ler alguns textos publicados pelos situacionistas como Debord, Vaneigem, Constant, Asger Jorn, Gilles Ivain, entre outros.

⁵⁴ “Entre os muitos símbolos e imagens com que Nova York contribuiu para a cultura moderna, um dos mais notáveis, nos anos recentes, foi a imagem da ruína e da devastação modernas. O Bronx, onde cresci, tornou-se mesmo uma senha internacional para o acúmulo de pesadelos urbanos de nossa época: drogas, quadrilhas, incêndios propositais, assassinatos, terror, milhares de prédios abandonados, bairros transformados em detritos e em vastidões de tijolos espalhados. A terrível sina do Bronx é experimentada, se bem que provavelmente não compreendida, por centenas de milhares de motoristas todos os dias, à medida que vencem a Via Expressa Cross-Bronx, que corta o centro do distrito. A estrada, embora entupida com tráfego pesado dia e noite, é rápida, mortalmente rápida; os limites de velocidade são rotineiramente transgredidos, mesmo nas rampas de entrada e de saída, perigosamente inclinadas, constantes comboios de imensos caminhões, com motoristas sinistramente agressivos, dominam as linhas de visão; os carros serpenteiam de um lado para outro entre os caminhões: é como se cada pessoa nessa estrada estivesse tomada pela urgência incontrolável, desesperada para deixar o Bronx tão velozmente quanto as rodas o permitam. Uma olhada de relance à paisagem urbana [...] poderá indicar o motivo: centenas de edificações cercadas de tábuas e vazias carcaças de construções carbonizadas e queimadas; dúzias de quarteirões cobertos com nada mais que tijolos espalhados e sucata” (BERMAN, 2007, p. 340). A Via expressa Cross-Bronx, em Nova York, tem intensas semelhanças com a Avenida Antônio Carlos, em Belo Horizonte. Uma avenida que foi aberta no coração do bairro Lagoinha e ladeada pelo aglomerado Pedreira Prado Lopes. Sobre os comboios de caminhões, no caso, leia-se ônibus de transporte público, que são igualmente imensos, são veículos articulados que em pista exclusiva andam em alta velocidade, frequentemente atropelando pedestres que se aventuram atravessar a pista. A descrição das habitações no Bronx não se diferem das habitações da Pedreira, considerando-se as malocas da população de rua que se instala nos arredores da avenida.

Capriche na decoração e em tudo que a completa. Escolha a estação e a hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e a bebida convenientes. A iluminação e a conversa devem ser apropriadas, assim como o que está em torno das suas recordações. Se não houver falhas no que você preparou, o resultado será satisfatório (I.S *apud* JACQUES, 2003, p.16).

A proposta situacionista apresentada acima se refere a um trânsito dialético entre a escolha e a preparação de um local em função de seu uso social, com a finalidade de promover um encontro. Para tanto, são levantados pretextos, dentre os mais comuns, tais como comida, bebida e música, pessoas aptas e aquilo que pode ser entendido como afinidades ou interesses em comum, são todos fatores que tornam o encontro mais propício, e, assim, menos provável que surjam conflitos, o que o inviabilizaria. Desse modo, se o encontro acontecer, haverá alcançado sua finalidade. O objetivo desta situação é claramente construído em longo prazo, no entanto, seu sucesso está na duração de uma noite.

As estratégias situacionistas para se experimentar a cidade devem ser compreendidas como algo que não cabe repetir neste trabalho, pois é notável a inviabilidade de experimentar a deriva, a psicogeografia ou qualquer outra técnica situacionista no contexto das cenas de uso de drogas, tão imbricadas que estão ao circuito mercadológico, além de uma entrada a partir de um dispositivo de saúde pública, o que seria outro contrassenso em relação às propostas situacionistas. É importante destacar que não há, na atualidade, uma forma situacionista de se experimentar a cidade. Tal empreendimento configuraria as estratégias situacionistas como uma metodologia possível de ser reaplicada, e o fato de se reaplicar tais estratégias já caracteriza uma homogeneização da experiência urbana, correspondendo assim, às prerrogativas do capitalismo, algo totalmente adverso à experiência situacionista. Desse modo, a principal contribuição dos Situacionistas para este trabalho está no contato com uma crítica consistente ao espaço urbano.

Então, a pergunta, “o pensamento pode intervir e a invenção situar?” (LEFEBVRE, 2008, p.30), deve conduzir a uma interpretação que evite confusão com a ideia de se criar situações à maneira situacionista, visto a incongruência de tal pretensão. Relacionar a dimensão teórica e racional da intervenção e a dimensão executiva da invenção ao se posicionar ou se instalar no espaço pode ser uma maneira adequada de se compreender aspectos elaborativos de uma instalação enquanto intervenção e invenção.

Ao se preparar uma instalação que se coaduna com a complexidade do conceito espaço e com uma leitura da conjuntura polissêmica das cenas de uso de drogas, a noção da existência de um espaço fora do espaço se apresenta evidente diante da constituição histórica e dos aspectos simbólicos, os quais permeiam o uso social das cenas de uso de drogas. Experimentar a espacialização de uma atividade em poéticas visuais, nesse contexto, significa também produzir outro espaço, fora do espaço. A ideia de um espaço fora do espaço é um escopo para se discutir heterotopias, o que se faz aqui a partir da condução de Michel Foucault (1997). As heterotopias,

[por] um lado, realizam a tarefa de criar um espaço de ilusão que revela como todo o espaço real é mais ilusório, todos os locais dentro dos quais a vida está fragmentada. Por outro lado, têm a função de formar outro espaço, outro espaço real, tão perfeito, metucioso e bem organizado como o nosso é desordenado, mal concebido e num estado esboçado. Esta heterotopia não é ilusão de ilusão, mas de compensação, e eu me pergunto se não é um pouco dessa maneira que certas colônias têm funcionado (FOUCAULT, 1997, p. 6. Tradução nossa).⁵⁵

O espaço real é apenas um grau do aspecto ilusório, enquanto a heterotopia é capaz de gerar um espaço real igualmente ilusório, mas com uma qualidade orgânica distinta da desordem vigente enquanto fragmentação da vida. A heterotopia expressa a plenitude de um lugar fora do lugar, um exemplo que sintetiza essa configuração é o navio durante as colonizações: “O navio é a heterotopia por excelência” (FOUCAULT, 1997, p. 36. Tradução nossa)⁵⁶. Pois o navio, durante os séculos XV e XVI, foi um espaço que aglutinou toda a cultura relacional entre o colonizador e o colonizado. As idas e as vindas desenhou a dialética das trocas culturais. O navio não é um meio, mas um lugar a parte da colônia e do colonizador, repleto de signos de um espaço sendo fora do espaço. O oceano seria o meio, o navio a civilização fora da nação. A heterotopia não é uma exclusividade da civilização, sociedades primitivas também apresentam espaços que condensam signos que colocam em crise o modelo social vigente.

Nas chamadas sociedades primitivas, há um certo tipo de heterotopia que eu descreveria como a heterotopia da crise; que compreende lugares privilegiados, sagrados ou proibidos, reservados ao indivíduo que se encontra em estado de crise em relação à

⁵⁵ “[on] the one hand they perform the task of creating a space of illusion that reveals how all of real space is more illusory, all the locations within which life is fragmented. On the other, they have the function of forming another space, another real space, as perfect, meticulous, and well-arranged as ours is disordered, ill-conceived, and in a sketchy state. This heterotopia is not one of illusion but of compensation, and I wonder if it is not somewhat in this manner that certain colonies have functioned” (FOUCAULT, 1997, p. 6).

⁵⁶ “The ship is the heterotopia par excellence”(FOUCAULT, 1997, p. 36).

sociedade ou ao meio em que vive: adolescentes, mulheres durante o período menstrual ou em trabalho de parto, etc. (FOUCAULT, 1997, p. 32. Tradução nossa).⁵⁷

O que demonstra que a heterotopia não se limita a um lugar onde são possíveis as trocas e construções simbólicas, como ocorreram nos navios durante as grandes navegações, mas pode configurar, também, uma heterotopia da crise em que se designa um espaço reservado para aqueles que representam um desequilíbrio para a sociedade vigente. Assim: “Outras heterotopias, ao contrário, têm a aparência de aberturas puras e simples, embora geralmente escondem exclusões curiosas” (FOUCAULT, 1997, p. 35. Tradução nossa)⁵⁸. Esses espaços de caráter interdito transitam entre o proibido, o sacro e o profano. Os estados de crise podem corresponder a uma fase da vida, como a descoberta da sexualidade durante a adolescência, ou o período menstrual, o que faz da crise uma oportunidade de um saber singular compartilhado e restrito aos pares. No entanto, é notável na atualidade o desaparecimento da heterotopia da crise, dando lugar a uma heterotopia do desvio.

São as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas e, digamos, as prisões, numa lista que sem dúvida deve ser estendida aos lares de idosos, de certa forma na fronteira entre a heterotopia da crise e do desvio. Isso ocorre porque em uma sociedade como a nossa, onde o prazer é a regra, a inatividade da velhice constitui não só uma crise, mas um desvio (FOUCAULT, 1997, p. 4. Tradução nossa).⁵⁹

O desvio está mais para uma contingência da ordem do desejo social. Numa sociedade que privilegia a juventude, qualquer revelação sobre o caráter passageiro da juventude é banida, uma vez que a promessa de juventude eterna é a principal marca da publicidade. Então os protagonistas, na heterotopia do desvio, têm sido os idosos, os que contrariam as leis, os loucos e, recentemente, os usuários de drogas.

As cenas urbanas que acolhem as atividades dos usuários de drogas configuram uma heterotopia urbana, tal qual uma atualização da “Nau dos Loucos”, que acolheu os insensatos na

⁵⁷ “In so-called primitive societies, there is certain kind of heterotopia which I would describe as that of crisis; it comprises privileged or sacred or forbidden places that are reserved for the individual who finds himself in a state of crisis with respect to the society or the environment in which he lives: adolescents, women during the menstrual period or in a labor, the old, etc” (FOUCAULT, 1997, p. 32).

⁵⁸ “[other] heterotopias, on the contrary, have the appearance of pure and simple openings, although they usually conceal curious exclusions” (FOUCAULT, 1997, p. 35).

⁵⁹ “They are the rest homes, psychiatric clinics, and, let us be clear, prisons, in a list which must undoubtedly be extended to cover old-people’s homes, in a way on the border between the heterotopia of crisis and that of deviance. This is because in a society like our own, where pleasure is the rule, the inactivity of old age constitutes not only a crisis but a deviation” (FOUCAULT, 1997, p. 4).

era clássica. O navio, enquanto “heterotopia por excelência” na era das grandes navegações marítimas do século XV ao início do século XVII, ganha sua versão pluvial com a circulação da “Nau dos Loucos” enquanto heterotopia do desvio durante o século XV e XVI. O que precedeu o período denominado “a grande internação”, durante o século XVII, quando foi criado o modelo de internação manicomial para os loucos, imbecis, pobres, aqueles considerados devassos, vagabundos e desordeiros. A nau dos loucos, ou nau dos insensatos,⁶⁰ era um barco que carregava, pelos rios da Europa⁶¹, os loucos expulsos de suas cidades, fadados a vagar de uma cidade a outra, marcando a errância de uma população despatriada. A

[...] navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação **limiar** do louco no horizonte das preocupações do homem medieval - situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser **fechado às portas** da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra **prisão** que o próprio **limiar**, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente. Postura altamente simbólica e que permanecerá sem dúvida a sua até os nossos dias [...]. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer (FOUCAULT, 2014, p. 12).

A comparação entre a nau dos loucos e as cenas de uso de drogas, enquanto heterotopias do desvio, reside no caráter limiar de ambos, tão bem desenhado por Foucault (2014); uma fronteira social onde a identidade, o pertencimento e a perspectiva de futuro dos usuários fora das cenas são completamente desvanecidos. A invisibilidade é constituída pela marginalidade dessa população, tal um navio que aporta na margem de uma cidade sem que se saiba a origem e o destino de sua tripulação. A história pregressa desses viajantes é tão desconhecida quanto o seu destino fora da cena. A cena de uso, nesse caso, é o navio, um espaço fora do espaço, uma heterotopia contemporânea; e a rua, o rio por onde circula a tripulação itinerante.

⁶⁰ A nau dos loucos foi tema apreciado pela obra de Hieronymus Bosch, *A nave dos loucos*, 1490-1500. Óleo sobre madeira. 58 x 33 cm. Localizada no acervo o Museu do Louvre, Paris.

⁶¹ “E é possível que essas naus de loucos, que assombraram a imaginação de toda a primeira parte da Renascença, tenham sido naus de peregrinação, navios altamente simbólicos de insanos em busca da razão: uns desciam os rios da Renânia na direção da Bélgica e de Gheel; outros subiam o Reno até o Jura e Besançon” (FOUCAULT, 2014, p.10).

Para concluir nossa elaboração teórica acerca do espaço, é necessário retomar uma das perguntas levantadas por Lefebvre (2008): qual é a relação “entre o espaço da representação e a representação do espaço?” (LEFEBVRE, 2008, p. 40). Entende-se que o espaço da representação relaciona-se com o espaço mental, percebido e representado, na mesma proporção em que o espaço urbano enquanto espaço social é a representação.

Brandão (2007), ao discutir espaço literário, também desenvolve a noção de espaço enquanto representação. O autor identifica que a construção do espaço no texto contempla o espaço concreto, o espaço social, o espaço psicológico e, atualmente, o espaço urbano. O espaço concreto é compreendido enquanto cenário, através da descrição das características físicas do espaço, da ambientação que promove o pertencimento dos sujeitos e da contextualização das ações. O espaço social, por sua vez, é subsidiado pela abordagem da situação cultural, histórica ou ideológica. Já o espaço psicológico, abrange as atmosferas afetivas e as projeções da subjetividade dos sujeitos. A aglutinação de tudo isso permeia a difusão da representação do espaço urbano, que envolve a noção de “margem, território, rede, passagem, cartografia, vinculando vários tipos de espaços” (BRANDÃO, 2007, p. 209).

Otte (2007) já considera que todo e qualquer espaço possui a qualidade da representação, uma vez que o espaço é construído a partir da experiência da linguagem. Então, o “‘espaço da representação’, de certa maneira, é um pleonasma, pois pensar nos termos de representação é trabalhar com o paradigma espacial, onde as palavras se sobrepõem às coisas numa relação de correspondência ou analogia” (OTTE, 2007, p. 238).

Assim, pode-se afirmar que há uma correlação entre a representação espacial e a já mencionada *démache* descritiva:

No âmbito da representação se encontram algumas das chaves analíticas mais frequentes em estudos críticos, quais sejam: o debate sobre as funções, os tipos e os efeitos gerados por procedimentos descritivos em contraposição a procedimentos narrativos (a questão espacial tende a ser vista, predominantemente, como um problema relativo à descrição); o reconhecimento de polaridades espaciais e a análise de seu uso, tomando-se o espaço como conjunto de manifestações de pares como alto/baixo, aberto/fechado, dentro/fora, vertical/horizontal, direita/esquerda; e o estudo, em motivos considerados intrinsecamente espaciais, de valores que se confundem com o próprio espaço, definindo-o; valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos, julga-se relevante (BRANDÃO, 2007, p. 209).

Ao diferenciar os procedimentos descritivos e narrativos, Otte (2007) afirma que o espaço é reconhecido a partir da descrição, cuja estrutura é comparativa. Mesmo que não se

façam comparações durante a descrição, as qualidades do espaço em questão são balizadas em relação à noção de opostos. Como, por exemplo, um espaço amplo, arejado e iluminado traz em si a ideia de oposição a um espaço apertado, abafado e escuro. A comparação está contida no procedimento descritivo. É a descrição que formaliza o espaço enquanto representação. Portanto, justifica-se o procedimento descritivo para se reconhecer o espaço e seu uso social nas cenas de uso de drogas; mas é importante compreender que, enquanto o espaço é descrito, a cena é narrada.

A experiência social do espaço e do tempo, ambos considerados uma mesma matriz, sofreu transformações no decorrer da história, cujos contrastes mais intensos são notáveis entre o período agrário, industrial e a era urbana. A monumentalidade e a simultaneidade se tornaram as marcas da era urbana. Sendo que a qualidade *a priori* espacial da monumentalidade se virtualiza na relação com o tempo. Assim como a qualidade do tempo simultâneo se virtualiza na simultaneidade dos espaços. Esse movimento dialético da experiência social do espaço e do tempo, que configura a fragmentação e a convergência de tal experiência, viabilizou a experiência social a partir do encontro, tendo "o espaço, como lugar de encontro, a monumentalidade" (LEFEBVRE, 2008, p. 84). O espaço temporal reside, então, na "apropriação do tempo e do espaço pelos usuários, pelos indivíduos e pelos grupos" (LEFEBVRE, 2008, p. 73). Cabe lembrar que o impacto da monumentalidade possui uma relação direta com a produção, transmissão e extinção da memória coletiva, não necessariamente histórica. Mas é imprescindível, no entanto, que a memória tenha sido fruto de uma experiência vivida, do contrário, seria fantasia.

Em suma, os monumentos, para nós, são ruínas flamejantes. Eles portam a memória. Em algum sentido isto significa que os monumentos portam a memória em nosso lugar. Pode ver-se nisso uma virtude social, catártica; também cabe temer que os monumentos que portam a memória levem os sujeitos ao esquecimento (WAJCMAN, 2001, p.18. Tradução nossa).⁶²

Para Lefebvre, o espaço, em si, é monumental ao produzir a possibilidade do encontro. O encontro como catalisador da experiência social gera memória (aspecto temporal), que é tratada, editada, transmitida e interpretada através de vários artifícios, dentre eles, destaca-se a

⁶² “En suma, los monumentos, para nosotros, son ruinas flamantes. Ellos portan la memoria. En un sentido esto significa que la portan en nuestro lugar. Puede verse en ello una virtude social, catártica; tambien cabe temer que los monumentos que portan la memoria lleven a los sujetos al olvido” (WAJCMAN, 2001, p.18).

prevalência da história. No campo das artes a memória também se torna matéria recorrente, cuja monumentalidade (aspecto espacial) é ressignificada por diversas teorias.

Para Wajcman (2001), a correspondência da memória com a monumentalidade também traz uma exigência ética, principalmente quando o autor analisa a monumentalidade do Holocausto, ou *Shoah*. A grande solução nazista para a questão judaica está na destruição de toda e qualquer possibilidade de memória de uma nação ou de um povo. A monumentalidade não está no tamanho dos campos de concentração, mas sim no extermínio de milhões de judeus. A monumentalidade do Holocausto é proporcional ao desaparecimento da sua memória, através da queima dos corpos e de qualquer documentação que aponte a dimensão de tal empreendimento. *Shoah* é o aniquilamento ético da relação monumental (espacial) com a memória (temporal) de tal maneira que dentre os pouquíssimos sobreviventes a maioria não consegue descrever o que aconteceu; uma experiência que alcançou a incomunicabilidade, não há nada na linguagem que possa traduzir ou transmitir a barbárie antissemita empreendida pelo nazismo. A obra de Claude Lanzmann, chamada *Shoah*⁶³, transcende a linguagem do documentário, uma vez que não há muito que documentar, ao descrever as ruínas do Holocausto com os fragmentos que a linguagem conseguiu minimamente alcançar. O que as palavras não descrevem, ou seja, o sufoco e a impossibilidade da fala, é expresso pelo som ininterrupto do gás das câmaras de extermínio. Essa obra não é uma tentativa de restaurar dados históricos, ela é a própria ruína monumental de uma memória do impossível, que aconteceu.

Em Minas Gerais também experimentamos um correspondente, no sentido ético, ao *Shoah*, relacionado ao que aconteceu com os loucos na cidade de Barbacena. No livro *O Holocausto brasileiro*, a jornalista Daniela Arbex descreve o extermínio de loucos nos manicômios e o tráfico de corpos anônimos para a Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais. Os loucos eram mortos nos pátios dos manicômios e, em seguida, seus corpos eram vendidos para estudos de anatomia na universidade. Afirma a autora:

Além daqueles trinta cadáveres, outros 1.823 corpos foram vendidos pelo Colônia⁶⁴ para dezessete faculdades de medicina do país entre 1969 e 1980. Como a subnutrição, as

⁶³ LANZMANN, Claude. *Shoah*, 1985. Filme. 543 min. aprox. Cor. França.

⁶⁴ Hospital Colônia de Barbacena: hospital psiquiátrico fundado 1903. Em 1979, Franco Basaglia, psiquiatra italiano pioneiro da Reforma Psiquiátrica Antimanicomial, em visita ao Colônia, comparou o hospital a um campo de concentração nazista, tamanha a barbárie. Em 1994, o hospital desativou sua última cela. Atualmente está em processo de fechamento e desinstitucionalização de pacientes que ainda aguardam moradia em residências terapêuticas.

péssimas condições de higiene e de atendimento provocaram mortes em massa no hospital, onde registros da própria entidade apontam dezesseis falecimentos por dia, em média, no período de maior lotação. A partir de 1960, a disponibilidade de cadáveres acabou alimentando uma macabra indústria de venda de corpos [...]. Só a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) adquiriu 543 corpos em uma década [...]. Quando os corpos começaram a não ter mais interesse para as faculdades de medicina, que ficaram abarrotadas de cadáveres, eles foram decompostos em ácido, na frente dos pacientes, dentro de tonéis que ficavam no pátio do Colônia. O objetivo era que as ossadas pudessem, então, ser comercializadas (...) (ARBEX, 2013, p. 76-78).

A associação entre loucura e anonimato parece autorizar o extermínio e a comercialização de corpos, como ocorreu no Hospital Colônia de Barbacena, correspondendo ao aniquilamento do sujeito e da possibilidade de sua memória, cuja existência é completamente ausente no espaço social. Sua invisibilidade é, portanto, monumental. Hoje, assistimos algo similar com relação aos usuários de drogas em situação de rua, a estrutura manicomial das internações compulsórias em comunidades terapêuticas tem semelhanças com a “grande internação” dos loucos e pobres do século XVII, documentada por Foucault (2014).

No campo artístico, Bourriaud (2009) também pensa a respeito da monumentalidade:

[...] desde os anos 1960: a obra de arte não é mais aberta a um público universal nem oferecida ao consumo numa temporalidade “monumental”; ela se desenrola no tempo do acontecimento para um público **chamado** pelo artista. Em suma, a obra suscita encontros casuais e fornece pontos de encontro, gerando sua própria temporalidade. Não se trata necessariamente de encontros com um público: Marcel Duchamp, por exemplo, inventou o “Rendez-vous d’art” [Encontros de arte], determinando arbitrariamente que, numa certa hora do dia, o primeiro objeto que estivesse ao alcance seria transformado em *ready-made* (BOURRIAUD, 2009, p.40. Grifos do autor).

A disposição ao encontro, seja ele de um sujeito ou de um objeto, marca a possibilidade da obra. O espaço, enquanto lugar ou plataforma de encontro em potência, não classifica o que é encontrável ou não. Tudo que é no espaço, pode ser encontrado. E, todo encontro, acontece **no** espaço. A necessidade da materialização da memória através do monumento tornou-se obsoleta desde quando a monumentalidade sofreu sua crise ética, abrindo brecha para o potencial da efemeridade. A arte deixa de se comprometer com a universalidade da obra e passa a permitir a experiência singularizada. Este movimento viabilizou as obras circunscritas ao encontro, como os “Rendez-vous d’art”, de Marcel Duchamp, e *The Artist is Present*⁶⁵, de Marina Abramovic. O

⁶⁵ “Durante três meses, durante as horas de abertura do museu e a duração da exposição, Marina Abramovic ficou sentada e silenciosa diante de uma mesa vazia onde os visitantes do museu foram convidados a sentar-se. A duração e a frequência do intercâmbio silencioso entre a artista e o visitante foram deixadas ao visitante. Marina Abramovic

encontro, naturalmente, ocorre a partir das relações, com o outro ou com o objeto; sendo assim, “tudo que é da ordem das relações é espacial” (BRANDÃO, 2007, p. 212). No decorrer da experiência humana a qualidade do espaço superou

[...] a antiga ideia de uma qualidade arquitetônica, de uma qualidade da construção; ela adquiriu um sentido a mais: trata-se da ideia de um espaço social elaborado, complexo e exitoso, numa palavra, **apropriado**, e não somente **dominado** pela técnica e pelo poder político... (LEFEBVRE, 2008, p. 150. Grifos do autor).

Quando a qualidade do espaço assumiu a dimensão social, a noção do espaço como plataforma para materialização da razão técnico-política é substituída pela noção de espaço **apropriado**, para finalidades distintas que as atividades de dominação. Nesse sentido, a ocupação ou apropriação do espaço a partir de um *videomapping* agrega mais uma camada na polissemia das cenas de uso de drogas. É acrescentada mais uma filigrana, efêmera e simultânea, na experiência espacial da cena.

2.2. Cena

Segundo Pavis (1999), o termo cena é oriundo do termo grego *skênê*, que compreende o espaço do jogo cênico. Na organização do teatro grego encontramos a *skênê*, ou o tablado, onde ocorrem os jogos cênicos; em seguida, a *orchestra*, onde se encontram os músicos e o coro; e, adiante, se encontra o *theatron*, local onde o público se concentra. Ao longo da história, o termo cena foi assumindo diferentes sentidos, transitando do aspecto arquitetônico compreendido enquanto “cenário, depois local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico do acontecimento brutal e espetacular (‘fazer uma cena para alguém’)” (PAVIS, 1999, p.42).

O trânsito da compreensão do termo cena enquanto aspecto material-espacial (cenário, local de ação ou atuação) para o aspecto espacial-temporal (segmento de um ato, ou célula de uma estrutura dramática) também se desdobrou para o campo da subjetividade na consideração da presença do outro. Neste ponto, é importante destacar que a cena se instaura no

usava um vestido azul durante o mês de março, um vestido vermelho durante o mês de abril e um vestido branco durante o mês de maio. No mês final do desempenho, a mesa foi removida”. (Marina Abramovic. *The Artist is Present*, 2010. Performance. 3 meses. The Museum of Modern Art, New York, NY. Disponível em: <http://www.marinaabramovic.com/solo.html>. Tradução nossa).

ato de se “fazer uma cena para alguém”, cujo sentido, do ato, é atribuído mediante participação do outro, seja via recepção, interação ou intervenção, conforme o contexto e a linguagem empregada. Em síntese: durante a ação, é a presença do outro que atribui um sentido metafísico ao fenômeno da cena.

A palavra cena, quando empregada no contexto dos espaços públicos cuja atividade predominante é o consumo de drogas, atribui um sentido cênico para este contexto específico. É interessante observar o uso que se faz desse termo para a criminalização de contextos, como, por exemplo, “cena do crime”, ou “cena do roubo”, “cena de uso de drogas”, entre outros. Quando o foco está na questão do consumo, nota-se que o termo cena não é utilizado para designar o consumo de outros produtos, não se diz, por exemplo, que se vai a uma cena de consumo de roupas, ou comidas. Mas, quando se trata de consumo de drogas, a maneira mais comum de se referir a esse ambiente é “a cena de uso de drogas”, que muitas vezes é designada por boca, biqueira, ou cracolândia. É importante esclarecer que a boca, ou a biqueira, é um local de venda e distribuição da droga; não configura, necessariamente, uma cena de uso de drogas. Apenas poucos prestadores de serviços para a boca são autorizados a fazer uso no local, pois a concentração de usuários fazendo uso no lugar causa transtornos ao comércio ilegal. Geralmente, a cena se instaura nas proximidades da boca, mas nunca na porta, delimitando “uma ‘**segregação fina**’ entre os espaços de consumo de crack e entre os espaços de comércio de substâncias” (RUI, 2014, p. 152).

A cena adquire um sentido metafísico quando transcende o aspecto material-espacial e o aspecto espaço-temporal, superando os sentidos paisagístico e dramático. Enquanto fenômeno, ela adere à estrutura espaço-tempo a partir da presença fundamental do outro. O sentido metafísico do termo cena considera, então, a presença do outro durante o uso social do espaço. Porém, quando o outro em questão desaparece, o eu ou o sujeito também desaparecem. O que, por consequência, inviabiliza qualquer atividade ou relação social. Portanto, a presença do outro é essencial tanto para a existência do espaço, em suas atribuições sociais, quanto para a existência da cena, em suas atribuições simbólicas.

Tais atribuições são fruto de uma estrutura que organiza a cena a partir da narrativa. Como já foi dito, se a descrição é fruto da apreensão do espaço, a narrativa se mostra fundamental para a transmissão da cena. É a narrativa que a elabora para além da coleção de

fatos isolados. Enquanto a presença do outro instaura a cena, o desaparecimento de si e do outro a dissolve. E, é na dissolução da cena que se justificam os corpos abjetos⁶⁶.

A expressão “corpos abjetos” foi trabalhada pela socióloga Taniele Rui em sua tese *Corpos Abjetos: etnografia em cenários de uso e comércio de crack*, defendida na UNICAMP, em 2012, e, posteriormente, publicada em 2014 sob o título *Nas tramas do crack: etnografia da abjeção*. Durante sua tese, a autora faz uma etnografia das cenas de uso de drogas a partir da experiência da redução de danos. É impressionante como sua descrição das cenas, em Campinas e São Paulo, apresentam profundas semelhanças com as cenas de Belo Horizonte. Como sua entrada no território também se deu a partir dos programas de redução de danos, é provável que, por essa razão, a descrição das experiências de campo em Belo Horizonte encontre consonância com as experiências de Taniele Rui em São Paulo. A partir da sua vivência no campo e da análise do trânsito dos usuários nas cenas e na rede de saúde, Rui faz uma consideração ao conceito de corpos abjetos:

Cabe ainda uma palavra sobre o abjeto. Inspirada por Júlia Kristeva (1982), proponho que tais corpos causam abjeção menos pela falta de limpeza ou pela possibilidade transmissão de fluidos/doenças e mais porque perturbam ficções de identidade, sistema e ordem; porque não respeitam fronteiras, posições e regras; em suma, porque são ambíguos (RUI, 2014, p. 22).

As “ficções de identidade” são elaboradas a partir da submissão do sujeito aos papéis sociais, quando nenhum dos papéis preestabelecidos se encaixa na ordem do desejo do sujeito, há uma ruptura com a ficção social do que é corpo reconhecido enquanto autônomo e do que é um corpo com direitos sociais. Esse corpo, que não é nem sujeito, nem objeto da política econômica, se torna abjeto, associado ao estado de resto social. Estar em situação de rua, com o agravante do uso abusivo de álcool e outras drogas, é estar desvinculado com os papéis sociais, produzindo tamanha invisibilidade que o que minimamente confere contorno a esses corpos no espaço são os

⁶⁶ “Segundo Julia Kristeva, [...] o abjeto seria além disso tudo o que transforma a identidade, o sistema social e, de modo mais geral, a ordem. E isso acontece pela intrusão ou pela presença de um corpo estranho – um corpo que, mesmo quando emana de si, será vivido pelo indivíduo como capaz de ameaçar sua identidade. Para a psicanalista, a abjeção estaria então ligada à impossibilidade de reconhecer a fronteira entre si e o outro. Isso ocorre mesmo quando, enquanto tal, a abjeção parece não ter um objeto preciso. De fato, tudo o que se situa no limite impreciso entre si e o não-si – como a podridão, a sujeira, o lixo, o excremento – pode tornar-se objeto de abjeção: ‘Quando sou invadida pela abjeção, esse emaranhado feito de afetos e de pensamento que assim denomino, não é necessário falar propriamente de nenhum **objeto** definível. O objeto não é um objeto diante de mim [...]. O abjeto tem o objeto tão somente uma qualidade – a de opor-se ao *eu* [...]. Um peso de não sentido que nada tem de insignificante e que me esmaga’ (KRISTEVA 1980, p. 9-10)”. (MARZANO, 2012, p. 15).

estigmas. Sendo reconhecidos a partir desses estigmas, a ambiguidade se instaura na provocação de rejeição e repúdio e, simultaneamente, na mobilização para a promoção do seu cuidado⁶⁷. Os corpos abjetos, destacados por Rui, exprimem a experiência radical do desaparecimento de si e do outro. Então, a prevalência do modelo de corpos em estado de abjeção no espaço caracteriza a impossibilidade de nomeá-lo, o espaço, como cena.

O curioso é que, na etnografia de Rui (2014), o uso do termo cena não foi analisado pela autora, tendo sido empregado intuitivamente. Poucas vezes foi utilizado para designar uma cena de uso, sendo privilegiada a construção “cenário de uso”. O termo ocorreu mais vezes durante a narrativa de situações vivenciadas entre a pesquisadora e seus interlocutores: os usuários, os redutores de danos e técnicos de serviços de saúde.

Dentro da rede pública de saúde mental de Belo Horizonte, é incomum a utilização do termo “cenário” de uso, sendo notável a preferência pelo uso do termo cenas de uso; numa provável tentativa de evitar a forma pejorativa do termo cracolândia, reduzindo o impacto do estigma que esta denominação acarreta. Porém, é importante analisar a ambiguidade que o termo “cena” apresenta, e a sua adequação, quando tecnicamente há, ou não há, uma “cena” de uso de drogas. Uma questão que surge a essa altura é se a utilização do termo “cena” pressupõe a atividade cênica como atribuição do uso social do espaço, pois, para haver relações sociais é necessária a presença do **outro** que percebe o acontecimento dos fatos, construindo uma situação cênica.

Talvez seja por isso que Rui (2014), nessa lógica, utilize a nomeação “cenário” de uso de drogas, que corresponde à noção de uma paisagem urbana. Desse modo, podemos entender que, se o circuito do consumo de drogas dissolve a possibilidade de cena, a entrada do **outro** nesse contexto instaura uma cena. Assim, a promoção do intervalo, ou um interstício no circuito do consumo de drogas estabelece uma relação que supera a situação de abjeção, convocando um eu, o qual responde e narra algo de si no ato do encontro. Mas, sendo a cena fruto do encontro ou de

⁶⁷ Os "noias", como uma categoria de acusação e de assunção, evocam e questionam limites corporais, sociais, espaciais, simbólicos e morais. Por isso mesmo, impulsionam a criação de políticas que visam tanto à recuperação quanto a sua eliminação dos espaços onde circulam. Espaços que se "movem" com os usuários, espalhando as "cracolândias" e seus "corpos abjetos" pelas cidades. Abjetos menos por serem sujos e por transmitirem fluídos ou doenças e mais por transgredirem fronteiras, posições e regras, perturbando as nossas noções de identidade, sistema e ordem. Vistos como expressão limite da degradação produzida pela droga, eles criam alteridades, produzem gestões e territorialidades, acionam o Estado, incitam políticas urbanística, sanitárias e depressivas, desencadeiam saberes, ações e classificações. Aliam o nível micro do consumo e das interações cruzadas em territorialidades circunscritas às dimensões macro da economia, na fronteira do legal e ilegal (PONTES *apud* RUI, 2014, p. 10).

uma entrada no interstício do circuito do consumo de drogas, é possível uma “cena de uso” de drogas? Esta construção de fato se apresenta truncada, e ainda merece atenção. No entanto, Antônio Nery Filho⁶⁸, orientado pelo pensamento do filósofo Espinosa, afirma que “**a toxomania é o resultado do encontro de uma pessoa com um produto num determinado contexto sócio cultural**”⁶⁹ (NERY FILHO, 2017. Grifos do autor). Segundo Nery, a toxomania não é a causa dos sofrimentos de um sujeito, mas um efeito das violências que ele vivenciou; assim, a droga se apresenta, naquele momento, como uma possibilidade de encontro do sujeito com um objeto capaz de apaziguar seu sofrimento. Nesse sentido, o uso da droga não é a causa da abjeção, mas o efeito de um processo de abjeção, cuja tamanha invisibilidade social antecede a sua chegada às cenas de uso de drogas. Então, o encontro do sujeito com a droga, nessas circunstâncias, produz as cenas de uso de drogas.

O encontro com um objeto não impede que se institua um olhar de um outro que atua diretamente no sujeito; um exemplo, é a nossa capacidade de atribuir personalidade aos objetos:

[...] a cena revela uma afeição entre usuários e aquele cachimbo, chamado por ela de **Perninha**. Se a cena nos parece estranha ou digna de algo que beira a irracionalidade, recuperando o exemplo que Gell (1998) dá acerca de si mesmo e da sua relação com seu carro, um Toyota, chamado de "Toyolly" por sua família, ou simplesmente "Olly" (RUI, 2014, p. 349. Grifos do autor).

Apesar de serem objetos, na ordem dos afetos nada impede a construção de uma relação com eles objetos, sejam objetos de consumo compulsivo ou de consumo regulado. Mesmo dentro do circuito do consumo de drogas, há a potência do encontro; sendo as cenas fruto da resistência à abjeção e à invisibilidade.

Um fenômeno que tem ocorrido, desde 2016, é a instauração de uma cena *superexposta* na Avenida Antônio Carlos, na altura do aglomerado “Cruzeirinho”, onde as pessoas fazem uso de *crack* na calçada, em frente à plataforma da estação de ônibus, que se assemelha a uma vitrine. Mesmo com lotes vagos e outros espaços aparentemente mais reservados nas mediações, essas pessoas, por alguma razão, estão decidindo fazer o uso sem omitir a atividade. O mesmo fenômeno se intensificou no centro de Belo Horizonte, nas mediações da Avenida Paraná,

⁶⁸ Prof. Antonio Nery Filho, é Fundador e Coordenador geral do Centro de Estudos e Terapia do Abuso de Drogas (CETAD) - Faculdade de Medicina da Bahia/UFBA.

⁶⁹ Descrição da gravação em áudio, no minuto 01:24', da Palestra realizada no dia 12 de maio de 2017, no Ateliê Intervalo de Redução de Danos, curso subsidiado pela Centro de Tecnologia em Saúde (CETES) da Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais.

durante a construção das pistas exclusivas para os ônibus do Move⁷⁰. Circunstâncias que talvez possam se explicar pela ideia de reivindicação por espaços cuja proteção seja garantida através do olhar do outro⁷¹. Esses “locais onde consumidores da droga podem encontrar abrigo e proteção durante o uso, também oferecem perigo para eles e para os que por ali passam; são alvos de violência e promotores dela” (RUI, 2014, p. 138-139). Por isso, a ambiguidade desses espaços, que se tornam tão abjetos quanto os corpos que neles circulam.

A tentativa de convocar a cidade à alteridade também surte o efeito rebote, quando a cidade responde com ações cada vez mais hostis para com aqueles que habitam e circulam nas cenas de uso e se veem, por fim, parte de um ciclo de violência que gerencia a sobrevivência nas ruas. Tornando as cenas

[...] espaços, marcos e vazios na paisagem urbana, que configuram passagem. Lugares que já não pertencem à mancha de cá, mas ainda não se situam na de lá; escapam ao sistema de classificação de uma e outra e, como tal, apresentam a "maldição dos vazios fronteiriços". Terra de ninguém, lugar de perigo, preferido por figuras **liminares** e para a realização de rituais mágicos - muitas vezes, lugares sombrios que é preciso cruzar rapidamente, sem olhar para os lados (MAGNANI *apud* RUI, p. 136. Grifos do autor).

A cidade apresenta diversos lugares com essas características, nos quais se teme permanecer no local, onde não se sabe bem os procedimentos das leis, são espaços frequentados por cidadãos indesejados pela estrutura social, por sujeitos que se situam fora de cena, o que corresponde às heterotopias. Estar fora de cena, nesse caso, não é estar fora da cena de uso de drogas, mas é estar fora da cena socialmente desejável.

O estatuto dessa forma de cena varia conforme o grau de realidade que o ambiente cênico pretende ter: no caso da representação naturalista, o fora de cena parece existir tanto quanto a cena; ele é truncado e se deixa adivinhar como prolongamento da cena. É, portanto, o que não é visível, sendo-o. Ao contrário, para um espetáculo limitado à área de atuação (como na cena épica brechtiana), ou para uma cena fechada em si mesma (como na cena simbolista), o fora de cena não é o prolongamento da cena, mas uma realidade outra e distinta, local onde começa nosso mundo real (PAVIS, 1999, p. 171).

⁷⁰ Sistema de Transporte Rápido por Ônibus.

⁷¹ Nery afirma que só seria possível trabalhar em uma cena de uso de drogas quando a pessoa “se destituísse do seu olhar, e se instituísse através do olhar do outro”. (Descrição da gravação em áudio no minuto 17:20’ da Palestra realizada no dia 12 de maio de 2017, no Ateliê Intervalo de Redução de Danos, curso subsidiado pela Centro de Tecnologia em Saúde - CETES - Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais).

Então, a distinção das categorias do que significa estar fora de cena depende da relação que se estabelece com a realidade. Por um lado, estar fora de cena é estar na cena de outro modo, o que se explica quando há uma voz que ecoa sem que se veja seu dono. Ou quando se adivinha a extensão da ambientação para além do lugar. Ou, o estar fora de cena também pode significar estar em outra realidade, em que as fronteiras discursivas foram esvaziadas de tal modo que não se reconhece as ilusões do idealismo social, e se torna o espaço real com toda a sua crueza. Nesse caso, uma maneira de estar socialmente fora da cena, é estar nas cenas de uso de drogas.

Portanto, ao nos atentarmos à ambiguidade que a noção de “cena de uso de drogas” produz, poder-se-ia direcionar para dois sentidos, um, que compreende o espaço da abjeção, portanto, descritivo, cujas atribuições de natureza cenográfica dão referentes a uma paisagem urbana, o que corresponde à nomeação “cenário de uso”. Ou no sentido cênico, que compreende o encontro em determinadas circunstâncias que correspondem à nomeação cenas de uso de drogas.

No entanto, nesta altura é interessante o desprendimento de uma noção dualista que entende a relação de dissolução e instauração da cena. E pensar a cena também em seu aspecto material-temporal, a partir da definição que atribui “um certo valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada, de duração” (AUMONT, 2003, p. 45). Como unidade indeterminada de duração, segundo a teoria do cinema, a cena é considerada um “conjunto de planos sucessivos” (AUMONT, 2003, p. 45); mas, ainda assim, seu tratamento no cinema de cena se difere ao cinema de plano. No cinema de cena se desenvolve a estética da sucessão, em que há primazia da ideia de continuidade dramática. No cinema de plano se aprecia a estética e se destaca o valor de cada plano. Temos, como cineastas do cinema de plano, Bresson, Ozu e Straus. Atualmente, a cena, em seu aspecto material-temporal, pode ser manipulada pelas técnicas do cinema e do vídeo, de modo que o valor de continuidade é substituído pelo valor de simultaneidade⁷²:

Método que consiste em eliminar a duração, suprimir a distância, reduzir o mundo a número determinado de imagens isoladas, contíguas, estritamente delimitadas, as quais, como expostas numa mesma parede, se oferecem simultaneamente ao olhar (POULET *apud* BRANDÃO, 2007, p. 211).

⁷² Sabe-se que a discussão atual se depara com o valor de simulação, assunto que ainda não é delimitado por este estudo.

A simultaneidade, enquanto supressão do tempo cronológico diante da fragmentação do espaço, corresponde à sobreposição de acontecimentos nas cenas de uso de drogas, onde o **outro**, se apresenta e se retira constantemente, onde o tempo possui uma modulação em que o passado e o futuro perdem consistência. A aproximação com o *krónos*⁷³ se dá na recuperação de dados do passado e na introdução de pequenos futuros, em coexistência com os “corres”, compromissos urgentes que os usuários assumem para si, para seus pares ou seus fornecedores. A simultaneidade é ainda mais evidente nas múltiplas cenas dramáticas que ocorrem diante do leque de relações de contrato que se firmam e se desfazem constantemente, oscilando entre cenas de solidariedade e de conflito entre os pares e a comunidade.

Para delimitar melhor a adequação conceitual deste trabalho, a expressão “cenas de uso” será aplicada segundo a concepção do encontro tanto do sujeito com uma pessoa quanto com um objeto, em uma determinada circunstância. Como o cenário de uso se refere ao contexto da abjeção dos corpos que estão em consonância com o circuito do consumo de drogas e em evidente vulnerabilidade em relação à tanatopolítica, a técnica descritiva é a que melhor atende a compreensão do cenário de uso. A preocupação em se aplicar a expressão “cenário” ou “cena de uso” no decorrer do texto se ameniza quando a compreensão da simultaneidade confirma a coexistência de ambos; dizer de um não significa deixar de considerar o outro. A qualidade do espaço enquanto cena ganha corpo na tessitura do texto sobre as cenas da Avenida José Bonifácio e Rua Araribá, ambas segmentos de uma mesma via que envolve toda o perímetro dos fundos e laterais do Conjunto do IAPI⁷⁴ (FIG:4), endereçado na Avenida Antônio Carlos, Belo Horizonte.

⁷³ A palavra cronologia deriva do grego *krónos*, nome do deus mitológico cujo significado é tempo.

⁷⁴Conjunto Habitacional Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários.

dinheiro público, que deveria ser aplicado em serviços públicos de saúde, e não em entidades privadas. Tais crimes se verificam no relatório de fiscalização às comunidades terapêuticas de Minas Gerais, realizado pela Coordenação de Saúde Mental do Estado, no ano de 2015⁷⁵.

Apesar de a Rua Araribá ser uma das maiores cenas de uso de *crack* de Belo Horizonte, considerando a Av. José Bonifácio como seu prolongamento, a comparação com a *cracolândia* de São Paulo, que fica nas mediações da Estação da Luz, é desproporcional quando se leva em conta a quantidade de usuários nas cenas. Ambas apresentam uma vida comercial e comunitária ativas em inusitada coexistência com a cena de uso de drogas; mas há relatos de que se encontram, em qualquer turno, aproximadamente 1.000 pessoas em uso no chamado **fluxo** na cena da capital paulista; enquanto na rua Araribá chega a uma concentração de aproximadamente 200 pessoas nas horas noturnas. A exorbitante desproporção entre as cenas gera uma polêmica em se considerar, ou não, a existência de uma *cracolândia* em Belo Horizonte. Mas Taniele Rui (2014) apresenta outra compreensão para o emprego do termo *cracolândia*, considerando-a “como uma territorialidade itinerante e relacional, a sua identificação se dá pela corporificação dos usuários ou consumidores de *crack*, isto é, ‘**a cracolândia é onde eles estão**’ – simulacro mais que perfeito que mimetiza corpo e espaço” (RUI, 2014, p. 224. Por esse ângulo, o discurso territorial que constitui a concepção do que se entende por *cracolândia*, já esboçado no primeiro capítulo, encontra um ponto de fusão com a experiência social do espaço a partir da presença dos usuários de *crack*.

Estranhamente, então, *crack* e “*cracolândia*” parecem cada vez mais se tornar sinônimos: onde há usuário de *crack*, brotam “*cracolândias*” – o que me parece denotar a construção de um espaço-sede imaginário, edificado a parte daquilo que se fala sobre ela; trata-se, pois, de um lugar social e também de um lugar discursivo (RUI, 2014, p. 229).

A palavra *cracolândia* remete, também, ao que foi delineado no primeiro capítulo sobre a questão de um discurso que constrói e delimita territórios. Inclusive, essa relação aparece na derivação da palavra *land*, que em inglês significa terra, e também serve ao termo “*lândia*”. *Cracolândia*, em outra leitura, significa terra do *crack*, ou território do *crack*. Mas é válido lembrar que um espaço cujo uso social recebe a nomeação *cracolândia* está inevitavelmente fadado ao discurso que constrói um imaginário correspondente ao contexto de uma guerra,

⁷⁵ Relatório disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/24030490/relatorio-vistorias-comunidades-terapeuticas-mg/46>

justificando intervenções que oscilam entre momentos de combate e de trégua. Mas Rui (2014) entende que “a ‘cracolândia’ é mais bem pensada se vista como um grande mercado onde se busca sensações⁷⁶ provindas de fontes legais e ilegais e que favorece múltiplos empreendimentos” (RUI, 2014, p. 263). Assim, para além dos conflitos de poder relacionados à imagem de um campo de guerra, a contribuição da autora está na possibilidade de se pensar a cena de uso como um bazar, regulado pela concorrência mercadológica.

Por todo o exposto, parece-me bastante adequado pensar (e não conceituar) tal espaço não a partir da noção de *campo*, mas através da noção de **bazar** [...], para igualmente refletir sobre locais de atividades ilícitas e criminais. Para tecê-la, os autores partem do princípio de que a esfera irregular/ilegal provê tudo o que se buscaria em um mercado regular/legal especializado em oferecer sensações. Com tal suposto de base, eles entendem os **bazares** como espaços onde se vende tudo, de coisas mundanas e espetaculares, onde é possível buscar e encontrar demandas, necessidades, prazeres diversão. Ao usarem termo **bazar**, tem-se o duplo propósito de atentar tanto para uma provocação que nos remete ao "orientalismo" de origem quanto para "modernidade" do *departament store*, angariando os sentidos comuns a ambos de multiplicidade, troca, barganha, movimento e, principalmente, necessidade de mão-de-obra astuta [...]. É importante frisar que, na economia do **bazar**, assim como em todas as outras economias, não há igualdade de oportunidades (RUI, 2014, p. 261-262. Grifos do autor).

Mesmo que não haja igualdade de oportunidades, e existam conflitos, o contexto de um bazar se mostra menos mortífero e mais negociável ao se comparar com o cenário de guerra. Ainda assim, vale ressaltar que as cenas de uso de drogas surgiram sob circunstâncias específicas, cuja confluência de fatores mercadológicos se aproveitou das vulnerabilidades sociais dos sujeitos cuja produção de uma complexa rede de relações determinou onde e como funcionam tais cenas. A prevalência de determinados tipos de substância nos cenários públicos de uso de drogas é devida ao aspecto sociossimbólico que o seu uso envolve, além dos efeitos de uma política proibicionista que isolou tais sujeitos em determinados espaços autorizados e regulados pelo mercado ilegal. Sendo sempre a opressão a configurar esses espaços.

O controle dos locais em que o mercado ilegal permite a constituição de uma cena tem a finalidade de proteção da própria boca, fazendo dos usuários escudos humanos, uma vez que são os primeiros a serem abordados e atingidos nas ações da segurança pública. A delimitação das cenas a determinados espaços também opera como controle para evitar surgimento de concorrências. Quando cenas embrionárias, ou capilares, começam a surgir em ruas mais

⁷⁶ Mario Perniola (1993) na obra *Do sentir*, faz uma análise sobre a estética do já sentido.

afastadas da cena propriamente constituída, logo são eliminadas pelo mercado ilegal, a fim de que não percam a dimensão do seu mercado consumidor. Da parte dos usuários, portanto, a escolha pelo espaço de uso envolve um cálculo de vantagens e desvantagens, riscos e danos, medos e necessidades que nem sempre é simples de ser feito (RUI, 2014, p. 207).

O consumo de drogas em espaço público é um dos fatores estruturantes das cenas de uso de drogas. As primeiras cenas em Belo Horizonte apresentaram a prevalência do consumo de cola, *thinner*, álcool e da cocaína injetável até o final da década de 1980. A configuração das cenas, outrora mais velada, era mais frequente em áreas de construções abandonadas, túneis inativos, terrenos baldios. No decorrer dos anos, as cenas têm se tornado cada vez mais expostas, seja pela escassez da acessibilidade às áreas mais reservadas, seja pela estratégia de resistência à invisibilidade.

O perfil do consumo nas cenas também se modificou, é mais comum encontrarmos, dentre as pessoas em situação de rua, consumidores de álcool, cola, *thinner* e crack. Entre os usuários de drogas em situação de rua, observa-se na trajetória de vida, da maioria deles, algo que toca o insuportável no âmbito individual e na trama familiar. Os consumidores de *crack*, principalmente, sofrem com a política proibicionista e com o estigma que recai com maior intensidade sobre esse público, contexto que inviabiliza, em muitos casos, o uso privado, obrigando alguns sujeitos a ficarem em situação de rua para sustentar seu uso. O consumo da cocaína é mais discreto que do *crack*, por não produzir fumaça ou cheiro no ambiente contribui para um uso mais imperceptível no âmbito privado, além de geralmente atender a um público cuja realidade socioeconômica é mais distante das contingências da rua. A maconha possui um trânsito mais fluido entre o perfil socioeconômico de seus consumidores, há o consumo em via pública, no entanto, não encontramos pessoas que ficaram em situação de rua para sustentar exclusivamente o consumo da maconha. Assim, atualmente percebe-se que os usuários de drogas em situação de rua são poliusuários, cuja prevalência atual nas cenas é a de álcool e o *crack*.

Ao contrário do que muitos imaginam, o efeito do *crack* é bastante heterogêneo, produzindo diferentes tipos de relacionamentos com a substância. Há pessoas que ficam ensimesmadas, há outras que ficam agitadas, dispostas a conversar, outras sentem necessidade de andar muito, outras estão tão esgotadas que não conseguem dialogar. Por mais que haja teóricos que afirmam que usuários de *crack* possuem uma relação autoerótica com a droga, em que não há compartilhamento das experiências entre as pessoas, apesar de estarem juntas; o fato é que

elas ficam juntas, de qualquer maneira. Por motivos de paridade, ou mesmo por uma questão de proteção, as pessoas se reúnem no mesmo espaço para a mesma finalidade, isto já estabelece algum nível de troca entre elas, pois “o contato com os outros é fundamental para quem toma a droga, se quiser chegar a formular pensamentos e frases articulados” (BENJAMIN, 2013, p. 156). Há o exemplo das pessoas que constroem malocas nas cenas, improvisam uma pequena área privada, onde cedem espaço para o uso mais protegido, em troca de uma lasca de pedra dos visitantes.

Observa-se o estabelecimento de microcomunidades que alcançam níveis de trocas subjetivas consideráveis entre os anfitriões e os visitantes. Mas, de fato, na via pública como a Rua Araribá e a Av. José Bonifácio, apenas os olheiros podem improvisar uma espécie de marquise bastante precária para abrigar do sol e da chuva. No mais, não se encontram malocas, o uso é completamente exposto e são mais raras as microcomunidades em relação à alta circulação de usuários provenientes de outros pontos da cidade. Nesse caso, o uso se apresenta mais objetivo, no sentido das trocas entre os sujeitos serem mediadas pelo compartilhamento de cachimbo, isqueiro, cinza de cigarro ou uma lasca da pedra, tudo negociado, havendo pouco tempo para interações de outra natureza. A velocidade dos corpos é diversificada, há aqueles aparentemente inertes, acostados no muro do IAPI, e há outros que estão em um ininterrupto “corre”. Por isso, ao observar um grupo de fumadores de *crack*, em uma cena de uso de drogas, percebe-se um contraste de interações entre eles, o que nos leva a inferir, num primeiro momento, que não há laços entre os sujeitos que ali fazem o consumo. Como reflete Rui: “Observar mais de 200 pessoas juntas, caladas, foi uma das piores sensações que experimentei no local. Lembrei de Walter Benjamin citando Simmel: **‘quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver’**” (RUI, 2014, p. 252. Grifos da autora).

A cena de muitas pessoas fumando juntas, em silêncio, na Rua Araribá, quando ocorre, é provável que o seja em uma noite fria, quando todo o comércio já se encontra fechado, ou uma tarde de calor insuportável. De modo geral, a Rua Araribá e a Av. José Bonifácio são bastante ruidosas, com olheiros⁷⁷ aos gritos, carros passando, crianças na saída da escola, usuários fazendo seus combinados, outros, aos berros em desacordo, casais que brigam, um ou outro que ri alto, escuta música alta em radinho ou canta ao avistar a equipe de saúde – é muito comum alguns usuários se aproximarem cantando para os técnicos da equipe. No cotidiano, a cena é

⁷⁷ Usuários que prestam serviços ao mercado ilegal monitorando o território em troca de produto.

bastante agitada, com pessoas subindo e descendo as ruas. Mas, em determinados períodos de conflitos territoriais, o silêncio e o deserto se instauram, “ver sem ouvir”, neste caso, é sinônimo de poucas ou nenhuma pessoa no local, é sinal do grau mais alto de tensão.

Apesar das trocas mais objetivas em função do circuito do uso do *crack*, composto por cinco necessidades: dinheiro, pedra, cachimbo, cinza e isqueiro⁷⁸, Taniele Rui defende que nas cenas de uso existem laços, mesmo que precários e efêmeros, que são fundamentais para a garantia da sobrevivência:

Diante de tais observações, considero que esses instantâneos contratos de ajuda mútua são importantes para discutir com argumentos que veem o crack como detonador de laços sociais - formulados algumas vezes, a meu ver, de forma apressada até por cientistas sociais (como, por exemplo, Epele, 2010), que dão excessivo crédito a uma fala bastante recorrente nesses contextos: “**tá todo mundo junto, mas é cada um por si**”. Suas práticas em tais cenários, contudo, questionam essa locução comum. Como pude notar nos contextos de uso, tais laços, ainda que fugazes e sempre abertos a reavaliações, são fundamentais para sobrevivência física dos usuários (RUI, 2014, p. 159. Grifos da autora).

Maturana (1998) também toca na questão da importância dos laços para a garantia da sobrevivência das espécies e, conseqüentemente, para sua evolução natural. A competitividade entre as espécies no sentido darwiniano é questionada pelo autor, que defende os laços afetivos e o cuidado mútuo como elementos evolutivos das espécies. A característica dos laços “sempre abertos a reavaliações” nas relações sociais que se estabelecem nas cenas contribui para os constantes rearranjos dos papéis dos sujeitos que oscilam entre oprimidos pela natureza do mercado e opressores dos seus pares, no sentido competitivo e violento desenhado pela coesão e coerência lefebvriana. Mas essas reavaliações, principalmente pelos pares dos sujeitos das cenas, também estão ligadas às estratégias de proteção mútua, tal como Maturana (1998) delinea, porém, tais estratégias sofrem intensas intervenções da tanatopolítica. Devido a essa dinâmica, há uma grande complexidade na organização cênica no cotidiano das cenas de uso de drogas.

2.4. Cena da Avenida José Bonifácio

⁷⁸ Relatado pelo Redutor de Danos Domiciano Siqueira, em apresentação realizada para serviços de saúde e assistência em março de 2017.

A Avenida José Bonifácio, como já foi dito, é praticamente uma continuação da Rua Araribá do ponto de vista do fluxo de pessoas e de carros na via, porém, a Av. José Bonifácio é ladeada por uma robusta rede de equipamentos públicos de várias políticas da cidade. Por exemplo, em seu início, na esquina da Avenida Antônio Carlos, encontra-se o prédio do D.I. – Departamento de Investigação da Polícia Civil de Minas Gerais, atualmente fechado para reformas. De qualquer maneira, há algum setor do D.I. em funcionamento, pois é constante encontramos estacionados na rua vários “rabcões”⁷⁹. Ao lado do D.I. está a entrada da maternidade do Hospital Odilon Behrens, em frente, há um carrinho que vende lanches. Desse ponto em diante a rua se torna um grande estacionamento de carros de pacientes e profissionais que trabalham no hospital e demais equipamentos desta rua. Na próxima esquina está localizada a primeira escola pública da cidade, a Escola Municipal de Belo Horizonte, que atende as crianças e adolescentes da Pedreira Prado Lopes. E, ao lado da escola, funciona o CRAS Pedreira Prado Lopes – Centro de Referência da Assistência Social –, que atende famílias, adolescentes do Projovem⁸⁰ e idosos da comunidade. Em alguns períodos, de acordo com a gestão, alguns usuários das cenas de uso conseguiram se apropriar do espaço do CRAS para tomar água, usar o banheiro, lavar os pés na torneira do corredor e providenciar água para lavar carros.

No quarteirão seguinte, há residências anexadas a pequenos comércios, lanchonete, sorveteria, salão, e boteco/armazém. Uma pequena rua que dá acesso à Rua Carmo do Rio Claro, outra cena de uso que se transformou muito depois das ações do programa Vila Viva⁸¹. E, pouco mais adiante, já se encontra a curva, que torna a rua como Araribá. Esta curva frequentemente se torna local de depósito de lixo e móveis da comunidade, tanto do aglomerado, quanto do IAPI, mas, diante do investimento educativo da SLU, Escolas e CRAS da região, houve uma grande redução dessa prática.

Quanto aos frequentadores da Av. José Bonifácio, geralmente são os mesmos da Rua Araribá, raramente encontram-se alguns que não podem circular de um lado para outro, já que os fornecedores de uma rua e de outra são distintos e, eventualmente, entram em conflito entre si. No entanto, a José Bonifácio geralmente apresenta um menor número de pessoas, e poucas fixam

⁷⁹ Carros do que recolhem corpos para investigação de homicídios

⁸⁰ “O Projovem Adolescente é um serviço socioeducativo continuado de Proteção Social Básica em parceria com a Secretaria de Assistência Social da Prefeitura de Belo Horizonte e [...] CRAS”. (Disponível no site:<http://www.gdecom.org.br/index.php/projetos/pro-jovem-adolescente/>).

⁸¹ Vila Viva é um programa de urbanização de vilas e favelas da Prefeitura do Município de Belo Horizonte, que visa a urbanização de becos, construção de unidades habitacionais, criação de espaços de lazer entre outras ações.

seu uso nesta rua, o grupo de usuários que somente são encontrados nesta rua é bem menor que o grupo de usuários que se encontram na Araribá. Em um anoitecer agitado, a José Bonifácio concentra uma média de 40 pessoas. Dessas, 30 foram reencontradas pouco tempo depois na Rua Araribá, tamanha a circulação.

A circulação entre as cenas não se limita à circulação de drogas ou pessoas. “São os cachimbos, bem mais que os usuários e os redutores, que conseguem transitar de modo radical, com liberdade e segurança, por polos moral e legalmente opostos” (RUI, 2014, p. 347). Assim, o cachimbo⁸² se apresenta na cena como um objeto de alto grau de estima dos seus proprietários, funcionando como uma extensão do corpo e um mediador entre o sujeito e o seu objeto de desejo. Alguns usuários que têm mais habilidade confeccionam cachimbos personalizados, incrementando com “símbolos élficos”, fitas coloridas, *strass* colorido⁸³, e há aqueles que desenvolvem cachimbos alternativos com bombinha de asma, pote de iogurte, lâmpada incandescente, latinha de refrigerante, e o que estiver à mão⁸⁴. Como é comum este objeto ser alvo de destruição nas abordagens da segurança pública, muitos optam por não ter posse de um cachimbo para evitar sua criminalização, preferindo alugar de terceiros, pagando um valor pelo uso compartilhado, ou contribuindo com uma fração da droga para o seu provedor. O uso compartilhado de cachimbo para consumo de *crack*, assim como de canudo ou nota de dinheiro para o consumo de cocaína, é uma prática que preocupa a saúde pública, uma vez que são grandes vetores de contaminação do vírus da Hepatite B. Nos

[...] cenários de uso, são unânimes em ressaltar três “simples” consequências do uso contínuo da droga: dentes e dedos das mãos marcados, lábios machucados e perda de peso. Com menos ênfase, acrescentam uma quarta: a voz rouca. Tais marcas, como se verá, ao se aliarem a um determinado grau de sujeira, são capazes de criar minúsculas, mas importantes, variações nos modos de engajamento com a droga – o que, por sua vez, resulta em distintas maneiras de se aproximar ou se afastar da condição de **noia** (RUI, 2014, p. 302).

A figura do **noia**, maneira pejorativa de denominar o usuário de *crack*, está relacionada ao sintoma da paranoia. É frequente os usuários relatarem que sentem muito medo e que têm a

⁸² “O mais importante é termos em conta que os objetos são seres sociais com os quais interagimos. Nesse sentido, o caso dos cachimbos a ser analisado na sequência se assemelha muito, usando os termos de Jackson, “**à forma como tendemos a incluir na nossa humanidade as coisas que nos são queridas, que nos acompanham nas dificuldades e incorporam as nossas memórias**” (2004, p. 19)”. (RUI, 2014, p. 336).

⁸³ Na Regional Oeste há relato de uma usuária que cola *strass* colorido em seu cachimbo.

⁸⁴ Na Av. José Bonifácio há um rapaz que é famoso pela qualidade de seus cachimbos; e ele demonstrou grande interesse em ceder imagens de suas peças para este trabalho, entre outros usuários que também prontamente contribuíram ao emprestar seus cachimbos para a gravação dos vídeos.

impressão de que estão sendo perseguidos, seja pela polícia, seja por pessoas que já morreram. O ambiente escuro da rua e a real presença constante da polícia são fatores que acabam corroborando as impressões do usuário, intensificando ainda mais seu desespero. Esse comportamento paranoico tornou-se então a marca dos usuários, chamados de **noias**, assim como chamam de “bebum” aquele que consome muito álcool.

É muito comum encontrar pessoas tão roucas que não se ouve nem de perto o que querem dizer; geralmente, os olheiros chegam mais facilmente a este estado, ao passarem dias gritando, esgotam seu aparelho fonador. Outros fatores são as bocas ressecadas e a falta de dentes, que não resistem ao calor intenso da fumaça aspirada pelo cachimbo. A magreza extrema por desnutrição, também é marcante, já que a substância tira a fome e o sono, passam dias sem dormir e sem se alimentar. O grau de sujeira de fato se torna um balizador do grau de vinculação da pessoa com a rua, uma vez que significa que ela não tem conseguido se organizar para sua higiene, algo que é da ordem do autocuidado. É, realmente, um desafio conseguir tomar um banho estando em situação de rua, mas há aqueles que se organizam e vão à rodoviária, ou buscam entidades religiosas da região que ofertam a estrutura.

Imagetivamente a sujeira mimetiza os corpos com a rua, uma camuflagem em tons de cinza, que contempla o cinza do asfalto, a fuligem emitida pelos carros, o suor, os pés descalços, as roupas gastas e o lixo espalhado pelas calçadas. Há, também, aqueles que se encontram com as roupas limpas e a higiene preservada, o que demonstra um menor nível de vinculação mimética com a rua. O lixo espalhado nas calçadas é uma característica frequente na cena, uma vez que fornece uma gama de objetos importantes e ferramentas para sobrevivência para os usuários, além dos materiais descartáveis, fonte de renda para muitos. “Desse modo, sabíamos que um lugar era um espaço de consumo de “drogas” não só pelas pessoas que ali estavam, mas também pelos objetos deixados no local” (RUI, 2014, p. 338). Latinhas, sacolas rasgadas, isqueiros inutilizados, papéis de várias qualidades espalhados, trapos de pano, roupas descartadas, estruturas de sombrinha, garrafas pet, são os “lixos” que mais compõe a cena. As sacolas servem para vedar e fixar o alumínio no cachimbo. E as sombrinhas fornecem as “pazinhas”, ferramenta para raspar o “mel”, muito apreciado, que consiste no *crack* derretido que fica grudado no tubo do cachimbo. Afirma Rui, uma vez mais:

É importante ressaltar que o cachimbo não é algo dado ou próprio unicamente a esse universo e não nasceu nesse contexto. Historicamente, foi criado para outros fins e meios sociais, e sempre ligado à mediação da ingestão de substâncias. Ainda assim, é interessante pensar que, em um momento histórico em que se acredita cada vez mais nos

"superpoderes" do crack, que parecem sempre vencer o usuário que o fuma, esquecemos de observar que entre a **pedra** e o sujeito que a traga situa-se o cachimbo - elemento mediador que nunca é questionado. Nesse sentido, acredito que especular sobre esse objeto pode operar como um interessante contraponto à potência, normalmente atribuída ao crack, assim como à falta de agência, normalmente atribuída ao usuário (RUI, 2014, p. 335. Grifos da autora).

Diante do protagonismo do cachimbo nas relações sociais dos usuários de *crack* na cena, o cachimbo foi pensado como um ponto de partida para as poéticas em cenas de uso de drogas. Como um importante mediador do encontro do usuário com a pedra, também se torna um objeto de encontro entre pares, a fim de compartilhar o uso. O cachimbo é um objeto de alta estima para quem os possui, mas devido à constante criminalização dos usuários de *crack*, torna-se um objeto tão estigmatizado quanto a pedra. Assim, ao relacionar a imagem do cachimbo de *crack* com a imagem *Ceci n'est pas une pipe* (FIG. 5), de René Magritte, abre-se uma correlação dialética em que a questão não se trata apenas de um objeto, mas se refere *a priori* à noção de imagem. De tal modo que, durante fruição da imagem, a negação do objeto pode gerar uma cena.



Figura 5: René Magritte. *A perfídia das imagens*, 1928/29. Óleo sobre tela, 62,2 x 81cm. Los Angeles (CA), Los Angeles. County Museum of Art⁸⁵

Na fruição desta obra se fixa a pergunta: *Como assim, isto não é um cachimbo?*

Curiosamente, apesar de a imagem ser de um objeto inanimado, a pergunta, que surge instantaneamente, dá voz a um sujeito que se faz interlocutor da imagem; assim, mediante essa provocação, a cena se instaura.

⁸⁵ Disponível em: RUHRBERG, KARL; SCHNECKENBURGER, Manfred; FRICKE, Christiane; HONNEF, Klaus. *Artes do Século XX: Pintura, Escultura, Novos media, Fotografia*. [?]: Taschen, 2012. p. 147.

3. VIDEOMAPPING NAS CENAS DE USO DE DROGAS: POÉTICAS RESISTENTES À INVISIBILIDADE

Diante da preocupação em se entender “como a arte ocupa e realiza seu papel político sem se reduzir à política” (MAKOWIECKY, 2010, p.85), ao realizar uma apropriação dos espaços estigmatizados pela tanatopolítica, há a intenção de subversão do discurso do terror em um discurso da *poiesis*. Isso se dá através da percepção de elementos estéticos constitutivos da fenomenologia das cenas de uso de drogas, e da ocupação imagética desse espaço via *videomapping*, para o caso da Rua Araribá e da Av. José Bonifácio, em Belo Horizonte.

Videomapping é uma técnica que permite projeção de imagens em superfícies irregulares viabilizando uma interação tridimensional com espaço. Por meio do mapeamento da arquitetura, ou da estrutura espacial, há projeção luminosa de imagens que interagem com a superfície de modo a proporcionar uma experiência de percepção alterada do espaço. O primeiro *videomapping* foi realizado em 1969 na Disneylândia, em Orlando, quando cinco bustos do parque temático se apresentaram cantando, a partir da projeção de pequenos movimentos faciais. A técnica avança em 1980, quando o artista Michael Naimark apresenta a instalação imersiva *Displacements* (FIG.6)⁸⁶, em que uma sala residencial é completamente pintada de branco para receber a projeção de uma pessoa interagindo com os objetos do espaço. A projeção ocorre em movimento rotativo, tal como uma película.

⁸⁶ Imagens disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=bMDr_CFFgWE



Figura 6: Frames da instalação imersiva de Michael Naimark. *Displacements*, 1980.

Esta técnica, conhecida como videomapping, consiste na utilização de tecnologias de projeção sobre objetos, irregulares, ou não, nos quais se projeta uma virtualidade, vídeo, animação ou imagem; agregando uma dimensão extra ao objeto real e gerando uma ilusão ótica dinâmica sobre ele mesmo. Isto é conseguido através da utilização de software especializado, “mapeando” duas ou três dimensões do objeto, para logo em seguida, com o uso de outras ferramentas, controlar a projeção em tempo real (BARBER; LAFLUF, 2015, p. 283. Tradução nossa)⁸⁷.

A contribuição do *videomapping*, enquanto técnica de projeção e manipulação das imagens em tempo real, está no destaque do valor de interação. O *videomapping* se difere da exibição de vídeos e filmes em superfície plana, ao extrapolar o recorte, ou o retângulo da janela/tela, para interagir com a arquitetura como um todo, além de se relacionar com o espaço estruturado pelos signos a ele atribuídos, sejam eles corroborativos ou subversivos. A possibilidade de manejo de tais signos, sejam eles figurados ou abstratos, codificados em sinais de luz em tempo real, é um fato dado que se aproxima do conceito de interação computacional.

⁸⁷ “Esta técnica, conocida como videomapping consiste en la utilización de tecnologías de proyección sobre objetos, irregulares o no, en los cuales se proyecta una virtualidad, video, animación o imagen; agregando una dimensión extra al objeto real y generando una ilusión óptica dinámica sobre el mismo. Se logra mediante el uso de software especializado, “mapeando” dos o tres dimensiones del objeto, para luego, con el uso de otras herramientas, controlar la proyección a tiempo real”. (BARBER; LAFLUF, 2015, p. 283)

Interação computacional pressupõe uma ação modificadora de comportamento e de eventos exercida mutuamente entre máquinas, entre informações digitais e pessoas, entre duas ou mais pessoas, máquinas e informações digitais. Tudo feito simultaneamente e em tempo real (VENTURELLI, 2008, p.107).

A manipulação em tempo real de dados digitais, que se traduzem em imagem via projeção de luz, talvez tenha seu advento no desenvolvimento da encenação. A encenação enquanto “arte de definir relações entre os personagens e a arquitetura dos lugares” (AUMONT, 2003, p. 46), surge na justaposição dos valores de cena e cenário em uma relação horizontal. No teatro, até meados do século XX, havia a predominância do cenário pictórico, circunscrito à pintura de um painel no fundo do palco. “Assim sendo, o elemento que determinava, nesse tipo de cenário, o local da ação é o painel de fundo” (ROUBINE, 1998, p. 128), estimulando a compreensão naturalista do espetáculo, experimentado como uma tela viva. Com o advento do cenário de arquiteto, a partir das contribuições de Adolph Appia (1862-1928) e Edward Gordon Craig (1872-1966),

[...] desenvolve-se uma concepção de cenografia radicalmente diferente. Ela pretende considerar o espaço cênico nas suas três dimensões, e se propõe à função de estruturar esse espaço, e não mais a decorá-lo. Trata-se, em suma, de elaborar um sistema coerente de volumes e de planos, que só manterão com a realidade uma relação alusiva e simbólica (ROUBINE, 1998, p. 132).

A encenação, nesse momento, supera a perspectiva pictórica para considerar a tridimensionalidade do próprio palco. A integração entre espaço e cena se completa, de modo que cada corpo e cada objeto em cena exerce alguma função simbólica, deixando de ser um adorno, ou uma decoração de fundo para se tornar essencial para o desenvolvimento da cena. Appia⁸⁸, como um dos principais expoentes da encenação contemporânea, ao esculpir o espaço com a luz e a sombra, descobre na iluminação elétrica um grande recurso para a produção do espaço cênico (FIG. 7).

⁸⁸ “Appia é sem dúvida um dos primeiros a tomar consciência dos extraordinários recursos que a iluminação elétrica põe à disposição do encenador. O que faz com que ele lamente ainda mais vivamente que tais recursos só estejam sendo utilizados para iluminar telas pintadas e reforçar a sua capacidade de ilusão” (ROUBINE, 1998, p. 134).



Figura 7: Cenário de Adolphe Appia.
Imagem retirada do Blog Figurino e Cena⁸⁹

O desafio que Appia propõe em relação às **projeções** é ainda mais audacioso para a época. Num momento em que elas são usadas apenas para obter certos efeitos especiais, Appia vê nelas um dos instrumentos essenciais de animação do espaço cênico [...]. Não se trata [...] de projeções figurativas, mas de um meio de multiplicar as possibilidades expressivas da luz, jogando com manchas de intensidades e cores variáveis, mutantes, infinitamente maleáveis (ROUBINE, 1998, p. 134-137. Grifos do autor).

É na projeção de luz que se realiza a mediação entre o corpo/objeto e o espaço, sendo a sombra a mantenedora dos volumes e a garantia da tridimensionalidade desse encontro. Appia percebe que o potencial da iluminação transcende a necessidade da legibilidade ou visualização da imagem pictórica, e descobre a capacidade de produzir imagem a partir do espaço em si, a partir da projeção de luz. O que torna o espaço animado, vivo, diante do jogo de luz e sombra. Juntos, espaço e ação se tornam um fenômeno cênico. O uso da luz para projeção e produção do espaço cênico também foi incorporado pelas artes visuais, como mais um recurso de intervenção no espaço, principalmente no âmbito urbano. Em sua singularidade, a projeção no espaço urbano contempla as relações entre o cidadão e a cidade; no entanto, é com o *videomapping* que a dimensão interativa da projeção se destaca.

⁸⁹ Disponível em: <http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/2013/06/resenha-obra-de-arte-viva-adolphe-appia.html>

A arte interativa é um tipo de produção cultural que induz a participação colaborativa entre humanos, entre humanos e máquinas e, também, entre máquinas sem a participação de humanos. Nesse sentido, mostra o processo de criação como construção, no qual a cooperação é importante. Esse tipo de arte adota a idéia do jogo com regras flexíveis que pode estimular o desenvolvimento de algumas atitudes por parte do interator [...] e, ainda, cria a possibilidade de interação em termos de experiência ou verificação em face da realidade em geral (VENTURELLI, 2008, p. 114-115).

A colaboração entre máquinas, assim como entre seres humanos e as máquinas, engendra uma interface de natureza dialógica e, portanto, interativa, cujos efeitos se observam no comportamento do interator⁹⁰ e seu contexto. Nesse aspecto, é possível aproximar a noção de arte interativa e arte relacional, já mencionada no segundo capítulo, em que a colaboração interativa possibilita, então, a ideia de interferência na realidade, seja ela virtual ou real. O que fomenta

[...] a elaboração dos *softwares* de arte, cuja finalidade difere muitas vezes da ciência, pois não é criado necessariamente para comprovar algum tipo de verdade, mas busca, na maioria das vezes, criar situações que despertem sensibilidades diversas, desde as corporais até as mais conceituais para o público que atua nos diferentes espaços de veiculação dessas obras, sejam eles virtuais ou reais (VENTURELLI, 2008, p. 180).

Diante disso, é importante ressaltar que o *videomapping*, enquanto técnica, só foi viabilizado por *softwares* que permitem o mapeamento do espaço e a manipulação de imagens em tempo real. Tal possibilidade é associada, em um primeiro instante, à produção de Realidade Aumentada (RA)⁹¹, ou seja, a criação de imagens que se instauram simultaneamente no campo real e virtual. A RA é considerada um estrato da Realidade Virtual (RV) em que todo seu processo de criação e repertório de imagens têm sua origem a partir “do conhecimento que temos do mundo, da fidelidade de reprodução que conseguimos dele e, finalmente, a metáfora da nossa presença nele, ou seja, é centrado no humano, no objeto e no ambiente” (VENTURELLI, 2008, p. 138). No entanto, ao se comprometer com a representação de uma interface da realidade, a partir da reprodução fiel da mesma e sua hibridização com a realidade virtual, não se envolve com a questão urbana e a instância coletiva, tal como o *videomapping*.

⁹⁰ Sujeito ou máquina, que faz interação de modo colaborativo com a obra e com o seu meio.

⁹¹ “Realidade Aumentada (RA), que é definida como o intervalo entre o real e o virtual, uma realidade mista, que funde realidade e virtualidade [...]. A RA está associada a outros conceitos derivados, como a realidade mediada, que modifica a visão do mundo real a partir de dispositivos físicos ou lógicos, como um tipo de filtro” (VENTURELLI, 2008, p.121).

Suas origens se encontram associadas ao que implica o termo realidade aumentada espacial. Efetivamente com a tríplice condição que estabelece Azuma (1997) para definir realidade aumentada: estabelecer-se como uma combinação de elementos reais e virtuais, ser interativa em tempo real; e estar registrada em 3D. No entanto, o videomapping se torna um pouco mais complexo ao buscar a captação de um público massivo e já não pensado a nível individual, buscando uma integração dos sentidos mediante uma intervenção no nível da percepção (BARBER; LAFLUF, 2015, p. 283. Tradução nossa).⁹²

De fato, o *videomapping*, em muitos aspectos, atende aos critérios técnicos da definição de realidade aumentada; no entanto, apresenta especificidades que tangenciam a interação de impacto coletivo ao se lançar enquanto experiência no meio urbano. Mais do que justaposição de imagens à arquitetura da cidade, o *videomapping* é uma intervenção na percepção dos sujeitos em relação a ela, “transformando o arquitetônico em epicentro de um evento-instância-situação coletiva onde se produz uma configuração da experiência e relação do sujeito com a cidade” (BARBER; LAFLUF, 2015, p. 284. Tradução nossa). Como o caráter híbrido da RA reside na relação virtual-real, no *videomapping*, a mescla ocorre entre diferentes linguagens estéticas, que resultam nas chamadas transmídias⁹³.

Para compreender esse processo, é importante analisar a origem da prática da *sampling* e do remix, cuja teoria é discutida por Eduardo Navas (2012). Para entendermos melhor do que se trata, a palavra inglesa *sampler* significa amostrador, derivada do termo *sample*, que significa “amostra”. O aparelho *Sampler* é um amostrador de sons retirados de músicas e arquivados digitalmente no equipamento, que permite a sua reprodução em separado ou reagrupados em diversas estruturas. “A amostragem é o elemento-chave que torna o ato de remixar possível” (NAVAS, 2012, p.12. Tradução nossa)⁹⁴. Então, arquivar amostras ou trechos de músicas, ou imagens, e reproduzi-las em novos arranjos a partir da mescla dos arquivos é o que se pode

⁹² “Sus orígenes se encuentran asociados a lo que implica el término realidad aumentada espacial. Efectivamente cumple con la triple condición que establece Azuma (1997) al definir realidad aumentada: establecerse como una combinación de elementos reales y virtuales, ser interactiva en tiempo real; y estar registrada en 3D. Sin embargo, el videomapping se complejiza un poco más al buscar la captación de un público masivo y ya no pensado a nivel individual, buscando una integración de los sentidos mediante una intervención a nivel de la percepción” (BARBER; LAFLUF, 2015, p. 283).

⁹³ “Por meio do desenvolvimento-apropriação-ressemantização de software proveniente do cinema, a animação por computador, os efeitos especiais, o desenho gráfico, as tipografias e a música eletrônica se chega a esse híbrido” (BARBER; LAFLUF, 2015, p. 285. Tradução nossa). “Por medio del desarrollo-apropiación-resemantización de software proveniente del cine, la animación por computadora, los efectos especiales, el diseño gráfico, las tipográficas y la música electrónica se llega a este híbrido” (BARBER; LAFLUF, 2015, p. 285).

⁹⁴ “Sampling is the key element that make the act of remixing possible” (NAVAS, 2012, p. 12).

chamar de remixar, ou remisturar. A cultura remix se define primeiro na música, no final dos anos 1960, e vai ter participação nas Artes Visuais a partir dos anos 1980, com o advento do programa Photoshop, que potencializa a digitalização, o corte e a colagem de imagens. No entanto, apesar de Navas (2012) não adentrar muito na questão do cinema e do vídeo, é importante ressaltar as contribuições da montagem soviética, desenvolvida na década de 1920 pelos russos Vertov e Eisenstein, pioneiros na manipulação da imagem em movimento, alterando o tempo, criando sobreposições ou colagens de imagens, além de desenvolverem uma linguagem cinematográfica marcada pelos cortes e alternâncias de imagens, em que a continuidade do tema é garantida pela narrativa. Portanto, a montagem soviética provavelmente contribuiu⁹⁵ para práticas de seleção, corte e reinterpretação de imagens, a partir da montagem, o que de algum modo se aproxima da prática da *samplagem*; e o que viabilizou a atual cultura remix, difundida nos clipes e vídeos reproduzidos, ou produzidos por VJs.⁹⁶

Na música, o remix funciona como uma reinterpretação de uma música pré-existente. Navas (2012) afirma que há quatro tipos de remix, o primeiro é estendido, ou seja, cria uma versão mais longa que o original, estendendo as sessões instrumentais, que costumam ser reaproveitadas por outros DJs⁹⁷. O segundo tipo de remix é seletivo, em que se adiciona ou subtrai determinados trechos, preservando ainda a essência da música original. Na década de 1980 essa prática se tornou tão difundida no mercado que passou a lançar produtores de DJs. No terceiro caso, o remix é reflexivo, cuja complexidade está na montagem aleatória da amostragem, mediante inclusão e exclusão de vários elementos, o que torna um desafio o reconhecimento da música original; no entanto, preservam-se longas faixas do original para expor a procedência das amostras principais. Dessa maneira, na necessidade de se reconhecer algo familiar dentro da obra, no remix reflexivo, há uma aproximação com a alegoria enquanto significativa, ou seja, com a ideia de nova representação de algo pré existente. Embora se mantenha o título original, e apesar de serem obras derivadas, esse tipo de mixagem pode adquirir o status de produção independente.

O quarto tipo de remix é o regenerativo, em que a ideia de alegoria adquire tamanha dimensão que, desde então, pode-se falar em Cultura Remix. A prática formal de edição e

⁹⁵ Além das vanguardas do século XX, que também trouxeram importantes contribuições para a experimentação de colagens e hibridização de técnicas e linguagens no campo artístico..

⁹⁶ VJs significa *Vídeo Jockeys*, que remixam vídeos, em tempo real, geralmente em sincronia com a música produzida por um DJ.

⁹⁷ Djs significa *Disc Jockeys*, profissionais especializados em remixar músicas em tempo real.

colagem, próprias da mixagem, também se estendeu à colagem conceitual. Na atualidade, tudo que é produzido na cultura é considerado releitura, de tal modo que o remix se converteu em um discurso, deixando de ser uma prática material para se tornar um enunciado estético cultural. Na cultura remix há o desaparecimento da primazia pela invenção de algo completamente inédito ao se fazer a manutenção do reconhecimento do material de origem, seja pela preservação de trechos intactos, seja do título original. A tentativa de dissimular a originalidade de algum produto configura plágio, algo que, a princípio, o remix não tenta fazer, pois se apresenta claramente enquanto releitura de algo que já foi lançado. Mas vale ressaltar que o remix não é apenas uma prática formal, pois lida com conteúdos que não deixam de esbarrar nas polêmicas leis que tentam garantir os direitos autorais e a propriedade intelectual.

Segundo Navas (2012), os princípios do remix também estão presentes na arte contemporânea desde a *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp, que inaugura a recontextualização material e conceitual dos objetos mediante a “estratégia de seletividade” (NAVAS, 2012, p.75. Tradução nossa)⁹⁸, seja de natureza intencional ou de maneira aleatória. A remixagem conceitual também passou a considerar possível o remix no âmbito da linguagem, em que se misturam diferentes expressões estéticas, tais como os quadrinhos e o cinema, a poesia e a pintura, o desenho e a fotografia. Portanto, as definições de remix para a música também se aplicam às artes visuais, principalmente no que tangencia a Cultura Remix, diante das necessidades de adequação do material para contextos específicos.

Como toda arte contemporânea, não é esperado que a obra forneça respostas específicas para o espectador, mas em vez disso é suposto que ofereça um espaço para refletir sobre o possível significado do trabalho de arte. Em termos de discurso, múltiplas leituras são remixadas quando o projeto permuta constantemente imagens e textos para o espectador em questão de segundos, apresentando composições que provavelmente nunca serão repetidas, enfatizando, assim, a experiência efêmera do trabalho (NAVAS, 2012, p. 77. Tradução nossa).⁹⁹

A possibilidade de se criar materiais para contextos específicos, a partir de processos de releitura desvinculados do ideal de originalidade, proporciona a ruptura com a necessidade

⁹⁸ “This strategy of selectivity” (NAVAS, 2012, p. 77).

⁹⁹ “Like all contemporary art, this work is not expected to provide specific answers for the viewer, but instead is supposed to offer a space to reflect on the possible meaning of the work of art. In terms of discourse, multiple readings are remixed when the project constantly switches images and texts for the viewer in a matter of seconds, presenting compositions that most likely will never be repeated, thus emphasizing the ephemeral experience of the work” (NAVAS, 2012, p. 77).

imediate de corresponder ao ciclo do significante-significado, devido à ampliação quase infinita de leituras possíveis para cada obra. A arte contemporânea, ao responder ao imperativo da velocidade, tem remixado não só materiais, conceitos e linguagens, como também as próprias leituras, criando discursos tão efêmeros quanto as próprias obras. O império da monumentalidade e da perpetuação material e ideológica das obras tem dado lugar ao império da comunicação e publicidade, subsidiadas pela Indústria Cultural.

Devido a esse panorama, o *videomapping*, enquanto prática e técnica atrelada à relação virtual e real no espaço urbano, se tornou objeto de interesse comercial, enquanto recurso eficaz e de grande impacto publicitário, a partir da acessibilidade massiva, e de baixo custo, vinculando qualquer marca à ideia de inovação. Tais objetivos podem ser verificados em diversos eventos publicitários, como, por exemplo, lançamentos de coleções da indústria da moda.¹⁰⁰ Também encontramos diversos exemplos de uso da técnica em *shows* e *raves*. No campo das artes, o *videomapping* é mais frequente nos espetáculos de dança¹⁰¹, sendo mais difícil encontrar registros em espetáculos de teatro. Mas é possível ver um exemplo no documentário *Abstract: The art of design*, 2017, disponível na Netflix, que possui um episódio dedicado à cenógrafa inglesa Es Devlin (FIG.8), que desenvolveu um *videomapping* para o espetáculo *Don Giovanni*¹⁰² (2014), assim como diversos outros para shows e eventos.

¹⁰⁰ Ralph Lauren, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E7ryMzZQICA&t=38s>
Adidas, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FinPpRjIBz0>

¹⁰¹ Pixel, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z_Hu57QTqqE
311 4D Video Mapping Dance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DdpoQWrAgi4>
Sila Sveta, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HB5nJB9R8Qw>
Seventh Sense, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iQIDEPLHPyQ>

¹⁰² Trailer do espetáculo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fT9wfcBKpJw>



Figura 8: Cenário de Es Devlin, para o espetáculo *Don Giovanni*, 2014.
 Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/500814421048212385/>

No campo das Artes Visuais e da composição eletrônica, o artista multimídia Ryoja Ikeda¹⁰³ (1966-) tem desenvolvido diversos trabalhos mediante recurso do *videomapping*, tanto em galerias quanto em espaços abertos. Suas instalações trazem a marca da simetria visual e sonora, cujas cores predominantes são o dueto preto e branco, correspondendo à estrutura binária. Além disso, muitas vezes, suas propostas incluem a imersão dos corpos no perímetro da projeção. Um exemplo é a instalação *Transfinite*¹⁰⁴ (2011) (FIG.9), que aconteceu no Park Avenue Armory, Nova York.

¹⁰³ Sua biografia e relação de trabalhos está disponível no site: <http://www.ryojiikeda.com/biography/>

¹⁰⁴ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omDK2Cm2mwo>



Figura 9: – Frame de Ryoji Ikeda. *Transfinite*, 2011. New York. Imagem disponível em: http://www.armoryonpark.org/programs_events/detail/ryoji_ikeda

Em 2013, *Transfinite* também participou do Ruhrtriennale - International Arts Festival¹⁰⁵, Alemanha. Outro trabalho que nos interessa é a obra *Radar* (2012), que aconteceu no Rio de Janeiro, pelo projeto "Oir – Outras ideias para o Rio"¹⁰⁶. Ryoji Ikeda instalou uma torre de 15 metros de altura na Praia do Arpoador e projetou *Radar*¹⁰⁷ durante três noites seguidas (FIG.10).

¹⁰⁵ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XwjlypJCBgk>

¹⁰⁶ Veja publicação no jornal O Globo em 08/09/2012, disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/projeto-outras-ideias-para-rio-ganha-as-ruas-da-cidade-6032996>.

¹⁰⁷ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TU140hHeb4A>

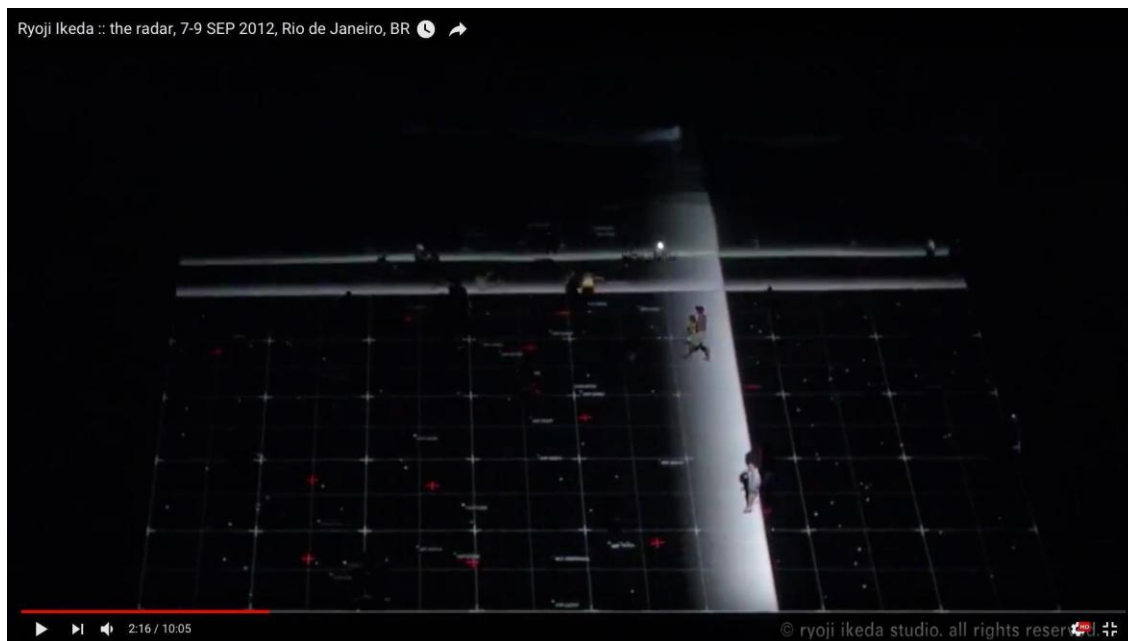


Figura 10: Frame de Ryoji Ikeda. *Radar*, 2012. Rio de Janeiro.

Frame disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TU140hHeb4A>

No Brasil, o “VJ Suave” é um coletivo que realiza *videomappings*, seja em espaços urbanos, seja em meio à natureza. O destaque de seu trabalho está nos temas e no modo de execução do *mapping*, a partir dos suaveciclos, bicicletas equipadas e adaptadas para projeção em espaço urbano. Os temas do vídeo *Trip* (2013) abordam a relação imaginária e mística no meio urbano, e *Homeless* (2013) toca nas questões das crianças e adultos em situação de rua (FIG. 11, 12 e 13).

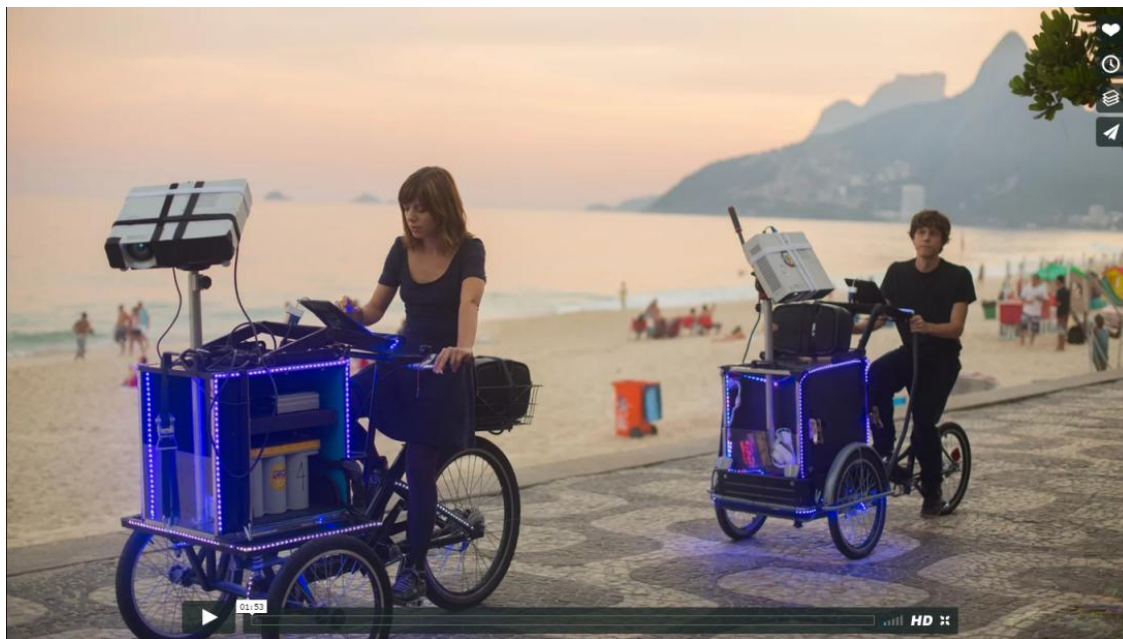


Figura 11: Figura 11: Frame de *VJ Suave*, *Suaveciclo* by Vj Suave, 2015.
Frame disponível em: <https://vimeo.com/141932372>



Figura 12: Frame de VJ Suave. *Trip*, 2013.
Frame disponível em: <https://vjsuave.com/projects/trip/>



Figura 13: Frame de VJ Suave. *Homeless*, 2013.
Frame de *Homeless*. Disponível em: <https://vimeo.com/33471526>

A partir do levantamento de referenciais técnicos e do repertório de artistas que trabalham com *videomapping*, observa-se a possibilidade de se experimentar o *videomapping* como estratégia de produção de espaço cujo uso social, naquele instante, se configura como uma poética visual. Para tanto, Barber e Lafluf (2015) confirmam a importância do uso da etnografia enquanto recorte metodológico para a criação de um evento *mapping*.

Esta observação nos aponta indiretamente que a melhor maneira de aproximar-se a esta [prática-técnica], era estar contextualizado com o lugar que sucedia. Essa direção metodológica nos coloca diante da utilização de técnicas e ferramentas de corte etnográfico. Neste sentido, iniciado a partir de um estudo de caso, observação direta e participação ativa desde o início do projeto de videomapping até o evento mapping propriamente dito (BARBER; LAFLUF, 2015, p. 285. Tradução nossa).¹⁰⁸

Portanto, o contato com os trabalhos de artistas que se aproximam de alguma maneira à proposta desta pesquisa, assim como os estudos sobre o contexto social, histórico e cultural das cenas de uso de drogas, funcionaram como parte da pré-produção do *videomapping* nas cenas de

¹⁰⁸ “Esta observación nos señala indirectamente que la mejor manera de aproximarse a ésta [práctica-técnica], era estar en situ en el lugar que sucedía. Esta dirección metodológica nos coloca en la utilización de técnicas y herramientas de corte etnográfico. En este sentido se partió del estudio de un caso, observación directa y participación activa desde el inicio del proyecto de videomapping hasta el evento mapping propriamente” (BARBER; LAFLUF, 2015, p. 285).

uso de drogas. Circular pelas cenas da Rua Araribá e a Avenida José Bonifácio permitiu que se apontassem questões que condensam a complexidade do território, que, por sua vez, apresenta muitas outras cenas ainda mais invisíveis¹⁰⁹. Mas há elementos que são em comum entre a maioria das cenas de uso de drogas, tal como Taniele Rui narra:

Muitas vezes me dirigindo a tais locais, comecei a notar que eles eram compostos por uma instigante repetição dos mesmos objetos. Além de materiais de demolição que nunca foram retirados, havia também centenas de papéis que embrulhavam o crack, palitos de fósforo, isqueiros, restos de alimentos e de roupas, cobertores, cartões telefônicos usados para preparar e separar a droga, latas de refrigerante, embalagens de iogurte usadas como cachimbo, garrafas, excreções humanas. A repetição desses materiais, definitivamente, reorientou minha forma de caminhar pelas cidades: passei a andar de cabeça baixa, procurando tais elementos, em busca de pistas de onde os usuários pudessem estar. De maneira inconsciente, reproduzi os gestos que, na acepção de Ginzburg (1989), talvez sejam os mais antigos da história intelectual: observar resíduos, dados marginais e pormenores considerados sem importância e triviais (RUI, 2014, p. 135).

Caminhar pela cidade identificando as cenas a partir dos objetos que compõem o uso do espaço orientou alguns trabalhos realizados nesse contexto. A instalação “*Compulsão Internatória*”¹¹⁰ (2013-2014), surgiu a partir da observação das roupas descartadas nas ruas da cidade, e mais frequentes nas mediações das cenas de uso de drogas. Assim se iniciou uma coleção de peças encontradas neste contexto, o que resultou na instalação. Este trabalho contou com importantes contribuições da Rua Araribá, principalmente no “terrão”, um lote baldio que abrigava malocas, mato, escombros, um corredor de usuários sentados no pé do muro, e muitas roupas espalhadas e aterradas no local.

Quando houve uma maior proximidade com os atores das cenas de uso de drogas, os diálogos destacaram as queixas sobre o estado de saúde das pessoas. Muitas feridas, muitos desconfortos físicos, falta de dentes, ossos fraturados, olhos inflamados, vozes esvaídas, pés seriamente rachados, alguns perplexos, outros, perturbados, todos em algum grau de sofrimento, algo que de fato diz da fragilidade da condição humana. Diante de tantas queixas, a Instalação Relacional *Liquidifica-Dor*¹¹¹ (2012) foi adaptada para atender às especificidades desse público-

¹⁰⁹ Esta análise foi feita pela psicóloga Bárbara Ferreira Coelho, que ressaltou a existência de diversas cenas da cidade ainda mais invisíveis em relação à Rua Araribá; durante audiência pública na câmara dos vereadores de Belo Horizonte, no dia 30 de maio de 2017.

¹¹⁰ Realizada por mim. Fotos disponíveis em: <https://www.flickr.com/photos/131142655@N03/albums/72157668645226956>

¹¹¹ Realizada por mim. Fotos disponíveis em: <https://www.flickr.com/photos/60806556@N07>

alvo, a partir da inclusão de dores mais recorrentes nesse contexto, como, por exemplos: dor de dente, dor de barriga; além da alteração da expografia, antes fixa em uma mesa e, posteriormente, modificada para dispositivo ambulante. Esse trabalho teve uma recepção tímida na Rua Araribá, talvez pela concentração intensa no desempenho do uso que estava prevalecendo naquele dia. No entanto, na passarela da Rua Itapecerica, na mesma data, teve uma ampla recepção, talvez pelo hábito da presença de entidades doadoras de alimentos e agasalhos, ou pela proximidade com o movimento dos ferros-velhos da região.

Curiosamente, a experiência adquirida mediante circulação nas cenas, somada à aproximação com os atores das cenas, conduziu à observação de um objeto que exerce uma função intermediária, ou seja, funciona como uma tecnologia intermídia entre o usuário, o *crack* e a cena: o cachimbo. Este objeto não é facilmente encontrado descartado nas ruas, eventualmente se encontram alguns fragmentos, testemunhas da destruição empreendida por algum opressor. Mas, de modo geral, esse objeto se encontra nas mãos dos seus proprietários. É comum avistar um cachimbo praticamente se encolher entre os dedos que além de tudo administram o cigarro para a cinza, o isqueiro, o dinheiro e a pedra, tudo ao mesmo tempo. Uma vez que o cachimbo é um objeto mais acessível nas mãos de seus donos do que descartados por aí, foi preciso pensar uma estratégia para se aproximar e coletar imagens desse objeto. E a melhor das estratégias foi o diálogo, conversar sobre o cachimbo e sobre o relacionamento dos proprietários com o objeto. Afirma Bourriaud:

O objeto é apenas um *happy end* do processo de exposição, como explica Philippe Parreno: ele não é a conclusão lógica do trabalho, e sim um acontecimento. Uma exposição de Tiravanija, por exemplo, não se furta à materialização, mas desconstrói os modos e constituição do **objeto de arte** numa série de acontecimentos, devolvendo-lhe uma duração própria, que não é obrigatoriamente a duração convencional do quadro olhado. Não devemos ceder nesse ponto: a arte atual não tem nada a invejar no “monumento” clássico, no tocante aos efeitos de longa duração (BOURRIAUD, 2009, p. 75-76).

O cachimbo, enquanto objeto mediador, também pode se caracterizar como um acontecimento, que independe da suposta validação da materialização expográfica. Sua duração enquanto acontecimento é o que interessa ao campo da estética contemporânea. Tal acontecimento é convencionalizado pela interlocução de uma série de signos que atribuem um deslocamento poético do objeto ou conceito em questão.

A *Traição das imagens* (1929), do francês René Magritte, conforme a Figura 5, ao reunir a escrita e a pintura na mesma mídia, provoca embaraço de valor crítico mediante a associação da ilustração de um cachimbo ao enunciado “Isto não é um cachimbo”, de modo a sugerir uma subversão do conceito de realidade da imagem. A obra Michel Foucault publicou um texto intitulado *Isto não é um cachimbo* (1973), em que discorre analiticamente principalmente sobre as obras de Magritte. Por enquanto, o que mais interessa é a percepção do cachimbo enquanto signo no contexto das cenas de uso de drogas, cuja potencialidade da coleta de suas imagens está na relação dialógica com o campo da produção artística que tensiona uma crítica estética. É constatado que o cachimbo se apresenta na cena como uma extensão do corpo dos usuários, um mediador entre o sujeito e o objeto de desejo. Talvez seja por isso que, por "meio do cachimbo, pode-se chegar à 'consciência política'" (RUI, 2014, p. 348).

O jogo entre as palavras e as coisas¹¹² também se estende à relação com o termo *crack*, que serve tanto para designar a substância derivada da cocaína, com acréscimo de bicarbonato de sódio e amônia, quanto se refere à quebra de códigos de segurança de programas computacionais. O fator em comum entre um e outro se encontra para além do caráter formal da palavra, ambos, por coincidência, representam práticas ilegais. Em uma pesquisa na *web*, ao se lançar a seguinte pergunta: O que é *crack* em relação à informática? Encontram-se no sítio “Yahoo Respostas”¹¹³ as seguintes declarações:

Melhor resposta: Crack é um tipo de droga!

Brincaderia (sic) mas não resisti.

Crack são programas que quebram softwares proprietários permitindo que você (sic) use um software pirata como se fosse original, o crack quebra a segurança anti pirataria do software

Jorge · 1 década atrás

É um programa com uma finalidade específica: fazer outro programa funcionar plenamente. Ex: o crack de um jogo pode fazê-lo passar de Demo para Full.

luigi · 1 década atrás [...]

O Crack, na informática, é um arquivo que vc usa para "registrar" um programa, o uso do Crack, assim como a droga, é ilegal, pois com ele é possível ativar um programa pago. existem vários sites que disponibilizam os Cracks, mas praticamente todos contêm muito Vírus e Spywares.

¹¹² Michel Foucault também publicou uma obra intitulada *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1966).

¹¹³ Disponível em: <https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070411204559AAF59K8>.

deixo claro que para cada programa existe um Crack, não existe um Crack que dá para ser usado em vários programas.

Derivados de Crack:

*****, Keygen, Patch, entre outros.

P.S. não incentive a vc usar Crack, tanto a droga quanto o "programinha".

Leonardo · 1 década atrás. (YAHOO RESPOSTAS, 2017).

A amostra das respostas supracitadas aponta os jogos de linguagem que a palavra *crack* suscita e seu caráter duplamente criminalizado. A quebra do código de segurança informacional e a quebra do código de comportamento seguro estão relacionadas a modos de consumo e de relação com objetos de desejo. Para além dos jogos linguageiros que a palavra *crack* suscita, nos interessa mais destacar a experiência visual que a observação de uma pedra de *crack* em estado de combustão apresenta. Sua incandescência remete às cores vulcânicas, às cores siderais, tais como de um meteorito fumegante ou, porventura, uma tempestade solar. Ryoja Ikeda, no vídeo *micro / macro* (2015), mostra imagens que podem fazer alusão às experiências moleculares quanto às interações cósmicas (FIG.14).



Figura 14: Frame de Ryoja Ikeda. *micro / macro*, 2015.

Frame disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fL_A3v8nZrs

Ao compreender o termo vídeo, em latim, que significa “eu vejo”, a produção de um vídeo assume a dimensão da singularidade. A operação das imagens corresponde a um olhar que edita significantes. “Como o vídeo, último avatar do registro visual, [...] A forma clássica da presença na tela é a **convocação**, o engajamento de um ou de vários atores levados a ocupar um

cenário” (BOURRIAUD, 2009, p. 103). Tais atores podem ser pessoas, objetos ou conceitos¹¹⁴ que atuam em um determinado contexto delimitado pela mídia.

Os elementos resistentes à invisibilidade são, então, o tema do vídeo que compõe o *videomapping* nas Ruas Araribá e Avenida José Bonifácio. O cachimbo, a incandescência da pedra de *crack*, a topografia da rua e das calçadas, a paisagem sonora, entre tantos elementos que serão reinterpretados pela edição do vídeo em que “a câmera faz perguntas, registra passagens, fica na altura das pessoas. O humanóide comum habita a vídeo-arte” (BOURRIAUD, 2009, p. 104). Habitar as cenas de uso de drogas e, em seu desdobramento, habitar as cenas de um vídeo projetado nas cenas configura um trânsito cujos efeitos serão documentados no evento *mapping*.

Assim sendo, este capítulo teve o objetivo de mostrar como se desenvolveu a pesquisa para a elaboração do *videomapping*, executado como experimento artístico nesta dissertação. Tanto o projeto do *videomapping* quanto os registros da ação se encontram no próximo capítulo. Finalizo então, com o poema “Cachimbo da paz” escrito por Baudelaire em 1857, mas que só foi acrescentado ao livro *As flores do mal* em 1868.

O cachimbo da paz
(Baudelaire)

E Gitchi Manitou, o Grão-Mestre da Vida.
O Poderoso, veio à planície florida,
Ao prado imenso rente ao cerro montanhoso,
E ali, sobre as escarpas da Rubra Pedreira,
O espaço dominando e ardendo à luz primeira,
Eis que se ergueu, o onipotente e vigoroso.

E convocou então os povos incontáveis,
Mais do que as ervas e as areias infindáveis.
Com sua mão tremenda uma lasca arrancou
À rocha, e fez com ela um cachimbo disforme;
Depois, junto ao regato, num bambual enorme,
para servir de tubo, um caniço apanhou.

Para enchê-lo tomou um bálsamo oloroso;
E, criador a Energia, o Todo-poderoso,
De pé, eis que acendeu, qual divino fanal,
O Cachimbo da Paz. De pé sobre a Pedreira,
Fumou, soberbo e erecto, ardendo à luz primeira.
E para as tribos esse era o grande sinal.

E em círculos, subia a fumaça sagrada
No ar doce da manhã, sensual perfumada.

¹¹⁴ Um exemplo de vídeo em que são os conceitos que atuam é o vídeo “Sociedade do espetáculo” (1973), de Guy Debord, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o&t=1967s>.

E agora o que se via era um sombrio véu;
Logo o vapor se fez mais azulado e intenso,
Depois branqueou, sempre engrossando no ar suspenso,
Para extinguir-se aos pés da abóbada do céu.

[...]

Os Profetas diziam: “Vede essa estria
De vapores, que, igual ao braço que chefia,
Oscila e se recorta em negro no ar vermelho?
É Gitchi Manitou, o Grão-Mestre da Vida,
Que proclama por toda a planície florida:
Guerreiros meus, eu vos convoco ao real conselho!”

Pelas sendas do rio ou do ermo poeirento,
Pelas quatro vertentes de onde sopra o vento,
Vós, fiéis guerreiros, vós das tribos e porfia,
Entendendo o sinal da nuvem caminheira,
Viestes dóceis até junho à Rubra Pedreira
Onde sempre Gitchi Manitou vos ouvia.

Os guerreiros de pé se erguiam na paisagem,
Armas na mão, a face impávida e selvagem,
Matizados tal como uma folha outonal;
O ódio que à luta impede a todos os mortais,
O ódio que ardia nos olhares ancestrais
No olhar lhes ascendia uma flama fatal.

Em seus olhos brilhava a maldição da guerra.
E Gitchi Manitou, o Grã-Mestre da Terra,
Tinha por eles uma infinda compaixão,
Como um pai extremoso, indisposto às disputas,
Que vê seus filhos a morder-se em árduas lutas.
Ta Gitchi Manitou por toda uma nação.
E ergueu-se sobre eles sua forte mão direita.
Para dobrar-lhes a alma e a natureza estreita,
Para esfriar-lhes a febre à sombra dessa mão;
Depois lhes disse, a voz solene e majestosa,
Comparável à voz de uma água tormentosa,
Que tomba e ecoa mais hedionda que um trovão:

II

“Minha posteridade, odiosa mas querida!
Ó filhos meus, ouvi a divina razão!
É Gitchi Manitou, o Grão-Mestre da Vida,
Quem vos fala! o que em vossa planície florida
Pôs a rena, o castor, a raposa e o bisão.

Eu vos tornei a caça e a pesca generosas;
Por que se fez então o caçador tão vil?
De pássaros povoei as várzeas mais lodosas;
Por que não sois felizes, crianças belicosas?
Por que ao vizinho o homem dá caça e faz-se hostil?

Bem longe estou de vossa arena de inimigos.

Promessas e orações de vós não ouço mais!
 Domina vosso gênio o amor pelos perigos,
 E vossa força está na união. Quais bons amigos
 Vivei, pois, e aprendei a vos manter em paz.

Um Profeta virá de minha mão em breve
 Para vos dar conforto e convosco sofrer,
 E seu verbo fará a existência mais leve;
 Mas se a menosprezá-lo alguns de vós se atreve,
 Tereis então, filhos malditos, que morrer!
 Às ondas pagai a cor dos ódios vãos.
 O caniço é abundante e a rocha não se esfaz;
 Cada um pode entalhar o seu cachimbo. Às mãos
 Limpai o sangue! Agora vivei como irmãos,
 E unidos, pois, fumai o Cachimbo da Paz!”

III

E eles então, depondo as armas sobre a terra,
 Lavam nas águas as brutais cores da guerra
 Que às frentes lhes ardiam triunfantes e cruéis.
 Cada um faz seu cachimbo e às margens do regato
 Colhe um longo caniço e dá-lhe o corte exato.
 E o Espírito sorria ante os seus filhos fiéis” (BAUDELAIRE, 2006, p. 447-453).

Os seguintes trechos da alegoria baudelairiana além de conferir uma dimensão sociossimbólica para a invenção do cachimbo, nos chama a atenção para uma possível aproximação imagética entre o poema e a Pedreira Prado Lopes, em Belo Horizonte. Para além da referência direta à imagem de uma pedreira, identifica-se uma equivalência da função apaziguadora do uso do cachimbo para os seus adeptos nas cenas de uso de drogas.

4. ELABORAÇÃO E EXECUÇÃO DE *LUX PULSAMUS*

Neste capítulo serão apresentados o projeto do *videomapping Lux Pulsamus*, a tabela de referências de imagens e áudios utilizados para a composição do trabalho, o relatório dos testes, o relatório do evento, realizado no dia 5 de julho de 2017, e os *frames* da filmagem realizada durante o trabalho. Por isso, gostaria de ressaltar que, como a presente dissertação se concentrou na questão dos conceitos de espaço e cena para a elaboração do *videomapping*, os efeitos do trabalho nas cenas de uso de drogas foram esboçados nas considerações finais. Assim sendo, o projeto, e os relatos, são descrições sobre os processos de elaboração e execução do trabalho. A escrita a seguir, adquire uma linguagem mais livre diante do rigor dos conceitos burilados pela dissertação, permitindo que se imprimam questões que levam a outros conceitos que podem ser futuramente investigadas, como, por exemplo, a subjetividade da luz projetada no espaço; as diferenças entre a relação dos sujeitos com a cena e o olhar do artista sobre a cena; as linguagens visuais de maior receptividade nas cenas de uso de drogas, entre tantas outras problemáticas de relevância.

4.1. Projeto *Lux Pulsamus*

*Lux Pulsamus*¹¹⁵ é uma intervenção em *videomapping* nas cenas de uso de drogas, a qual visa experimentar a produção de um espaço orientado pelas poéticas dos objetos e signos que participam do cotidiano dessas cenas. A partir da aproximação cotidiana com as cenas da Av. José Bonifácio e da Rua Araribá, foi possível observar os objetos mais frequentes no repertório afetivo dos usuários de *crack* que se encontram em uso abusivo nessas cenas de uso de drogas. Tais objetos essenciais para o uso de *crack* são o cachimbo, a cinza de cigarro, a pedra¹¹⁶, isqueiro e o dinheiro. Os usuários vivenciam um circuito de atividades chamado “corre” para garantir a reunião desses cinco objetos, e assim efetivar com sucesso o uso. A falta de um desses objetos inviabiliza o uso e dispara o início de um novo “corre”. Esse corre pode significar diversas maneiras de providenciar tais objetos. De modo complementar, em um dos vídeos, há imagens de um calango correndo nas pedras, uma referência imagética da comunidade da Pedreira Prado Lopes, que elegeu o calango como símbolo da “Pedreira”.

¹¹⁵ Termo em latim que significa “batidas de luz”. Tradução livre.

¹¹⁶ De *crack*.

A proposta do vídeo perpassa, principalmente, pelo eixo desses objetos, de maneira a relacionar com signos imagéticos que o contato com os próprios objetos oferece. A ênfase no cachimbo e na pedra de *crack* se dá pela aura da denúncia de um e do consumo do outro. O cachimbo denuncia o consumo da pedra, perante a criminalização. No entanto, diante de uma perspectiva subjetiva, o cachimbo atua como mediador do consumo, uma extensão do corpo do sujeito, um objeto depositário dos afetos de seu proprietário. “Se alguém dá a um objeto a própria subjetividade, o objeto torna-se humano. Mas em um mundo regido pela apropriação privada, a única função do objeto é justificar o proprietário” (VANEIGEM, 2002, p. 262). A construção afetiva entre o sujeito e o objeto é oportuna para a atribuição de voz lírica ao objeto, tal como fez Baudelaire em “O cachimbo”, conforme excerto abaixo:

Sou o cachimbo [...]
Vê-se ao contemplar o meu semblante
Que muito fuma o meu senhor.

Quando ele está cheio de dor,
Sou como uma choça fumegante
Cuja comida aguarda o instante
Em que regressa o lenhador.

Sua alma embalo docemente
Na rede azul e movediça
Que em minha boca o fogo atíça,

E entorna um bálsamo envolvente
Que ao coração lhe traz a calma
E lhe dá cura os males da alma (BAUDELAIRE, 2006, s/p).

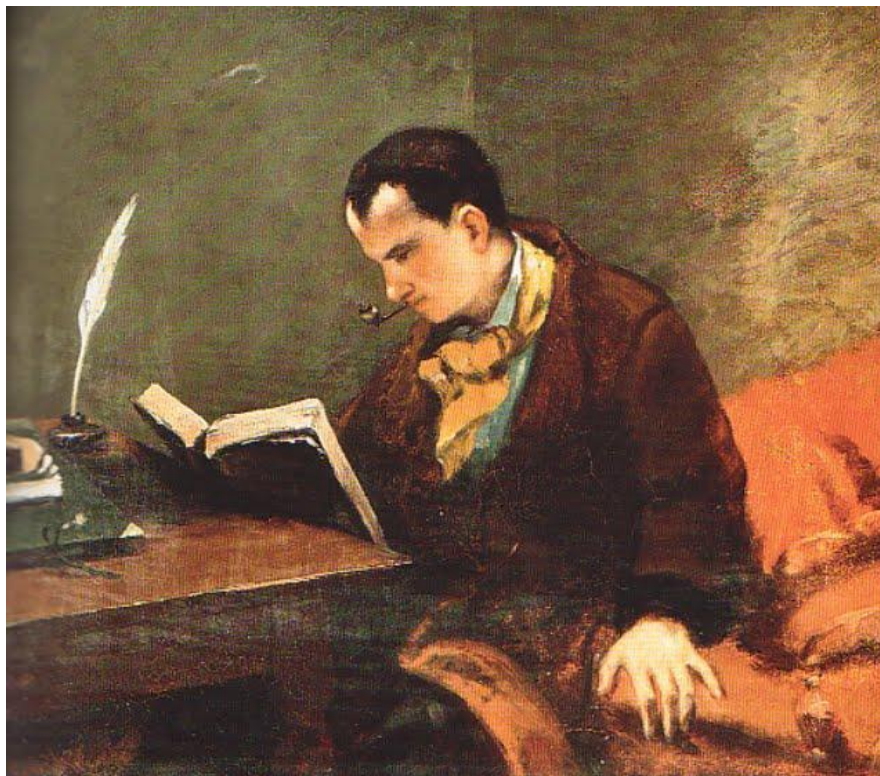


Figura 15: Gustave Courbet. *Retrato de Baudelaire*, 1848. 54 x 65 cm. Óleo sobre tela. Musée Fabre, França.

Além da voz lírica atribuída ao cachimbo pelo poeta, também há a construção da inversão semântica proposta pela pintura de René Magritte em *Ceci ne pas une pipe* (1928-1929), referência que foi incorporada ao trabalho ao considerar interessante experimentar a provocação da negação afirmativa: “Isto não é um cachimbo”, de modo a levantar a questão do objeto e da imagem na cena. O cachimbo carregado de estigmas que denunciam a evidência de seu portador ser um “fumador” de *crack*, nesse momento, denuncia a presença do principal “predador” de cachimbos, o “*Crazy Cocoricó*”, alusão ao “Galo doido”, alerta convencionalizado pelo comércio ilegal para sinalizar a presença da polícia; caracterizando, assim, um jogo metafórico.

Para a produção do vídeo dedicado ao objeto cachimbo foram coletadas imagens de cachimbos emprestados nas cenas pelos seus proprietários, além de algumas peças emprestadas pelo acervo de uma técnica do CERSAM AD – Centro de Referência em Saúde Mental Álcool e outras Drogas – da regional Pampulha, que, em seus atendimentos, eventualmente ganha de presente. A coleta das imagens desses cachimbos suscitou ricos diálogos que comprovaram o teor afetivo atribuído a eles. E rendeu a oportunidade de assistir de perto o fenômeno incandescente de uma pedra de *crack* em combustão, o que imediatamente me remeteu ao sol no

espaço sideral. Vale ressaltar que durante o ritual de consumo dos usuários, é comum eles interromperem o uso para nos dar atenção, ou então se ocultarem para evitar nos “desrespeitar”. Porém, durante as gravações de um cachimbo, um rapaz, que emprestou o seu cachimbo, fez uma demonstração de sua confecção e o seu preparo passo a passo: primeiro, ele coloca um alumínio no bocal do cachimbo, veda com uma sacola plástica que ele queima com o isqueiro, faz furos minúsculos, fuma um cigarro para coletar as cinzas, deposita as cinzas em cima do alumínio, coloca uma lasca da pedra por cima das cinzas e, naturalmente, ao aproximar o fogo do isqueiro, demonstrou como a pedra queima por cima das cinzas. A cor da pedra *in natura* se assemelha à rapadura, ao se acender, em um vermelho ainda mais intenso que o das cinzas do cigarro. O fogo se alastra rapidamente pela superfície da pedra, produzindo manchas incandescentes e linhas de sombra tão fugazes quanto o fogo. O movimento da brasa é convergente, assistimos a pedra se derretendo e em desaparecimento¹¹⁷. Logo em seguida, nosso amigo agradece a oportunidade, relata a sensação de “compulsão” (sic.) e pede licença, pois agora estava em outro momento diante da vontade de apreciar vários tragos.

Dupla estrutura dessa depressão: por um lado, medo, por outro, uma indecisão quanto a uma questão prática a ele ligada. Dominei essa indecisão: consegui subitamente detectar um momento muito escondido de uma tentação compulsiva, tendo assim a possibilidade de me entregar um pouco a ela com a intenção de liquidá-la (BENJAMIN, 2013, p. 146).

Porém, naquela noite não havia o interesse pela confirmação das teorias sobre a compulsão, diante da descoberta de que é na pedra que se condensa toda a luz das cenas. O isqueiro é apenas a faísca diante da intensidade da luz concentrada em um objeto que logo em seguida se consome e desaparece, tal como a luz de uma estrela.

Já as cinzas de cigarro e o isqueiro, apesar de serem objetos essenciais no circuito, são signos coadjuvantes, talvez por também desempenharem outros papéis em outros circuitos da vida, dentro e fora das cenas de uso. O cigarro, como não encontra obstáculos nas esferas da legalidade e ilegalidade, é extremamente acessível; no entanto, é muitas vezes escasso nas cenas. O isqueiro, além de servir para acender o cigarro e a pedra, também é instrumento de trabalho que os olheiros utilizam para sinalizar a presença ou ausência de polícia e de pessoas indesejadas. Durante o dia os olheiros gritam, por exemplo, “é normal”, referindo-se a veículos

¹¹⁷ Será que diante do desaparecimento do objeto de desejo é que se instaura a compulsão?

autorizados a circular no território e, “é galo doido!”, referindo-se à presença de polícia. Durante a noite avançada, preocupados com o sono da comunidade, é preferível que usem os isqueiros para se contabilizar faíscas ou desenhar com a luz círculos e linhas verticais. Então, mais uma vez, a luz protagoniza nas cenas, projetando enigmas, traçando linhas aéreas desenhadas na densidade da escuridão. A menção aos “seres subterrâneos”, do poema “Monólogo de uma sombra”, é uma inserção complementar no conjunto dos vídeos que intencionam experimentar a aproximação da voz lírica de Augusto dos Anjos com os sujeitos das cenas, levando em consideração o sofrimento existencial e a capacidade metamórfica da arte de atuar sobre as dores da alma, ou sobre a “dor estética”.

Dentre todos os objetos do circuito supracitado, o dinheiro é o que mais levanta significantes que se desdobram para questões que transcendem o entorno da cena. Diante do imperativo do consumo capitalista, o dinheiro é o objeto mediador por excelência, entre as esferas do comércio legal e do comércio ilegal. Em consonância com a análise de Milton Santos (2001), o dinheiro¹¹⁸ pode ser considerado o objeto que protagoniza na tanatopolítica. O dinheiro é um objeto que condiciona e regula a violência, uma vez que por trás do tráfico de drogas, de armas e da chamada guerra às drogas, há volumes ainda maiores de dinheiro. Portanto, é o dinheiro que subsidia a violência em todos os sentidos. No contexto das comunidades e das cenas de uso de drogas, o consumo e a violência estão atrelados. MC Papo, em “Texas” (2014)¹¹⁹, delinea a relação entre o que é considerado tráfico de drogas pelo “Artigo 33”¹²⁰ e um modelo de vida sustentada pelo consumismo. A comparação entre o Texas (EUA) e a região metropolitana de Belo Horizonte endossa as circunstâncias da violência gerada pelo conflito entre modelos de vida promovidos pelo capitalismo e, simultaneamente, reprimidos pelo poder. Em diálogo com fragmentos do livro *Pós-capitalismo: um guia para o nosso futuro*, de Paul Mason (2017), encontram-se referências das consequências da adoção da moeda sem lastro de ouro no Texas em 1837, o que foi chamado de *Fiat Money*, ou “Faça-se dinheiro”, em contraste ao *fiat lux*, “faça-se luz”. O *fiat Money* é a criação de dinheiro mesmo sem a reserva de ouro que corresponda ao valor da moeda corrente no estado, ação que se tornou expressiva enquanto

¹¹⁸ O “dinheiro usurpa em seu favor as perspectivas de fluidez do território, buscando conformar sob seu comando as outras atividades” (SANTOS, 2001, p. 80).

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PKg3hGz-HC8&list=RDPKg3hGz-HC8#t=11>.

¹²⁰ Art. 33 da lei 11343/06, que se refere ao porte ou distribuição de drogas, que segundo circunstâncias avultadas configuram tráfico de drogas. Apesar de não criminalizar diretamente o usuário, é vaga suficiente para facilmente criminalizar usuários diante da dificuldade do artigo diferenciar um usuário de um traficante.

capital especulativo. Diante das referências presentes no repertório imagético, provocado principalmente por objetos como o cachimbo, a pedra e o dinheiro, serão desenvolvidos os conteúdos da composição do *videomapping Lux Pulsamus*. O título é uma referência à luz da projeção do trabalho em sintonia com as batidas sonoras das bases de funk e hip hop, articulando com temas que correspondem à luz das cenas de uso de drogas.

Metodologia

Pretende-se projetar no asfalto da rua, a partir de uma van em movimento portando um projetor em sua parte traseira. O trabalho é composto por 6 vídeos com duração aproximada de 3 minutos cada, sendo um deles ideal para a transição entre um ponto e outro; enquanto os demais são pensados para projeção em pontos fixos na cena. A interação com o espaço das cenas pode alterar a sequência dos vídeos manipulados ao vivo. Os conteúdos simbólicos transmitidos pelos objetos recorrentes nas cenas de uso de drogas serão explorados enquanto eixo conceitual. No entanto, haverá a complementação com diversas outras referências que as cenas apresentam, bem como associação com elementos imagéticos levantados pelas discussões alimentadas pela dissertação, criando um repertório imagético e semântico que pode ser comparado aos heteróclitos.

A justaposição de imagens coletadas nas cenas com a apropriação de imagens e sons disponibilizados na *web* corresponde à construção de um conjunto conceitual e condutas que condizem com os processos de *sampling* e *remixagem* presentes historicamente e tecnicamente na execução do *videomapping*. Durante o deslocamento do trabalho pela rua, haverá a projeção de faixas de trânsito em movimento no asfalto, demarcando assim o deslocamento do trabalho até os pontos ideais para a projeção dos demais vídeos. Os quais foram desenvolvidos a partir dos desdobramentos simbólicos das imagens de objetos relacionados ao circuito objetivo e subjetivo do consumo de *crack* nas cenas de uso de drogas. No entanto, não há necessidade de se conectar os vídeos em uma narrativa, propriamente dita, uma vez que o público das cenas provavelmente não acompanhará toda a trajetória do *videomapping*, do mesmo modo que inicialmente não se pretende repetir o mesmo vídeo para cada aglomerado de usuários no entorno do Conjunto IAPI.

As condições de luminosidade, a proximidade de grupos de usuários e os momentos propícios aos conteúdos de cada vídeo serão os critérios para a execução do *videomapping*, a fim de se produzir interferências poéticas no uso social do espaço das cenas. Neste caso, o evento *mapping* deve evitar a presença do público em geral, tentando preservar ao máximo as condições das cenas e evitar que os usuários se afastem, o que poderia desconfigurar as cenas de uso. Portanto, apenas um grupo reduzido, além da equipe do Consultório de Rua ¹²¹, deverá estar presente para a execução do *videomapping*, que será registrado via filmadora acoplada ao projetor.

Foi contratado um assistente técnico para realizar a minha capacitação para operar o programa Resolume Arena 5, além de auxiliar na montagem dos equipamentos e conexão dos aparelhos em um conversor ligado à bateria da van. Durante a ação, o mesmo prestará assessoria técnica.

Composição dos vídeos

BH Texas

O vídeo apresenta características de um clipe ao som da música de Mc Papo, com justaposições de mapas do Google Maps, legendas em alto contraste, agregados a trechos do desenho Pica-Pau (Woody Woodpecker), fotografias de xerifes do Texas, imagens de adolescentes dançando “passinho de Miami”¹²², imagens de um calango como referência ao símbolo da “Pedreira”, foto da Praça Sete sobreposta a uma multidão nas manifestações, entre outros; estabelecendo, assim, um jogo entre as imagens provocadas pela letra de Mc Papo, associadas à tanatopolítica e aspectos singulares entre a Pedreira Prado Lopes e a Região Metropolitana de Belo Horizonte. Segue a letra de “Texas” (Bh é o Texas), de MC Papo¹²³:

¹²¹ Que há 6 anos atua nas cenas da Rua Araribá e Av. José Bonifácio.

¹²² O passinho é uma modalidade de dança eclética, geralmente acompanhada por funk, que surge nas favelas cariocas a partir de 2007. O passinho de Miami, geralmente é acompanhado pelo gênero musical “Miami Bass”.

¹²³ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-papo/texas/>.

Bh é o texas
 Neves e Betim
 Texas
 Santa Luzia, Texas
 Contagem é o motherfucking Texas

Aqui é roça grande, pistola na cintura
 Os cowboy de bege, pilotando viatura
 Camisa de futebol, polo da lacoste
 Lupa da Oakley, Bonézinho da Lost

É o nipe dos moleque, que não recusa beck
 Faz passinho de miami, curte o movimento black
 Fala Uai, fala sô, chama qualquer um de zé
 É do artigo 33, você sabe qual que é

A pichação aqui é um bagulho sem limite
 Tem funk, tem rap, tem skate, tem graffiti
 Minas Gerais, eu disse minas de mais

[...]

Bh... É O Texas
 Neves E Betim, Texas
 Santa Luzia, Texas
 Contagem, Modafucking Texas

[...]
 Praça 7, mani-fes-ta-ção
 Ultimamente os mineiro tão boladão

Kilos de droga, cabeças de gado
 Helicóp-tero, condomínio fechado
 Disputas de poder e de território
 Na favela a bala come, haja velório

[...]

Uai é uai, e tudo aqui é trem
 Mineiro é desconfiado, vocês sabem bem
 É logo ali, vai vendo
 Mineiro diz que tá chegando e sai de casa correndo.

Música: “Texas” (Bh é o Texas), de Mc Papo, disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=A9TTXMBLe7M>

Imagens:

Mapas dos Municípios da região metropolitana de Belo Horizonte, como: Ribeirão das Neves, Betim, Contagem e Santa Luzia. Mapas do Município de Belo Horizonte e do bairro Pedreira Prado Lopes. Mapas do Estado de Minas Gerais, Brasil e do Estado do Texas, EUA. Mapa da cidade Texas City, nos EUA. Disponíveis no Google Maps: <https://www.google.com.br/maps>.

Imagem da estrela “Texas”, disponível em:
<https://i.ebayimg.com/images/g/XlwAAOSwgQ9V3Nvm/s-l300.jpg>.

Imagens fotográficas de “Xerifes”, disponíveis em:

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/51/bf/0e/51bf0eb04031e82d811d9e266b867f4e.jpg>.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/89/18/13/8918135499c9a87ba0d485a0e3bb7458.jpg>

<https://www.thestoryoftexas.com/upload/images/characters/texas-ranger/tx-ranger-banner-2.jpg>

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/3/3d/Txrangers3.jpg>

<https://www.dps.texas.gov/PublicInformation/images/rangersAndHelol.jpg>

<http://www.texasranger.org/artifacts/images/p.97.69.jpg>

Imagens de Texas em quadrinhos, disponíveis em:

<https://qph.ec.quoracdn.net/main-qimg-78c84592e9a7c24b831d19281901a6df>

http://www.brokenfrontier.com/wp-content/uploads/2013/10/cb_texas_01.jpg

Imagem do “Pirulito” (Obelisco) da Praça Sete de Setembro, de Belo Horizonte. Disponível em:

<https://i2.wp.com/eusr.files.wordpress.com/2011/11/pirulito-pc-7-a1.jpg>.

Trechos do vídeo do episódio “O xerife”, do desenho PicaPau (Woody Woodpecker), disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=3V-WoG5isgQ>.

Trechos do vídeo “Passinho de Miami”, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=NuugaZ7fpGM>

Vídeo das manifestações do dia 17 de junho de 2013. Disponível no acervo da autora Daniela Ramos Garcia.

Vídeo do grafite de “Jony Cage” nos muros do IAPI. Disponível no acervo da autora Daniela Ramos Garcia

Vídeo do calango. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJtahgJfOIw>

Vídeo do desenho animado Helicóptero. Disponível em:

<tps://www.youtube.com/watch?v=OeB5INFMCv8>

Frames:



Figura 16: Frame do bruto “BH Texas” – mapa BH



Figura 17: Frame do bruto “BH Texas” – Pica-Pau xerife.

Cachimbos

As imagens videográficas e fotográficas dos cachimbos de *crack* foram obtidas a partir da coleção da técnica do CERSAM AD Pampulha, Míriam Pacheco, que gentilmente emprestou os cachimbos, os quais eventualmente ganha como sinal de confiança de seus pacientes. Além disso, foram feitas imagens de cachimbos dos usuários da Rua Araribá e Av. José Bonifácio. A obra “Ceci n’est pas une pipe” (1828-1829), de René Magritte, e um cachimbo de brinquedo, são imagens infiltradas na sequência dos cachimbos de *crack*.

Imagens dos cachimbos de *crack*, disponível no acervo da autora Daniela Ramos Garcia.

Imagem de “Ceci ne pas une pipe” disponível em:

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c6/7d/d2/c67dd210245e18d902b1cecabc4d7ed1.jpg>

Imagem de cachimbo de brinquedo:
https://cachimbodebolso.files.wordpress.com/2013/07/ilus_cachimbo.jpg?w=645&h=336

Bases sonoras: Batidas de funk para profissionais - DJ Matheuszj. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=hpR6BzLbdRI>

Batida de Funk – Corneta.wmv. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=pFQvgNJQJ7Y>

Frames:



Figura 18: Frames do bruto “Cachimbo”

Sol

O vídeo “Sol” é o desdobramento visual da experiência da pedra em combustão associado ao sol no espaço sideral. Seu aspecto mais contemplativo foca na luz em estado de incandescência. Durante um breve momento houve inserção do trecho “vai embrazando”, da música de Mc Vigary, mas o compasso com a música “Alpha” ficou desencontrado. Assim, este trecho teve melhor proveito em outro vídeo.

Base sonora: PIH-05 JAZZSTEPPA – Alpha. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=IUrLpmg5O5k>

MC Vigary - Vai Embrazando (KondZilla). Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Nk7S7D0CQOY> MC Zaac part.

Imagens: O som do Sol. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n0btz7m5i5s&t=4s>

Imagens: “Explosões Solares filmadas pela nasa...”. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=6f0eXIO1ISM&t=19s>

Frame:

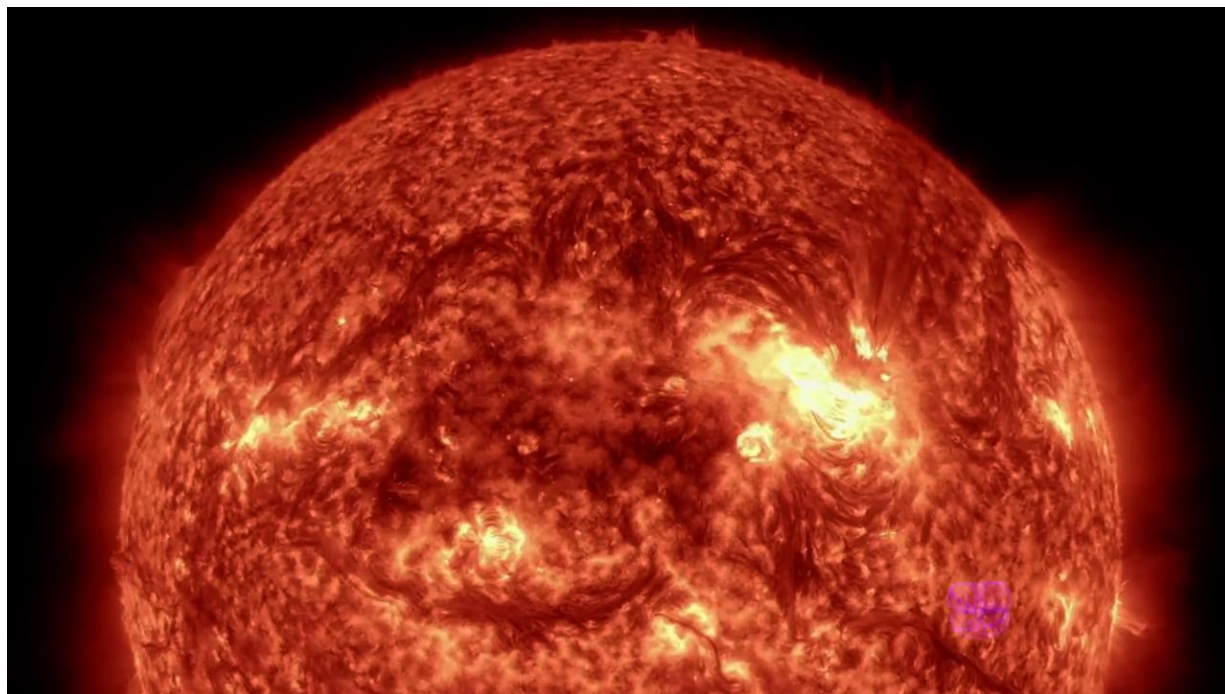


Figura 19: Frame do bruto “Sol”

Molécula

Diante da dificuldade de se localizar na *web* imagens de moléculas de *crack* modeladas, e algumas tentativas sem sucesso de se modelar a partir de aplicativos para Androids, optou-se por projetar imagens de molécula de cocaína, sob a justificativa de que o *crack* é derivado da cocaína, apresentando apenas o acréscimo de bicarbonato de sódio. Sendo assim, pretende-se em futuras projeções providenciar devidamente imagens de molécula modelada de *crack*.

Imagem estrutura da molécula de cocaína e de crack. Disponível em: <http://www.socialistamorena.com.br/wp-content/uploads/2014/01/crack.jpg>

Vídeo Construção química da Cocaína. <https://www.youtube.com/watch?v=h4kQ-WtGFNc>

Base sonora: Trechos de “Extreme Bass Test Music 2017 Mega Bass Boosted Songs”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mBBEvtSWSI>

Frame:

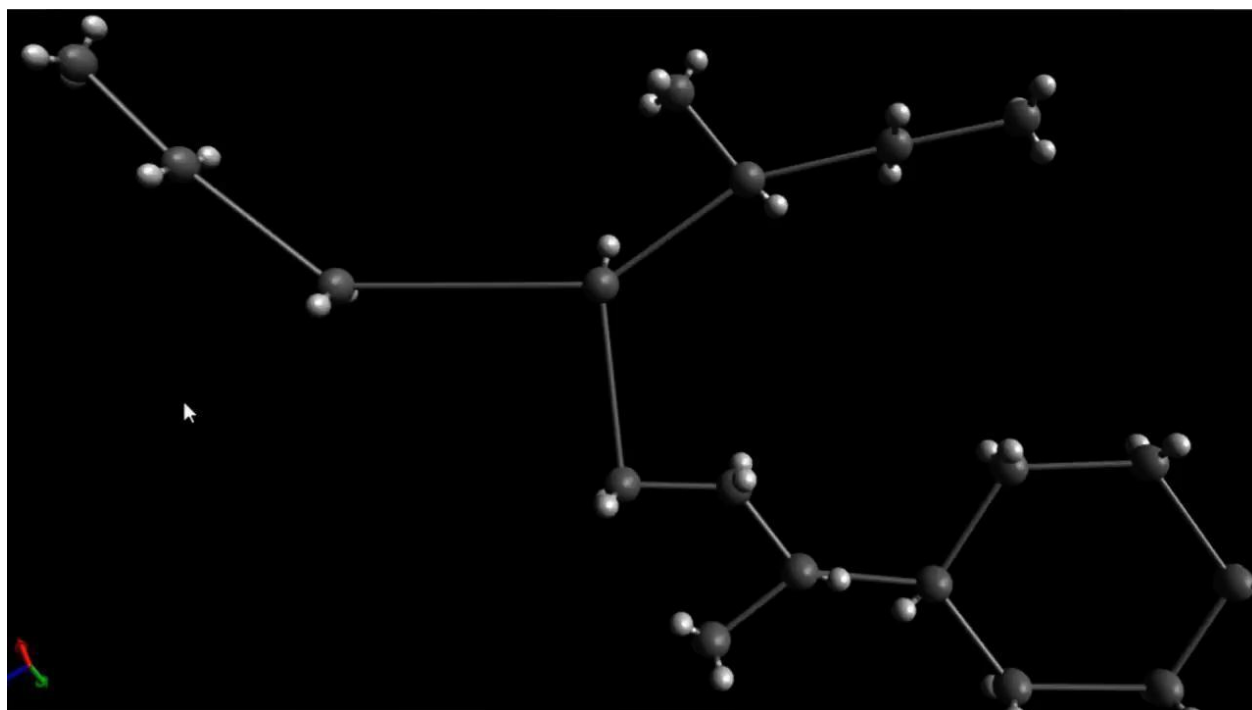


Figura 20: Frame do bruto “Molécula”

Encontro

Durante a elaboração deste vídeo, a ideia inicial de se explorar a capacidade de petrificação da Medusa, figura da mitologia grega, conduziu à pesquisa sobre a Nebulosa da Medusa, localizada na Constelação de Gêmeos, que por seguinte conduziu a atenção para a formação da Constelação de Gêmeos, que figura o encontro de duas pessoas de mãos dadas. Assim, a transição da estrutura visual da molécula para a estrutura da constelação foi um recurso interessante durante a ação. Com a sobreposição do zoom no espaço sideral, conferiu mais uma camada dinâmica para o vídeo. A simplicidade deste vídeo consiste na ausência de sequência de imagens, basicamente se mostra apenas duas figuras humanas de mãos dadas no espaço. Um quadro luminoso totalmente disponível para o repertório de bases sonoras e efeitos do Resolume Arena 5.

Bases sonoras: livre escolha dentre o repertório listado no final.

Imagens: Trechos de Una mirada al cielo. Febrero. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E9aTytz41_A

Trechos de “Zoom na Medusa #ESO”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y4JaVjkNbVg>

Frame:

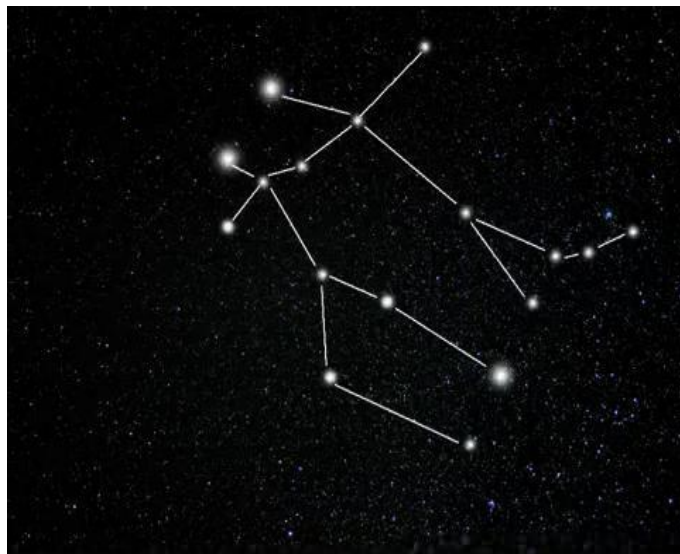


Figura 21: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Encontro”

Augusto dos Anjos

Com o apoio do poema “Monólogo de uma sombra”, de Augusto dos Anjos (1998), houve a gravação dos versos em áudio com efeito de distorção da voz feminina em voz masculina e soturna. A intenção é a aproximação com a voz densa, grave e rouca de alguns conhecidos usuários nas cenas. Os aspecto extremamente contemplativo deste vídeo está na monotonia da rotação do planeta terra, concentrando a atenção nos estímulos imaginários que o poema convoca. Pode-se afirmar que, dentre todos os vídeos, a partir da voz lírica, é o que mais evidencia um olhar do artista, ou do poeta, sobre a cena.

Monólogo de uma sombra

“...procedo
 Da escuridão do cósmico segredo,
 Da substância de todas as substâncias!

A simbiose das coisas me equilibra.
 Em minha ignota mônada, ampla, vibra
 A alma dos movimentos rotatórios...
 E é de mim que decorrem, simultâneas,
 A saúde das forças subterrâneas
 E a morbidez dos seres ilusórios!
 [...]
 Na existência social possuo uma arma [...]
 A solidariedade subjetiva
 De todas as espécies sofredoras.
 [...]
 Aí vem a coçar chagas plebeias,
 Trazendo no deserto das ideias
 O desespero [...]
 Com a cara hirta, tatuada de fuligens,
 Esse mineiro doido das origens,
 Que se chama o Filósofo Moderno!
 [...]
 Será calor, causa ubíqua de gozo,
 Raio X, magnetismo misterioso,
 Quimiotaxia, ondulação aérea,
 Fonte de repulsões e de prazeres,
 Sonoridade potencial dos seres,
 Estrangulada dentro da matéria!
 [...]
 É o despertar de um povo subterrâneo! [...]
 Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa,
 Abranda as rochas rígidas, torna água
 Todo fogo telúrico profundo
 E reduz, sem que, entanto, a desintegre,
 À condição de uma planície alegre,
 A aspereza orográfica do mundo!

Provo desta maneira ao mundo odiento
Pelas grandes razões do sentimento,
Sem os métodos da abstrusa ciência fria
E os trovões da dialética,
Que a mais alta expressão da dor estética
Consiste essencialmente na alegria” (Anjos, 1998, p. 11-17).

Imagens: Telescópio Hubble - Assombrosas Imagens de Galáxias. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=b9nugR6WK-s&t=637s>

Animação planeta Terra girando - HDTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-PYpMSd2xlg>

Frame:

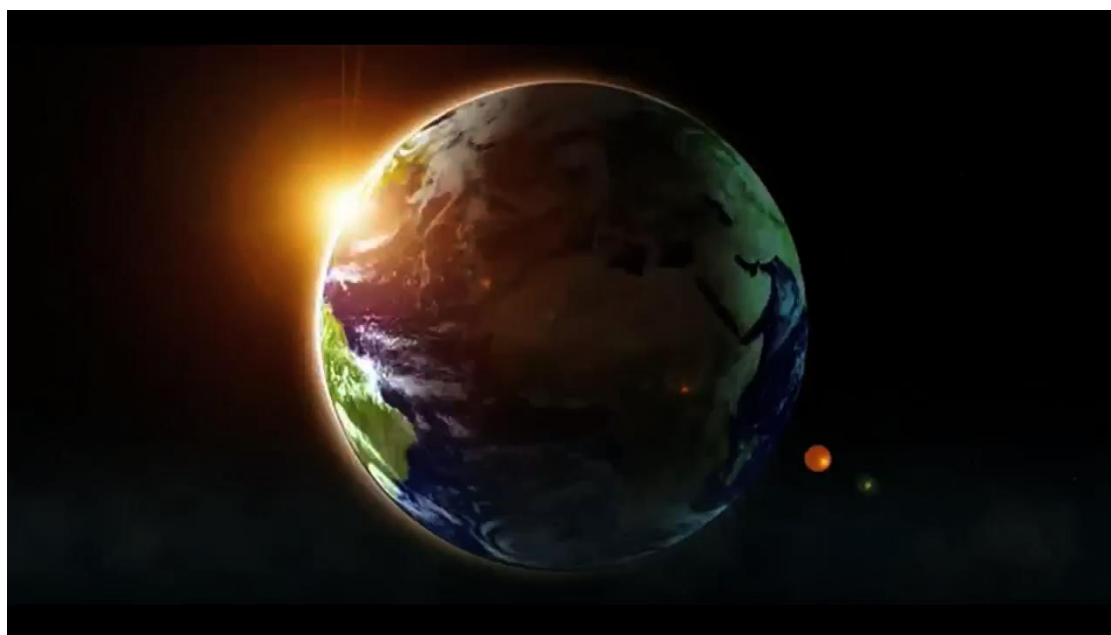


Figura 22: Frame do vídeo “Augusto dos Anjos”

Passinho de Miami

Este vídeo foi preparado após os testes, pensando na possibilidade de potencializar a interação com a comunidade e os adolescentes da Rua Carmo do Rio Claro, que faz esquina com a Av. José Bonifácio. Diante da boa experiência com o trecho do “Passinho de Miami” presente no “BH Texas”, foi feita uma versão estendida dos passinhos. Assim, o vídeo também tornou-se ideal para acontecer durante o deslocamento da van. As imagens foram previamente alteradas com efeitos que suprimiram os volumes, preservando apenas os contornos em hiper contraste; mas durante a ação, outros efeitos também foram experimentados. A eventual inserção do trecho sonoro “vai embrazando” de de Mc Vigary funcionou melhor neste momento.

Bases sonoras: Todo o repertório de bases. No entanto, a base que mais teve receptividade junto ao vídeo foi: "Putos" - Hip Hop instrumental Maleanteo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dOUH8vRF7IQ>

Imagens: “Passinho de Miami”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NuugaZ7fpGM>

Frames:



Figura 23: Frame do vídeo “Passinho de Miami”

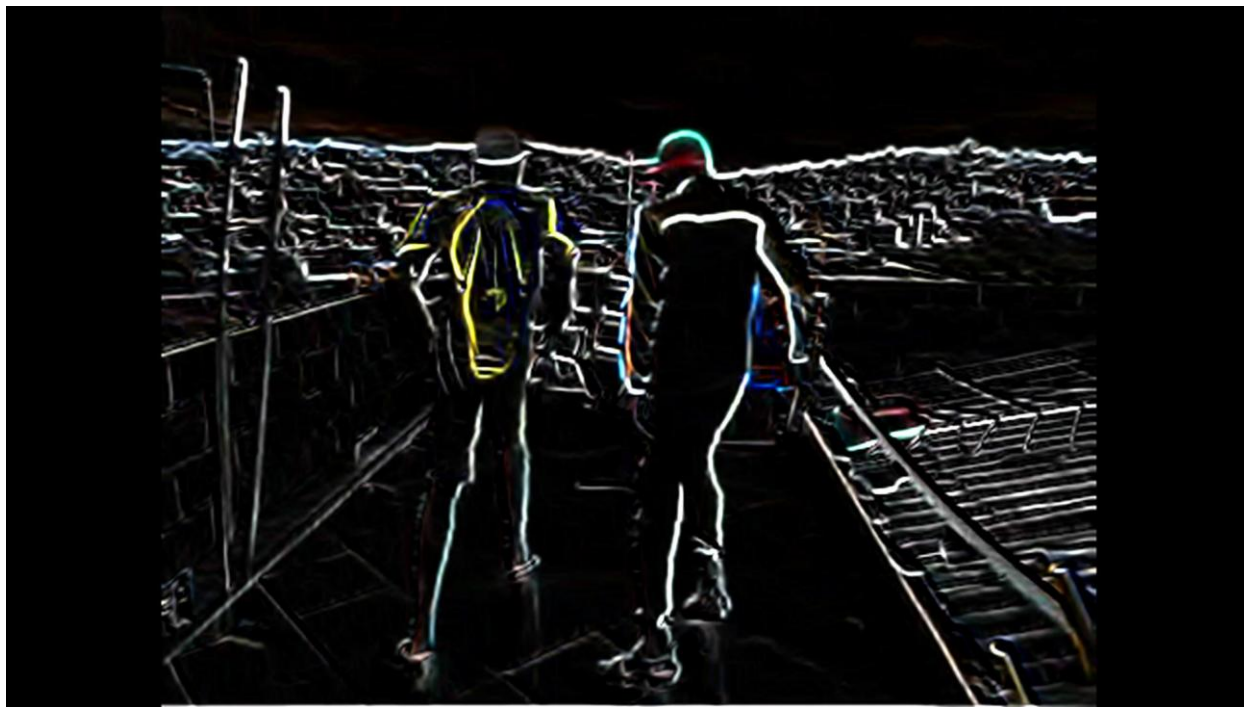


Figura 24: Frame do vídeo “Passinho de Miami”

Rua

As imagens da rua em movimento a partir da faixa de trânsito foram pensadas como um recurso de sobreposição dos signos de trânsito na Avenida José Bonifácio, e em aplicar tais signos em uma rua desprovida de faixas de sinalização, como a Rua Araribá. Para, assim, marcar o deslocamento do trabalho na rua até os pontos mais adequados para a projeção dos demais vídeos. A simplicidade das linhas paralelas em movimento permitiu o uso de efeitos tanto nos corpos quanto no espaço da rua. O repertório das bases sonoras foi livremente utilizado. O vídeo "Rua" foi poucas vezes utilizado, pois o deslocamento ocorreu de maneira tão fluida, que não foi necessário o uso de um vídeo específico para esta função.

Imagens: Trecho inicial de “Chet Faker – Gold”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hi4pzKvuEQM>

Repertório geral de bases sonoras

"Bass Boosted Music Mix. Best Of EDM!!" Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=R-1wBk3H2LI>

Hip-Hop/Rap Instrumental Mix 2016. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=RcNrQNOLh_4&t=112s

Trap House - Dope Trap Beat Instrumental 2016. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=l76IyKj7Uy8>

Boom Bap Hip-Hop Instrumental {Old School Rap} "Street Kingz" – Syko Beats. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vmuHA60ok24>

"Putos" – Hip Hop instrumental Maleanteo (aprod By:IduBeats). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=dOUH8vRF7IQ>

Best Of Trap Music Mix 2017. Joker Trap. Best Trap Mix 2017. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=2L6TG0omZIO>

Extreme Bass Test Music 2017 Mega Bass Boosted Songs. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=mBBBeVvtsWsI>

4.2. Testes no dia 04 de julho de 2017

Local: Uma rua residencial afastada das cenas de uso de drogas.

Nos testes conseguimos conectar um inversor de onda modificada da marca Hayonic 800 w – 12V DC para 127 V AC à bateria de uma Van Mercedes Bens Sprinter 415 ano 2015-2016; com a finalidade de acionar um projetor da Epson Powerlite S18+, 3.000 ANSI Lumens, uma Caixa Amplificada Oneal Ocm 310 e um teclado midi modelo Trigger Finger N382 M-Audio, conectados a um *notebook* com bateria própria. Os equipamentos foram instalados no interior da parte traseira do veículo. Para a elaboração dos vídeos e edição das bases sonoras foi utilizado o programa Final Cut Pro 7, enquanto o programa Audition CC fez a conversão dos áudios para arquivos em mp3. Para a gravação dos poemas foi utilizado o programa GarageBand, com

aplicação do efeito “*Deeper Vocals*”¹²⁴, a fim de realizar a distorção da voz. O Photoshop CS6 foi usado para a edição das imagens fotográficas, enquanto o Resolume Arena 5 foi empregado para a execução do *videomapping*. Vale esclarecer que para cada vídeo composto foram escolhidos títulos simples e curtos, com o intuito de facilitar a organização dos arquivos e agilizar a localização dos vídeos na plataforma do Resolume Arena 5.

Durante os testes sonoros, percebi que três músicas não funcionaram bem com a caixa, pois estava estourando, e decidi eliminá-las do *set*¹²⁵. Inicialmente, o vídeo “BH Texas” apresentou forte distorção, como um funil, prejudicando sua legibilidade, principalmente nas laterais, mas foi possível ajustá-lo melhor para a superfície do asfalto. Quando as imagens cresceram a ponto da rua ser tomada pela luz da projeção, o trabalho tornou-se mais interessante. Algumas passagens dos mapas da região metropolitana de Belo Horizonte ficaram muito apagadas, sugerindo mais ajustes de contraste e cor na edição. Os trechos que possuem imagens fotográficas no vídeo dos “Cachimbo” foram tratados pelo Photoshop, de modo que o fundo foi eliminado, produzindo transparências que destacaram o protagonismo do cachimbo. Efeito que funcionou muito bem na tela, no entanto, a transparência no asfalto teve resultado adverso; uma vez que, a cor do asfalto se tornou a cor do fundo, fazendo com que os cachimbos escuros, a maioria de plástico preto, desaparecessem no espaço. Então surgiu a importância de se atribuir cores intensas ao fundo dessas imagens, como o amarelo, o verde fluorescente, além das cores mais próximas ao ciano e ao magenta.

O vídeo “Augusto dos Anjos”, com áudio do poema do autor, funcionou melhor com a apresentação de zoom em estrelas e imagens do espaço sideral e, em seguida, o aparecimento da imagem do planeta terra em rotação, atribuindo mais dinâmica às transições. O vídeo se mostrou muito solitário e mais contemplativo, atendendo aos objetivos particulares desse vídeo. Depois de experimentar a poesia de Augusto dos Anjos, decidi não priorizar o uso do áudio “Sou o cachimbo”, de Charles Baudelaire, previsto para anteceder o vídeo “Cachimbo”, pois percebi um excesso de elementos solitários.

Como não foi encontrada em vídeo uma molécula de *crack* modelada, e não tive habilidades para modelar um exemplar via aplicativo para aparelho com sistema operacional Android, decidi adotar as imagens de uma molécula de cocaína, muito semelhante à do *crack*;

¹²⁴ Do inglês: “Vozes mais profundas”. Tradução nossa.

¹²⁵ Do inglês: “conjunto”. Tradução nossa.

uma vez que, o *crack* é derivado da cocaína. Então, o vídeo “Molécula” apresentou imagens que funcionaram muito bem no espaço amplo, com suas linhas simples e reagentes às cores dos efeitos do Resolume Arena 5.

O “Sol”, que se assemelha à pedra de *crack* em combustão, foi o vídeo com mais dificuldades de funcionar enquanto *videomapping*, exigindo um posicionamento do participante muito próximo à van para apreciar com nitidez a esfera flamejante. No entanto, quando houve a projeção do “Sol” na extensão da rua, surgiu uma imagem interessante, em que a rua se incandesceu, evocando uma saída da esfera para tomar proporções maiores do espaço. Assim, pensei fazer uso desse recurso para o dia do evento.

Os testes me mostraram que o raciocínio da projeção em *videomapping* é bastante diferente da projeção convencional de vídeo; uma vez que a edição dos vídeos na tela apresentou uma qualidade distinta da projeção no espaço, onde às vezes houve perda de nitidez e, por outro lado, houve ganhos de escala, diante da possibilidade de expansão, tudo isso principalmente dependendo da luminosidade do local. Como cada vídeo apresentou uma maneira diferente de trabalhar a composição das imagens, a proposta foi justamente experimentar a interação de diferentes modelos no espaço. Assim sendo, o vídeo “BH Texas” é o mais próximo de um clipe, principalmente pelo acompanhamento da música de MC Papo, cuja letra possui característica descritiva.

A “Molécula”, por apresentar linhas e pequenas esferas, sugere experimentos no espaço mais próximos às formas abstratas. Enquanto o “Sol” foi o vídeo mais difícil de funcionar conforme o idealizado, surpreendeu como ele é mais adaptado à tela ou à superfície frontal ao espectador. O “Sol” tem características mais contemplativas, o que faz um contraste com o “corre” das cenas, mas dialoga com a concentração do momento do uso da pedra, momento em que há uma imersão subjetiva na incandescência da pedra. “Augusto dos Anjos” exhibe imagens repetitivas da rotação do planeta Terra, e zoom no espaço sideral, a fim de concentrar a atenção nas imagens sonoras de trechos do poema “Monólogo de uma sombra”, de Augusto dos Anjos.

Para a transição entre os vídeos até então elaborados, senti necessidade de acrescentar um vídeo que interagisse ainda mais com o público da comunidade, que também participa das cenas. Então, decidi trabalhar com as imagens dos adolescentes dançando o “passinho de Miami”, trecho presente no “BH Texas”. Fiz uma versão estendida com a aplicação do filtro “Find edges”, que não permite a identificação dos mesmos, além de proporcionar colorido e

movimento para a imagem. O vídeo “Passinho de Miami” poderia ser experimentado com diferentes bases sonoras a serem escolhidas durante o *mapping*. Portanto, o “BH Texas” ensinou, com suas passagens com cores vibrantes, que para projetar em espaços abertos, quanto mais cor, melhor. As imagens em preto e branco, projetadas em fundos escuros, exigem a presença de muito branco, pois o preto, nesse caso, desaparece no fundo. Em alguns momentos, projetar no asfalto me lembrou, em muitas circunstâncias, a lógica do processo do desenho em xilogravura, em que a luz do desenho se faz na linha, situação geralmente inversa ao desenho a lápis, em que a luz costuma se fazer na preservação do fundo, ou seja, através do branco do papel.

Durante a realização dos testes, percebi o quão diversa é a lógica da montagem do vídeo em relação à projeção no espaço urbano. Apesar da importância da preparação da composição dos vídeos, também é interessante contar com opções de imagens soltas, que podem complementar com texturas e sobreposições durante a projeção, ampliando as possibilidades de jogo durante a ação. A questão do desprendimento do vídeo na tela, para se lançar na arquitetura da cidade, também revelou uma outra lógica do comportamento da luz. Pois, enquanto a projeção noturna e ao ar livre dá a impressão de que a luz é absorvida pelo espaço, a tela do computador, assim como a tela para projeção, fazem a reflexão da luz. É por isso que, durante a pré-produção, é natural lidar com a luz refletida na tela, e posteriormente se deparar com o desafio da projeção das mesmas imagens no espaço urbano, onde certamente a luz é bastante absorvida pelo espaço, produzindo efeitos inesperados. Para a manutenção da qualidade do projeto em *videomapping*, foi imprescindível realizar os testes à noite e em ambiente aberto, a fim de descobrir recursos e observar a necessidade de possíveis ajustes.

4.3. Relato da execução do *videomapping* *Lux Pulsamus*

Execução dia 5 de julho de 2017

Reunimo-nos no estacionamento do Conjunto IAPI para fazer a montagem dos equipamentos e os últimos ajustes da plataforma do Resolume Arena 5 conectado ao teclado midi. Ao sairmos em direção à Av. José Bonifácio com tudo funcionando, logo no início do trajeto, um usuário começou a seguir a van dançando no meio da rua, já interagindo com a projeção. Ao chegar em frente ao CRAS-PPL, havia um grupo de aproximadamente seis pessoas

realizando doação de alimentos a um pequeno grupo de usuários. O que, por um lado, auxiliou na abertura do trabalho, uma vez que o intervalo do uso de *crack* daquele grupo já estava instaurado, agilizando nossa comunicação e identificação sem que estivéssemos invadindo a cena. Após a recepção da primeira ação, naturalmente, as seguintes ações foram se desenrolando com o envolvimento natural dos usuários na cena, além do suporte da equipe do Consultório de Rua, que estava disponível para informar aos participantes, quando solicitado, sobre a natureza do evento.

Começamos a projeção do “BH Texas” para o primeiro grupo na porta do CRAS PPL e, em seguida, subimos para um pouco adiante da esquina com a Rua Carmo do Rio Claro. Nesta altura do trajeto diminuímos o volume do som, para não atrapalhar os olheiros; mas, devido à iluminação não ser ideal resolvemos subir mais até a esquina com a Araribá, onde, por sorte, alguns postes estavam desativados, produzindo um local ideal para uma projeção bem ampliada. Essa esquina reúne algumas características interessantes para o trabalho, pois é extremamente ampla, com pequenos comércios e bares no seu entorno, além de ser um ponto de convergência de quatro vias: a Av. José Bonifácio, a Rua Araribá, a Rua Marcazita e outra, que sobe pra “Favelinha”, sendo um ponto de alta circulação da comunidade que está chegando ou saindo da Pedreira. Com a iluminação ideal e o trânsito mais intenso da comunidade do que de usuários, foi um ponto de forte interação da comunidade com o trabalho.

Diante da constatação da escassez de espaços que ofereciam escuridão suficiente para a qualidade da projeção, e com a mudança do público em cada parada, optamos por repetir os vídeos para que os grupos fossem contemplados, além de poder observar a interação dos vídeos com diferentes microcontextos de cada ponto da cena. Os efeitos do Resolume Arena 5 mais experimentados foram o “*Edge detector*”, “*Heat*” e, eventualmente, o caleidoscópio, efeitos que no momento responderam mais às condições de iluminação. O efeito de distorção sonora também foi utilizado, mas prejudicou a qualidade do som, portanto, evitei me aventurar nos efeitos sonoros para além de raramente manipular o controle da velocidade “*bits*”. Os pontos do trajeto com menor iluminação dos postes foram mais determinantes para a execução do trabalho, sendo a maioria deles coincidentemente pontos de aglomeração dos usuários.

Apesar do “BH Texas” apresentar um modelo mais próximo a um clipe, sendo o mais narrativo dentre os vídeos, supostamente seria o material com mais dificuldades de se adaptar ao espaço aberto. No entanto, depois dos ajustes das cores dos mapas e das legendas, teve a mais

ampla interatividade com a cena, os usuários, os técnicos da saúde e a comunidade. As imagens dos “Passinhos de Miami” também tiveram alta receptividade do público, sendo o vídeo mais reativo à diversidade de efeitos, provavelmente pela temática fixa de uma dupla de adolescentes dançando, o que contribuiu com uma liberdade maior para as manipulações de efeitos.

O vídeo dos “Cachimbos” teve seu protagonismo no final da Rua Araribá, mas, durante o trajeto do trabalho ele foi ganhando ritmo e liberdade de efeitos à medida que foram sendo experimentadas as suas possibilidades. O ritmo de transição de um cachimbo para outro foi controlado pelo teclado midi, de modo que o ritmo das batidas do funk orientou o ritmo da mudança das imagens dentro de uma mesma camada do *mapping*. Em seguida, descobri que poderia simultaneamente alternar efeitos sobre *frames*, ativando e desativando imediatamente os efeitos, o que também ocorreu em sincronia com a música. Com o avançar dos experimentos, descobri que os efeitos podiam se sobrepor improvisando outros efeitos inesperados. Também foi experimentada certa variação de ritmos de funk, apesar do eixo da base com som de cornetas ser o mesmo.

O “Sol” teve sua estreia com as mesmas dificuldades, notadas nos testes, de se expandir no espaço. Por isso, inicialmente ele foi projetado em escala mais reduzida, a fim de preservar a forma original. Neste momento, o mais interessante foi a participação de um usuário que, em especial, experimentou a imersão reagindo às transições de vídeo e som durante toda a extensão do trajeto do trabalho. Por diversas ocasiões, o rapaz situava seu corpo dentro da imagem, na projeção da bola de fogo, curiosamente, ele se agachava na posição de um “filósofo pensador”.

Quando o “Sol” foi projetado no espaço, também produziu imagens com aspectos infernais, se deslocando da ideia de pedra de *crack* em combustão. Apesar da possível pertinência de uma leitura “infernai” dessa imagem no contexto das cenas, senti certo desconforto que me fez evitar repetir muitas vezes esse vídeo. Apesar da minha impressão, não houve relato dessa interpretação pela equipe do CR e/ou pelos usuários. Portanto, ao final da Rua Araribá, num contexto onde o protagonismo do público foi de usuários, procurei ajustes de ângulos que buscou privilegiar a noção de pedra em combustão, o que foi notadamente reconhecido por pelo menos dois usuários. Mas, mesmo assim, persistiu o meu desconforto com o modelo dessa imagem na cena. As intenções poéticas que levaram à elaboração do “Sol” funcionaram plenamente na tela; no entanto, a projeção do mesmo vídeo no espaço da rua se mostrou menos eficaz que o esperado, principalmente pelo corte da parte inferior da esfera. Para

uma próxima oportunidade, creio que funcionará em uma projeção frontal ao participante, ou deva receber um tratamento que evidencie mais o aspecto esférico da imagem.

A projeção de “Augusto dos Anjos” se deu em meados da Rua Araribá, logo abaixo da esquina com a Rua Popular. Neste ponto, havia alguns comércios abertos e alguns usuários sentados ao lado de um carro, o qual estava projetando uma sombra ideal. A voz soturna e a repetição das imagens do planeta terra girando agregado ao movimento das estrelas no fundo, proporcionou o momento mais tenso do trabalho, em que a projeção se concentrou na subjetividade do poema amplificado e sonoramente distorcido. Em seguida, a molécula foi projetada no espaço e no corpo de um participante, sendo um dos vídeos que mais respondeu à ampliação no espaço e às reações de cor e temperatura. O efeito mais interessante da “Molécula” na cena ocorreu quando foi projetada no encontro angular da rua com o muro, o que conferiu volume à projeção que se assemelhou à holografia. Depois de certo tempo, esse ponto se apresentou mais esvaziado, decidimos prosseguir na descida da rua, pois ao final se encontravam pelo menos de 60 a 70 usuários em uso, concentrando o maior público das cenas.

A razão do súbito esvaziamento supracitado se explicou quando alcançamos novamente o grupo de doadores de alimentos, que agora estava com uma Kombi que rapidamente aglomerou pessoas. Desse aglomerado surgiu uma usuária que reclamou que não poderíamos fazer gravação de suas imagens, assim desligamos e abaixamos a câmera para evitar maiores conflitos. Uma técnica da equipe do CR se aproximou da mulher e prestou-lhe explicações a fim de apaziguá-la. Depois de um tempo considerável, retomamos a gravação da ação já no ponto final da Rua Araribá. Arriscamos realizar a documentação do trabalho acoplando uma câmera junto ao projetor, mesmo cientes de que poderíamos ser censurados por algum usuário. Como os usuários estão em via pública, legalmente não há problemas jurídicos em se fazer imagens, mas em respeito ao cuidado deles e por eticamente não correspondermos à exploração midiática de suas imagens, evitamos realizar gravações da cena como um todo. Esta foi a primeira vez que foram realizadas gravações em tomadas abertas durante a presença da equipe do CR, mas, diante dos objetivos deste trabalho, houve respaldo da coordenação da saúde mental e da própria equipe para realizar o registro, procurando, sempre que possível, evitar a identificação dos usuários que se manifestaram desconfortáveis com a presença da câmera.

Ao nos posicionarmos no ponto final do trajeto, já na esquina com a Avenida Antônio Carlos, encontramos a maior concentração de participantes, aproximadamente 100 pessoas,

contando com os transeuntes. Foi o lugar que permanecemos a maior parte do tempo, e onde pediram para passar todos os vídeos. Aqui, o “Cachimbo” foi intensamente explorado por efeitos e sincronizado com diferentes velocidades “*bits*” dos funks. Percebi que o “Cachimbo” teve sua plenitude nesse espaço, onde houve uma interação mais intensa dos usuários, alguns, entusiasmados, chegaram a identificar cachimbos semelhantes aos seus. Curiosamente uma moto se dirigiu à projeção, parou quase em cima da luz, ficou um tempo observando o trabalho e depois foi embora. “BH Texas” também teve uma importante recepção dos usuários com a aproximação de um deles na mesa de projeção para saber qual era o MC que estava “tocando”, o mesmo pediu para que um dia eu gravasse as bases de trap hop, hip hop e funk em um *pendrive* para ele. Outro usuário se aproximou com a seguinte pergunta: “Vocês investem em talentos?” O que engatou uma longa conversa com uma colega da equipe que se dispôs a conduzir o diálogo. Alguns usuários vieram solicitar músicas, outros, conhecidos pela equipe, solicitaram oportunidade de cantar um Rap, o que ficou combinado para próximas oportunidades.

Durante a exibição do “Sol” houve exigências de música dançante, no entanto, a dinâmica de suas imagens ficou estranha com outra trilha; assim, migrou-se novamente para a “Molécula”, agora sob os efeitos de “caleidoscópio” e, em seguida, houve a transição para o vídeo “Encontro”, que teve a oportunidade de sua estreia na cena. “Encontro” apresenta a figura de duas pessoas de mãos dadas, a partir da imagem da constelação de gêmeos. Esse vídeo recebeu um tratamento distinto dos outros, ao privilegiar uma curta sequência de *frames* sobrepostos produzindo uma espécie de “gifs”¹²⁶, o que funcionou bastante na cena, superando as expectativas sobre sua potencialidade em relação aos experimentos de efeitos e bases sonoras variadas. Aproveitamos a configuração visual de “Encontro” para brevemente inserir a logotipo generativa do LabFront - Laboratório de Poéticas Fronteiriças¹²⁷ - cujos algoritmos provocam a alteração gráfica da imagem da logo a cada segundo. Retornamos para “Encontro”, que fez passagem para “Passinho de Miami” sob o som da base de “Malenteo”, onde ficamos um tempo considerável. Em seguida, o “Sol” entrou em ação até a sua transição para o encerramento com “Augusto dos Anjos” que, dentre todos os vídeos, se mostrou o menos ativo com o público das cenas; no entanto, revelou-se extremamente dialógico com a cena. Como o poema atribui voz à

¹²⁶ “Graphics Interchange Format”. Formato de arquivo que realiza intercâmbio de imagens graficamente. Tradução nossa.

¹²⁷ Grupo de pesquisa e desenvolvimento certificado pela UEMG e cadastrado no diretório de grupos de pesquisa do CNPq, coordenado pelo Professor Dr. Pablo Alexandre Gobira de Souza-Ricardo.

cena e expressa o olhar do artista sobre ela, defendi a sua manutenção como encerramento do evento, que ocorreu por volta das 21h20min. Cogitamos ir pra Rua Jaguarão, no bairro Bomfim, mas, pelo avançar das horas, já próximo das 21h30min, decidimos encerrar as atividades. A duração total do trajeto foi de aproximadamente 1h30min, superando as expectativas iniciais, de 40 minutos. Isto ocorreu principalmente pelas respostas transmitidas pela interação do trabalho com a cena e com o público. A média geral de participantes foi de 250 pessoas, sendo aproximadamente 80 moradores da comunidade e cerca de 170 usuários, que estiveram presentes ou transitaram nas cenas durante as ações.

No decorrer do *videomapping Lux Pulsamus* muitos usuários também manifestaram suas impressões junto aos técnicos da equipe do CR, cujos relatos foram posteriormente compartilhados em reunião. Como o CR é um serviço da saúde, os conteúdos das conversas foram relacionados à interface entre a saúde e a arte, conforme registrado pelo Redutor de Danos José Roberto Soares, que gentilmente cedeu suas anotações para publicação nesta dissertação.

Frames e fotos dos registros realizados no dia 5 de julho de 2017

A autoria dos *frames* e fotografias a seguir é de Junia Vanessa Costa¹²⁸ e Danielle Vassalo¹²⁹.

Se o vídeo, contudo, permite que (praticamente) qualquer um faça um filme, ele também facilita a tomada de nossa imagem por (praticamente) qualquer um: nossos percursos pela cidade estão sob vigilância, nossas próprias produções culturais estão submetidas a uma releitura/reciclagem que comprova a ubiquidade dos instrumentos óticos e seu atual predomínio sobre qualquer outro instrumento de produção (BOURRIAUD, 2009, p. 107-108).

¹²⁸ Junia Vanessa Costa é enfermeira da equipe do Consultório de Rua Noroeste.

¹²⁹ Danielle Vassalo é Referência dos Consultórios de Belo Horizonte pela Coordenação da Saúde Mental.

Frames:

Rua



Figura 25: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Rua”

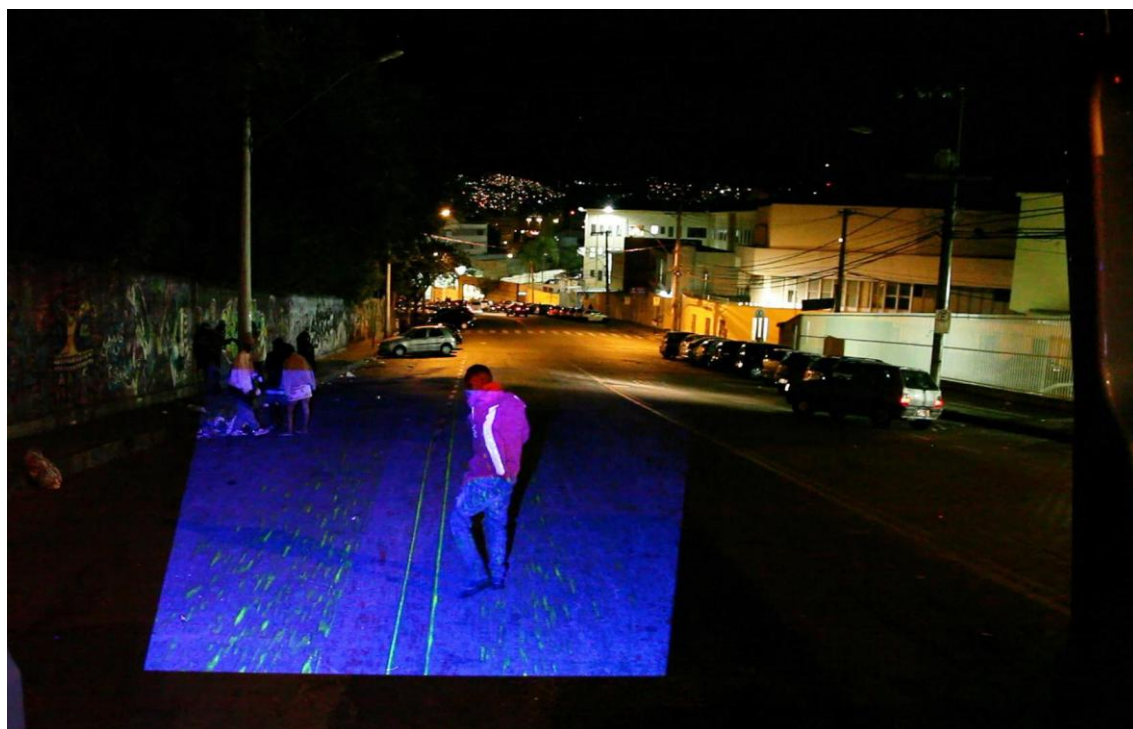


Figura 26: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “Rua”



Figura 27: Frame do videomapping *Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Rua”

BH Texas



Figura 28: Frame do videomapping *Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “BH Texas” – mapa



Figura 29: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “BH Texas” – condomínio fechado



Figura 30: Frame do videomapping Lux Pulsamus, 2017. Trecho “BH Texas” – Xerifes

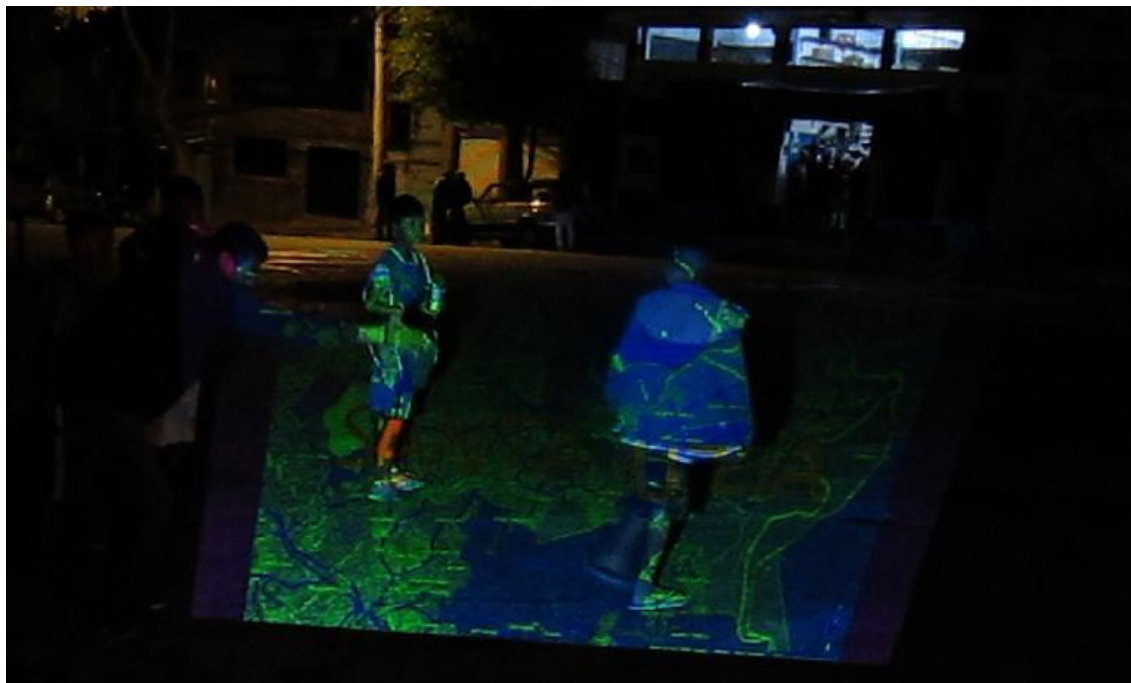


Figura 31: Frame do videomapping *Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “BH Texas” – adolescentes

Sol

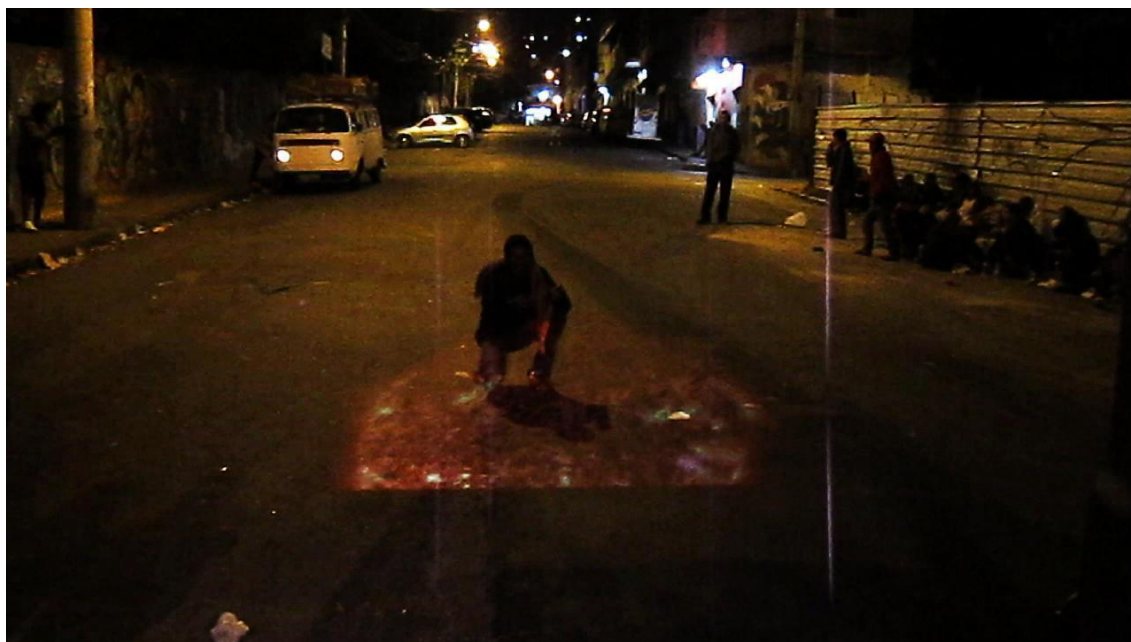


Figura 32: Frame do videomapping *Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Sol” – rapaz agachado

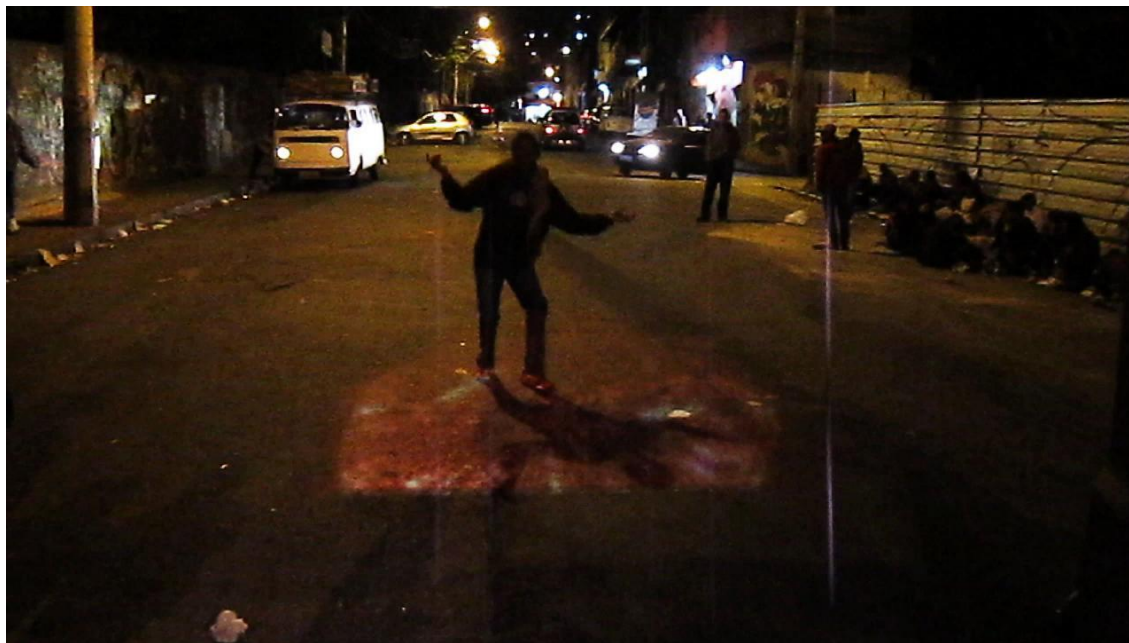


Figura 33: Frame do *videomapping Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Sol” – rapaz em pé

Passinho de Miami

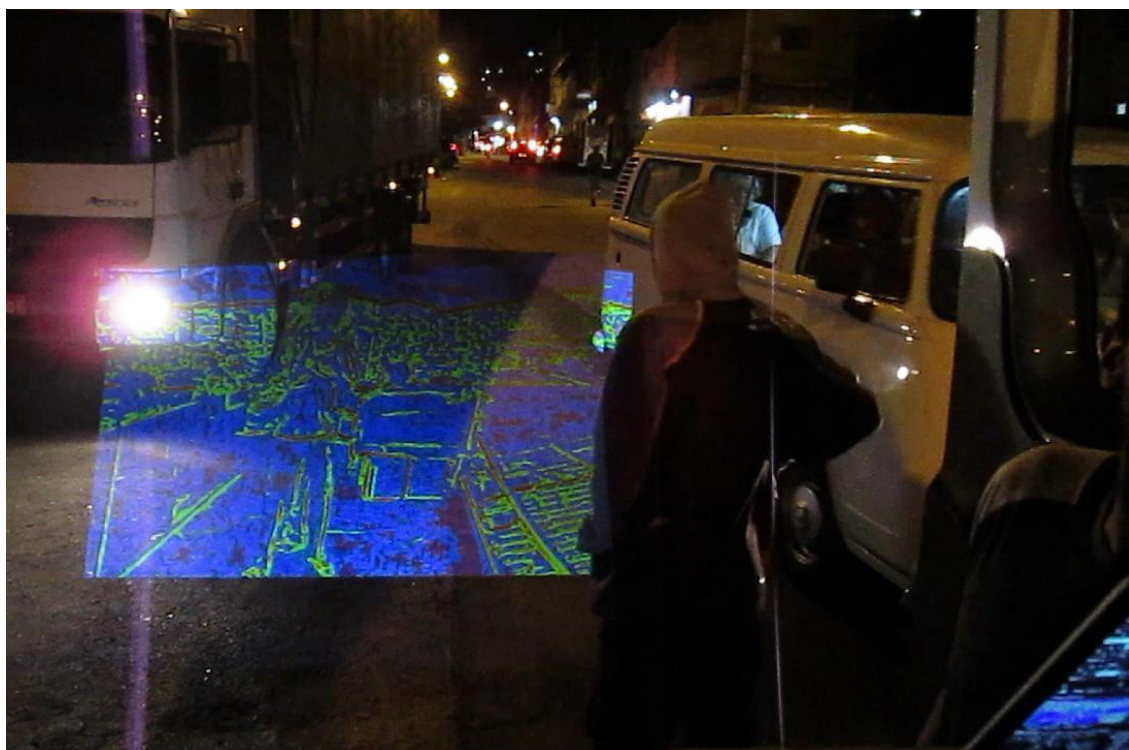


Figura 34: Frame do *videomapping Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Passinho de Mimai”

Augusto dos Anjos



Figura 35: Frame do videomapping *Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Augusto dos Anjos”

Encontro



Figura 36: Frame do videomapping *Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Encontro” – espaço

Molécula



Figura 37: Frame do videomapping *Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Molécula” – no rapaz

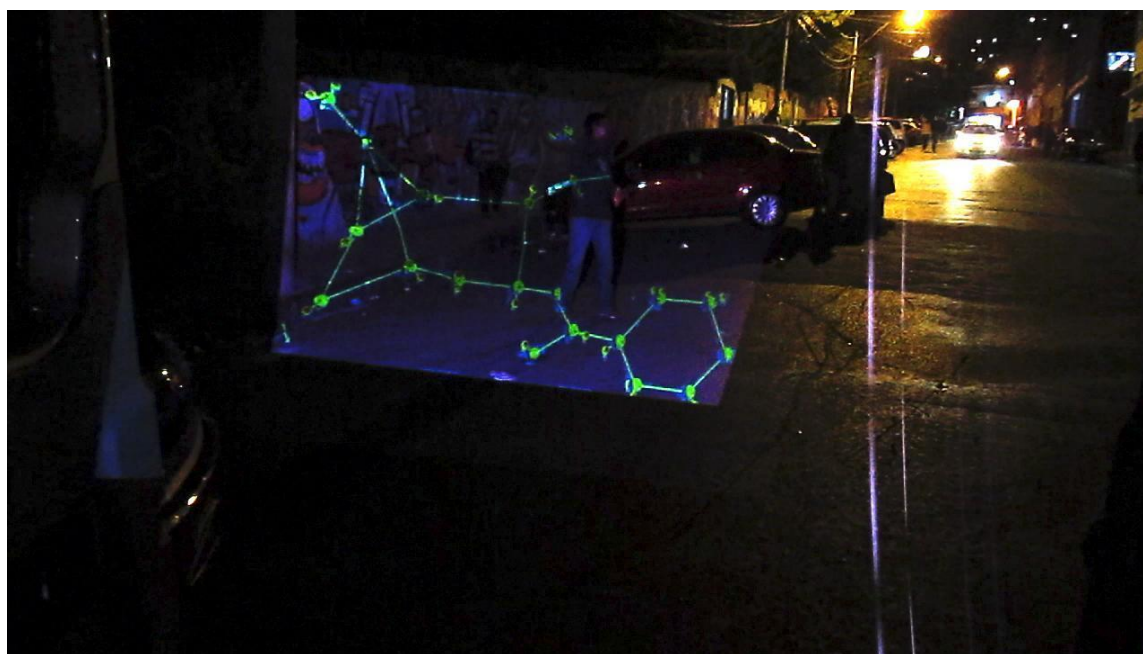


Figura 38: Frame do videomapping *Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Molécula” – no espaço

Cachimbos

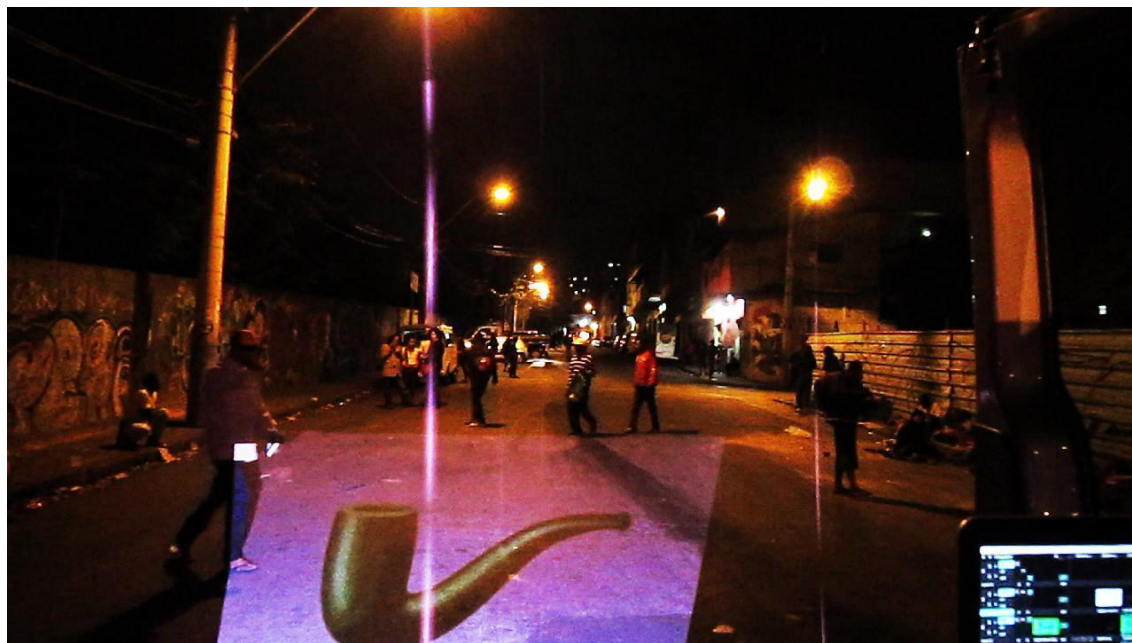


Figura 39: Frame do *videomapping Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Cachimbo” – fluxo



Figura 40: Frame do *videomapping Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Cachimbo” – rapaz



Figura 41: Frame do *videomapping Lux Pulsamus*, 2017. Trecho “Cachimbo” – rapaz braços abertos

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, intitulada “Arte e Sociedade: ações no cotidiano das cenas de uso de drogas”, levantou discussões que analisam a relação entre arte e sociedade ao considerar aspectos da formação das cenas de uso de drogas em Belo Horizonte, observando as relações sociais que aí se estabelecem; além de tangenciar os modos de operar no cotidiano dessas cenas a partir da interação com a arte. Para tanto, fez-se necessário investigar os conceitos de paisagem, espaço e território a fim de se compreender a complexidade das tessituras que constituem o meio urbano, cujas especificidades da capital mineira demonstraram o empenho pela ruptura com o passado colonial mediante o planejamento de uma paisagem modernista, ainda precedente ao uso social do espaço privilegiado para uma população supostamente moderna. Assim, tudo aquilo que remeteu ao passado colonial naturalmente foi rejeitado para fora da área planejada da cidade, sendo a Pedreira Prado Lopes pioneira no acolhimento da população pobre que não podia habitar ou vagar pela zona urbana da capital. Portanto, a compreensão da constituição dos espaços estigmatizados e da regulação territorial esclareceu o enredamento dos modelos de vida e das relações sociais predominantes nas cenas de uso de drogas.

Para estabelecer uma aproximação com o cotidiano das cenas de uso de drogas, percebê-las enquanto espaços e cenas heterotópicas orientou o processo de criação do *videomapping*, uma vez que a teoria de Lefebvre, além de discutir as questões da produção do espaço, apontou para a possibilidade de se espacializar ações ou atividades. Observar a elaboração teórica de Lefebvre a respeito do espaço indicou a importância de se discutir os conceitos para além de sua definição absoluta, demonstrando que a elaboração teórica é tão aberta a reavaliações, e processual, ao longo dos tempos, quanto uma obra de arte. Assim sendo, mais do que tentar defender a adequação do uso do termo “cena” para o caso dos espaços públicos onde há consumo de drogas, houve uma reflexão sobre o fenômeno cênico instaurado a partir do olhar do outro. Tudo isso a fim de demarcar o interesse pelo encontro com objetos e sujeitos que participam das cenas de uso de drogas, o que de fato direcionou os temas da composição do *videomapping Lux Pulsamus* como uma ação ou perturbação do cotidiano das mesmas cenas.

Os vídeos para o *videomapping* foram elaborados a partir da sustentação teórica, apresentada nos capítulos desta dissertação, e técnicas do remix e da samplagem, esboçadas no terceiro capítulo. Com isso, foi possível repensar o processo da montagem de vídeo específico

para o contexto da projeção no espaço urbano; revelando uma lógica organizacional dos arquivos de vídeo e áudio muito distinta do suporte convencional da “*timeline*”¹³⁰. A linha do tempo é substituída pela sobreposição de camadas “*layers*”¹³¹ acionadas simultaneamente, permitindo diversos rearranjos das imagens e áudios, promovendo a interação ao vivo da obra com o espaço. Aqui, a relação convencional do vídeo bidimensional alcança conteúdos da tridimensionalidade no espaço, cuja complexidade toca desde as questões técnicas da luminosidade à interatividade com o público.

A organização do *Lux Pulsamus* se deu na plataforma do programa Resolume 5, em sete propostas de vídeos denominadas “núcleos”, a fim de experimentar diferentes arranjos e efeitos durante a ação, quando foram observadas a receptividade das imagens no espaço e a interatividade do público nas cenas. No entanto, é importante ressaltar que a diversidade de vídeos de cada núcleo proporcionou diferentes respostas técnicas, principalmente em relação à luminosidade, distorção das imagens devido ao anamorfismo, contraste e intensidade das cores, situações que se mostraram relevantes para as próximas experimentações em *videomapping* nas cenas.

A compreensão dos conceitos desenvolvidos na dissertação, tais como paisagem, território, espaço e cena, foi fundamental para se pensar as atividades artísticas nas cenas de uso de drogas; principalmente diante das discussões sobre arte e sociedade, que destacaram os aspectos socio-simbólicos constitutivos das cenas. A aproximação com o cotidiano das cenas localizou a potencialidade de objetos como a pedra de *crack* e o cachimbo para possíveis desdobramentos em poéticas visuais, sendo o *videomapping* uma linguagem que se mostrou compatível com as diversas camadas subjetivas que interagem nas cenas.

Para além dos conceitos desenvolvidos até então, a realização do *videomapping Lux Pulsamus*, enquanto experimentação de poéticas visuais no espaço da rua, apontou para a questão das poéticas visuais essencialmente noturnas. O *videomapping* no âmbito urbano é uma técnica essencialmente notívaga, o que, neste caso, coaduna com a intimidade noturna, que mesmo durante o dia, as cenas evocam. “A noite do louco moderno não é mais a noite onírica em que se levanta a chameja a falsa verdade das imagens”, afirma Foucault, “é a noite que traz

¹³⁰ “Linha do tempo” é local dos programas de edição e vídeo onde se organiza a ordem sucessiva de execução dos arquivos.

¹³¹ “Camadas” é o local no programa “Resolume Arena 5” em que cada coluna possui várias camadas. E cada camada pode conter vários arquivos de imagem e som, os quais podem ser ativados em funções e efeitos simultâneos.

consigo desejos impossíveis e a selvageria de um querer, o menos livre da natureza” (FOUCAULT, 2014, p.508). Quando Foucault localiza, na *História da Loucura*, que a partir do século XVIII identificam-se as “loucuras sem delírio”, as “loucuras morais”, a “desordem nas ações”, ou a loucura que “explode na objetividade”¹³², há o advento do que posteriormente constituiria as diversas facetas da loucura moderna, afinada com as realizações mais instintivas da condição humana. Os usuários de drogas, neste caso, podem ser análogos ao louco moderno foucaultiano, em que a ruptura com a razão apolínea lança o sujeito à luz da lógica das leis noturnas, as quais expressam a tanatopolítica enquanto referência ao deus mitológico Thanatus, representante da morte e que, curiosamente, é filho da Noite.

Lux Pulsamus, enquanto projeção de luz no cotidiano das cenas noturnas de uso de drogas em consonância com as batidas sonoras das bases do funk e do hip hop, apresentou qualidades de justaposições, contrastes e simbioses lúdicas no asfalto da rua. A van em movimento conferiu à projeção a capacidade de circular pelas ruas, alcançando os pontos mais escuros das cenas ideais para se lançar desenhos de luz. Os vídeos que compõem *Lux Pulsamus* reúnem qualidades distintas entre si; assim, em suas especificidades formais e experimentais, cada um deles configura uma ação nas cenas. O que permitiu averiguar quais deles funciona melhor no contexto das cenas e nas condições de luz do espaço urbano.

Durante a montagem dos vídeos para o *videomapping*, foi fundamental o despreendimento da lógica da linha do tempo “*timeline*” do programa de edição¹³³ de vídeo para a lógica das camadas “*layers*” do programa de projeção¹³⁴ em *videomapping*, o que levou à compreensão da correspondência entre o trabalho e as camadas das cenas em seus processos sóciourbanos. A experiência da distorção das imagens apontou para a potencialidade de se explorar a imersão da luz no espaço, no entanto, é algo que demandou equipamentos mais potentes para a eficácia deste recurso. A transição da perspectiva de um espectador que assiste ao vídeo para a experiência de sua participação na projeção do vídeo foi notável diante da imersão dos corpos na luz durante a ação, corroborando com a seguinte afirmação: o “espaço é a presença do homem, o lugar da sua relativa liberdade” (VANEIGEM, 2002, p. 235). Assim, podemos entender que a presença relativamente arbitrária dos usuários na cena, durante a interação com o trabalho, efetivamente exerceu a produção de um espaço. Portanto, ao observar os efeitos do trabalho na

¹³² Ver. em FOUCAULT, 2014, p. 517.

¹³³ Programa de edição Final Cut Pro 7.

¹³⁴ Programa Resolume Arena 5.

cena, a ideia de interação urbana se mostrou mais adequada ao objetivo de se produzir um espaço¹³⁵ dentro de um espaço já produzido; principalmente ao agregar mais uma camada à profusão de imagens do fluxo das cenas de uso de drogas. A simultaneidade entre o *videomapping* e as cenas apresentou diferentes leituras de acordo com os conteúdos de cada vídeo, os quais podem ser mais bem apreciados no projeto, nos relatos e registros da ação disponibilizados nos anexos.

Em síntese, para além das discussões sobre arte e sociedade¹³⁶ que endossaram os estudos sobre os conceitos de cena e espaço, os quais foram axiais para a elaboração do *videomapping Lux Pulsamus*, o trabalho inaugurou as discussões e experimentações em arte e tecnologia dentro de um serviço da saúde mental que atua nas cenas de uso de drogas. Outro fato bastante relevante, é que, até o momento, não foram encontrados registros de *videomappings* precedentes ao *Lux Pulsamus* que tenham sido executados em cenas de uso de drogas e elaborados a partir de conteúdos específicos para este contexto.

É importante destacar, também, outras contribuições para o desenvolvimento da presente pesquisa, como a escrita do artigo “Entre becos e passagens modernas: cenas onde drogas circulam”, em coautoria com Pablo Gobira, na *Revista Amerika*¹³⁷, periódico internacional francês qualificado pela CAPES, em 2016. Em que foram esboçadas aproximações entre os becos da Pedreira Prado Lopes e as passagens parisienses, do período anterior à haussmanização, descritas por Walter Benjamin na obra *As Passagens* (2006).

O estágio livre-docente na disciplina Vanguardas do Século XX, ministrada na Escola Guignard (UEMG) sob supervisão do professor Pablo Gobira, no segundo semestre de 2016, contribuiu para compreender o impacto das vanguardas europeias na produção e recepção da arte contemporânea, principalmente em relação à diversidade de linguagens e experimentos técnicos que consideram o espaço urbano. E, de maneira complementar à presente pesquisa, houve a participação no Ateliê Intervalo de Redução de Danos, promovido pelo Centro de Tecnologias em Saúde da UFMG, que colaborou com o amadurecimento sobre questões que atravessam o

¹³⁵ Ou seja, espacializar uma atividade, tal como a teoria de Lefebvre.

¹³⁶ É importante notar a pertinência das relações entre arte e sociedade (ou arte sociológica para alguns). Um exemplo é o artista franco canadense Hervé Fisher, que está em exposição entre 15 de junho e 11 de setembro de 2017 no Centre Pompidou- Paris, com a mostra “Hervé Fisher and Sociological Art” cujos trabalhos datam desde 1971 a 2017. Detalhes estão disponíveis em:

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cg5Boqd/r58BBBe7>

¹³⁷ Disponível em: <https://amerika.revues.org/7034>

cotidiano das cenas de uso de drogas, além de abrir oportunidades para a discussão sobre arte nas cenas de uso drogas em sua I jornada de trabalhos, realizada em 2016.

Além de tudo, foi primordial integrar o corpo do LabFront – Laboratório de Poéticas Fronteiriças –, cujo investimento em teorias críticas e produções em arte e tecnologia estabeleceu uma rede de importantes colaboradores e me colocou em contato com uma rede acadêmica mais ampliada. Desse modo, a parceria do LabFront foi fundamental para a execução crítica e técnica do trabalho.

A parceria e apoio do Consultório de Rua Noroeste foram imprescindíveis para a realização desta pesquisa, uma vez que, através deste dispositivo da saúde mental é que foi possível meu contato com o cotidiano das cenas, realizar a gravação das imagens e discutir os conceitos junto à equipe e à coordenação, além de financiar a execução do *videomapping* nas cenas de atuação desse serviço. Enfim, a Coordenação da Saúde Mental de Belo Horizonte e a equipe do Consultório de Rua Noroeste apoiaram, sem restrições, todas as etapas desta pesquisa.

O Programa de Pós-Graduação em Artes da UEMG, ao apostar na relevância desta pesquisa para compor a formação de sua primeira turma, se mostrou interessado pelos temas aqui esboçados, conferindo várias oportunidades de comunicação com a comunidade acadêmica. A qualificação, também, foi de extrema importância para o desenvolvimento e a conclusão do trabalho, uma vez que as contribuições da banca, composta pelo Prof. Dr. Alexandre Costa e a Prof. Dra. Suzete Venturelli, localizaram o eixo “arte e sociedade” no trabalho e incentivaram o investimento na interseção da arte no corpo do texto. E, por fim, a orientação do Prof. Dr. Pablo Gobira foi de extrema acuidade ao estimular importantes leituras preparatórias para a complexidade dos temas atravessados pelo curso e pela pesquisa, sempre disponível para discutir questões do trabalho e preocupado com o desempenho em todos os aspectos da vida acadêmica, desde as publicações, participações de eventos, debates, grupo de estudos à escrita da dissertação.

As possibilidades de se discutir arte e sociedade não se esgotaram na presente pesquisa; no entanto, observar a interação da arte no cotidiano das cenas de uso de drogas demonstrou que o investimento na continuidade das investigações sobre espaço, a partir do conceito de *dobra* em Deleuze, pode direcionar a futuros trabalhos artísticos mediante o repertório de imagens suscitadas por esse conceito.

No decorrer do desenvolvimento da pesquisa, a investigação sobre o conceito de cena se deparou com dificuldades que envolveram a adoção, ou não, da narrativa como modelo de escrita para demonstrar as situações que instauram o que se entende por cena. Porém, adotar a narrativa para demonstrar o contexto das situações cênicas nas cenas de uso de drogas implicaria em procedimentos que envolveriam importantes mudanças metodológicas, tais como inclusão de relatos sobre os atores que compõem as cenas. No entanto, percebi que investir na mudança metodológica não traria benefícios para o trabalho, e seria uma decisão adversa aos objetivos da elaboração do *videomapping* nas cenas. Assim a manutenção da metodologia descritiva das cenas se mostrou ideal para o andamento do trabalho. A concepção da cena como resultante do encontro, tanto entre sujeitos quanto entre sujeito e objeto, foi uma importante contribuição para a elaboração do *videomapping*, conduzindo o encontro entre o artista e os objetos que circulam nas cenas. Tal procedimento dialoga com aspectos da arte relacional em Bourriaud (2009) e certa aproximação com os “*Rendez-vous d’art*” de Marcel Duchamp. Os encontros entre sujeito e objeto são parte de um processo notável entre muitos artistas contemporâneos, o que também pode apontar para futuros desdobramentos conceituais e artísticos.

As experimentações em *videomapping* nas cenas foram de extrema importância para a percepção das especificidades dessa técnica, que apresentou uma lógica de montagem e organização de arquivos distinta da lógica da edição de vídeos, o que foi uma grande novidade enquanto processo de criação. A realização das ações em *videomapping* nas cenas de uso de drogas levantou questões sobre a subjetividade da luz projetada no espaço urbano, em especial à noite. Assim, ao observar o aspecto noturno do trabalho, surgiram apontamentos para se pensar em poéticas noturnas, de modo a dar continuidade às pesquisas em linguagens visuais de maior receptividade nas cenas de uso de drogas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE, Bernardo Starling. Idade doida da pedra: configurações históricas e antropológicas do crack na contemporaneidade. In: SAPORI, Luis Felipe; MEDEIROS, Regina (Org.). **Crack: um desafio social**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2010.
- ANJOS, Augusto dos. **Eu: poesias**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. **Histórias de bairros [de] Belo Horizonte**: Regional Pampulha/coordenador, Raphael Rajão Ribeiro. Belo Horizonte: Arquivo Público da Cidade, 2011.
- ANDRADE, Luciana Teixeira de. **A Belo Horizonte dos modernistas**: representações ambivalentes da cidade moderna. Belo Horizonte: PUC Minas; C\Arte, 2004.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **Poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARBOSA, Adoniran. **Adoniran Barbosa**. Rio de Janeiro, EMI, 2000. 2 cds.
- BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editôra da USP, 1971.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**: edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG / Imprensa Oficial, 2006.
- _____. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras escolhidas. Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Imagens de pensamentos**: sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRANDÃO, Luís Alberto. Espaços literários e suas expansões. **ALETRIA**: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v.15, 207-220, jan.-jun., 2007.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- DAVIS, Mike. **Planeta Favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOREST, Fred. **Art Sociologique**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

FOUCAULT, Michel. Of other spaces: Utopias and Heterotopias. In: **Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory**. Edited by Neil Leach. NYC: Routledge, 1997.

_____. **História da loucura**: na idade clássica. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GOBIRA, Pablo; GARCIA, Daniela Ramos. Entre becos e passagens: um olhar estético das cenas aonde arte e drogas transitam, **Amerika** [En ligne], Paris, v. 14, 2016. Disponível em: <http://amerika.revues.org/7252>. Acesso em: 26 jul. 2017.

_____; SILVA, Adeilson William da; ALMEIDA, Karla Danitza de. Para suavizar a cidade hostil: arte e políticas públicas no meio urbano. In: Seminário Internacional Políticas Culturais (7: 2016: Rio de Janeiro, RJ), **Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais**, 17 a 20 de maio de 2016, Rio de Janeiro / Organizadores: Lia Calabre *et.al.*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2016.

_____. **Guy Debord, o jogo e estratégia**: Uma teoria crítica da vida. Belo Horizonte: UFMG, 2012. 258 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

GUIMARÃES, Rodrigo. Espaço e lugar: relações impossíveis com a possibilidade de nomear. In: **ALETRIA**: revista de estudos de literatura, v.15, 245-252, jan.-jun., 2007.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOGA, Dirce. **Medidas de cidades**: entre territórios de vida e territórios vividos. São Paulo: Cortez, 2003.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LANZMANN, Claude. **Shoah**, 1985. Filme. 543 min. aprox. Cor. França.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MASON, Paul. **Pós-capitalismo**: um guia para o nosso futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MARZANO, Michela (Org.). **Dicionário do corpo**. São Paulo: Edições Loyola, Centro Universitário São Camilo, 2012.

MATURANA, Humberto. **Emoções na linguagem e na política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MEIRELES, Amauri. O fenômeno da população em situação de rua: análise à luz da teoria da novíssima defesa social. In: PELLEGRINI *et al* (Orgs.). **Direitos fundamentais das pessoas em situação de rua**. Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2014.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Caminhos do Cuidado**: caderno do tutor / Ministério da Saúde, Secretaria de Gestão do Trabalho e da Educação na Saúde; Fundação Oswaldo Cruz, Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde; Grupo Hospitalar Conceição, Centro de Educação Tecnológica e Pesquisa em Saúde - Escola GHC. Brasília: Ministério da Saúde, 2013.

MUANIS, Felipe. Projeção mapeada: o real e o virtual nas edificações das grandes cidades. Dossiê: cidades midiáticas, Revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, volume 14 número 01, 177-174, s/mês, 2011.

MÜLLER, Jürgen E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

NAVAS, Eduardo. **Remix Theory**: the aesthetics of sampling. New York: Springer Wien, 2012.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade [1962]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escrito de artistas**; anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a.

_____. Esquema geral da Nova Objetividade [1976]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escrito de artistas**; anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b.

OLIVEIRA, Luciano Moreira de. Atenção à saúde das pessoas usuárias de drogas e internações psiquiátricas. In: PELLEGRINI, *Ada et al* (Orgs.). **Direitos fundamentais das pessoas em situação de rua**. Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2014.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Brazilian Arts: The migration of poetry to vídeos and installations. In: GLASER, Stephanie A. (Org.). **Media inter media**. Essays in honor of Claus Clüver. [Ed. ?]: New York, 2009.

OTTE, Georg. Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. In: ALETRIA: revista de estudos de literatura, v.15, 239-244, jan.-jun., 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERNIOLA, Mario. **Do sentir**. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental Org.; Ed. 34, 2005.

RESENDE, José. Ausência da escultura [1976]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escrito de artistas**; anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RIBEIRO, Núbia Braga *et al*. **Becos da Memória, Desenhos da Cidadania** - Pedreira Prado Lopes: a vila no trajeto de sua história oral. Belo Horizonte: Centro Universitário de Belo Horizonte/Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, 2001.

ROUBINE, Jean- Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUHRBERG, Karl *et al.* **Artes do Século XX**: Pintura, Escultura, Novos media, Fotografia. [?]: Taschen, 2012.

RUI, Taniele. **Nas tramas do crack**: etnografia da abjeção. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 108 -139

WAJCMAN, Gérard. **El objeto del siglo**. Buenos Aires: Amarrortu, 2001.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2001a.

_____. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **Território e sociedade**: Entrevista com Milton Santos. Odette Seabra, Mônica de Carvalho, José Correa Leite –Entrevistadores. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001b.

SAPORI, Luis Felipe; SENA, Lúcia Lamounier; SILVA, Bráulio Figueiredo Alves da. A relação entre o comércio do crack e a violência urbana na região metropolitana de Belo Horizonte. In: SAPORI, Luis Felipe; MEDEIROS, Regina (Org.). **Crack**: um desafio social. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1973.

VANEIGEM, Raoul. **A arte de viver para as novas gerações**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

VELHINHO, Gonçalo Filipe da Silva - Projeção vídeo mapping como ferramenta de exposição de arquitetura [Em linha]. Lisboa: ISCTE-IUL, 2014. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/8769>. Acesso em: 31 de maio de 2017.

ZACCONE, Orlando D’Ellia Filho. **Indignos de vida**: a forma jurídica da política de extermínio de inimigos da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Revan, 2015.

ZUFELATO, Camilo. Análise da judicialização das políticas públicas em prol dos direitos da população em situação de rua e dependentes químicos a partir do caso Cracolândia. In: PELLEGRINI, Ada *et al* [Orgs.]. **Direitos fundamentais das pessoas em situação de rua**. Belo Horizonte: D’Plácido, 2014.

Sites e Blogs

13 PIXEL. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z_Hu57QTqqE. Acesso em: 17 maio. 2017.

14 TRAILER DO ESPETÁCULO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fT9wfcBKpJw>. Acesso em: 17 maio. 2017.

311 4D VIDEO MAPPIN DANCE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DdpoQWrAgi4>. Acesso em: 17 maio. 2017.

ADIDAS. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FinPpRjIBz0>. Acesso em: 17 maio. 2017.

ADOLPHE APPIA - **Blog Figurino e Cena**. Disponível em: <http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/2013/06/resenha-obra-de-arte-viva-adolphe-appia.html>. Acesso em: 01 jun. 2017.

ADOLPHE APPIA. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/506655026816016717/>. Acesso em: 31 maio. 2017.

AGENCIA BRASIL, Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-05/prefeitura-nega-erro-em-demolicao-de-predio-com-moradores-na-cracolandia>. Postado em: 23 maio. 2017. Acesso em: 23 maio. 2017.

ATLAS DA VIOLENCIA 2017 – FÓRUM BRASILEIRO SEGURANÇA. Disponível em: http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/06/FBSP_atlas_da_violencia_2017_relatorio_de_pesquisa.pdf. Acesso em: 12 maio. 2017.

ATLAS DA VIOLÊNCIA 2017. Disponível em: http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/06/FBSP_atlas_da_violencia_2017_relatorio_de_pesquisa.pdf. Acesso em: 8 jun. 2017.

BALANÇO GERAL MG. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uICxVJE7t7E>. Postado em: 26 jul. 2011. Acesso em: 5 maio. 2017.

BARBER, Gabriela; LAFLUF, Marcos; "New Media Art; un abordaje al videomapping", p. 283-291. In.: **São Paulo**: Blucher, 2015. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/new-media-art-un-abordaje-al-videomapping-22330>. Acesso em: 19 maio. 2017.

BLOG FIGURINO E CENA. Disponível em: <http://teatrofigurinoecena.blogspot.com.br/2013/06/resenha-obra-de-arte-viva-adolphe-appia.html>. Acesso em: 12 abr. 2017.

BRASIL URGENTE SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UYZ2B-h1AU>. Postado em: 21 maio. 2017. Acesso em: 21 maio. 2017.

COMPULSÃO INTERNATÓRIA. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/131142655@N03/albums/72157668645226956>. Acesso em: 15 fev. 2017.

DEBORD, GUY. Sociedade do espetáculo. (1973). Vídeo. 88 minutos. P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o&t=1967s> . Acesso em: 02 jun. 2017.

DELEUZE “A IS FOR ANIMAL”. Disponível em: <https://vimeo.com/108004617>. Acesso em: 2 jun. 2017.

DISPLACEMENTS. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bMDr_CFFgWE. Acesso em: 14 abr. 2017.

EDUARDO RELERO. Disponível em: <https://www.eduardorelero.com/anamorfosis>. Acesso em: 10 jun. 2017.

EDUARDO RELERO. Disponível em: <https://www.eduardorelero.com/anamorfosis>. Acesso em: 5 maio. 2017.

ES DEVLIN. Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/174303448056035417/>. Acesso em: 31 maio. 2017.

ES EVELIN – DON GIOVANI. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/500814421048212385/>. Acesso em: 18 jun. 2017.

ESPETÁCULO DON GIOVANI. 2014. vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fT9wfcBKpJw&list=RDfT9wfcBKpJw#t=33>. Acesso em: 30 maio. 2017.

ESPETÁCULO DON GIOVANI. Foto. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/408490628679504246/>. Acesso em: 31 maio. 2017.

GOOGLE MAPS. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps>. Acesso em: 30 jun. 2017.

HISTÓRIA DE VIDEO MAPPING disponível em: <https://sites.google.com/site/projectionmappingcmul/home/historia-de-video-mapping>. Acesso em: 26 maio. 2017.

<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=24350&chPlc=24350&viewbusca=s>. Acesso em: 19 nov. 2016.

<http://www.caminhosdocuidado.org/sobre-o-projeto/>. Acesso em: 19 nov. 2016b.

JORNAL DA ALTEROSA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TU031IWFD_4. Postado em: 20 maio. 2014. Acesso em: 5 maio. 2017.

JORNAL DA ALTEROSA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lOgmOWm6raY>. Postado em: 12 ago. 2014. Acesso em: 5 maio. 2017.

JORNAL DA RECORD MG. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LQJdrXtkCDk>. Postado em: 14 jul. 2012. Acesso em: 5 maio. 2017.

JORNAL ESTADO DE MINAS. Disponível em: http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/05/04/interna_gerais,866979/pesquisa-aponta-que-maioria-de-usuarios-conhecem-as-drogas-na-infancia.shtml. Acesso em: 5 maio. 2017.

JORNAL O GLOBO. Governo investe em políticas de redução de danos para conter avanço do crack. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/politica/governo-investe-em-politicas-de-reducao-de-danos-para-conter-avanco-do-crack-2841959>. Acesso em: 28 abr. 2017.

JORNAL O GLOBO: RYOJI IKEDA. O Globo em 08/09/2012, disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/projeto-outras-ideias-para-rio-ganha-as-ruas-da-cidade-6032996>. Acesso em: 15 de maio de 2017.

LIQUIDIFICA DOR. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/60806556@N07>. Acesso em: 15 fev. 2017.

MARINA ABRAMOVIC (site oficial): <http://www.marinaabramovic.com/solo.html>. Acesso em: 8 maio. 2017.

MINAS URGENTE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F4dLDPm6mGE>. Postado em: 21 jul. 2011. Acesso em: 5 maio. 2017.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Atenção básica.** Disponível em: <http://dab.saude.gov.br/portaldab/pnab.php>. Acesso em: 19 nov. 2016a.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Caminhos do cuidado.** Disponível em:

MUSEU LACMA. Disponível em: <http://www.lacma.org/art/exhibition/magritte-and-contemporary-art-treachery-images>. Acesso em: 4 abr. 2017.

NETO, Juvenal Martins. **Conceitos:** Espaço, Lugar e Território. Publicado em 22 de março de 2010 no site Webartigos. Disponível em: <http://www.freedocuments.me/conceitos-espao-lugar-e-territorio/542587/>. Acesso em: 05 nov. 2016.

O QUE SIGNIFICA CRACK EM RELAÇÃO À INFORMÁTICA. Disponível em: <https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20070411204559AAF59K8>. Acesso em: 31 maio. 2017.

OS MESTRES DA DANÇA QUE VIROU MANIA NO RIO – PASSINHO. Disponível em: <http://www.diariodocentrodomundo.com.br/uma-gringa-no-suburbio-do-rio-atras-da-turma-do-passinho/>. Acesso em: 29 jul. 2017.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Vila Viva.** Disponível em:

PROJEÇÃO VIDEO MAPPIN COMO FERRAMENA DE EXPOSIÇÃO DE ARQUITETURA. Disponível em: https://issuu.com/gvelhinho/docs/disserta_o. Acesso em: 3 fev. 2017.

PROJETO OLHO VIVO: A IRIS DOS OLHOS DA SEGURANÇA PÚBLICA. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/3521>. Acesso em: 5 maio. 2017.

PROJOVEM. Disponível em: <http://www.gdecom.org.br/index.php/projetos/pro-jovem-adolescente/>. Acesso em: 15 maio. 2017.

RALPH LAUREN. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E7ryMzZQICA&t=38s>. Acesso em: 17 maio. 2017.

REDE TVT. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o6V1bT240-w>. Postado em: 2321 maio. 2017. Acesso em: 23 maio. 2017.

RELATÓRIO VISTORIAS EM COMUNIDADES TERAPÊUTICAS. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/24030490/relatorio-vistorias-comunidades-terapeuticas-mg/46>. Acesso em: 19 jun. 2017.

REMIX THEORY. Disponível em: <http://remixtheory.net/>. Acesso em: 01 jun. 2017.

RENÉ MAGRITTE. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/renaudcamus/30818007244>. Acesso em: 4 abr. 2017.

REVISTA FÓRUM. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2017/05/27/pedido-de-doria-justica-autoriza-internacao-compulsoria-na-cracolandia/>. Acesso em: 5 maio. 2017.

REVISTA TEMÁTICA. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica>. Acesso em: 11 de junho de 2017.

RYOJI IKEDA – MICRO MACRO. Frame disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fL_A3v8nZrs. Acesso em: 18 maio. 2017.

RYOJI IKEDA BIOGRAFIA. Disponível no site: <http://www.ryojiikeda.com/biography/>. Acesso em: 18 maio. 2017.

RYOJI IKEDA IN PARK AVENUE ARMORY. Disponível em: http://www.armoryonpark.org/programs_events/detail/ryoji_ikeda. Acesso em: 18 maio. 2017.

RYOJI IKEDA no Rio de Janeiro, Jornal o Globo, 08/09/2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/projeto-outras-ideias-para-rio-ganha-as-ruas-da-cidade-6032996>. Acesso em: 18 de maio de 2017.

RYOJI IKEDA TEST PATTERN RUHRTRIENNALE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XwjYpJCBgk>. Acesso em: 18 maio. 2017.

RYOJI IKEDA- THE RADAR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TU140hHeb4A>. Acesso em: 18 maio. 2017.

RYOJI IKEDA- THE RADAR. Frame disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TU140hHeb4A>. Acesso em: 20 maio. 2017.

RYOJI IKEDA THE TRANSFINITE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omDK2Cm2mwo>. Acesso em: 18 maio. 2017.

RYOJI IKEDA. “Macro-micro”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fL_A3v8nZrs. Acesso em: 01 de jun. 2017.

SEVENTH SENSE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iQIDEPLHPyQ>. Acesso em: 17 maio. 2017.

SILA SVETA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HB5nJB9R8Qw>. Acesso em: 17 maio. 2017.

SOCIEDADE DO ESPETÁCULO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o&t=1967s>. Acesso em: 3 fev. 2017.

URBEL. Disponível em: http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=urbel&tax=8178&lang=pt_BR&pg=5580& taxp=0&idConteudo=24349&chPlc=24349. Acesso em: 12 maio. 2017.

VISTORIAS EM COMUNIDADES TERAPÊUTICAS. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/24030490/relatorio-vistorias-comunidades-terapeuticas-mg/46>. Acesso em: 14 maio. 2017.

VJ SUAVE - Homeless. Disponível em: <https://vimeo.com/33471526>. Acesso em: 29 jun. 2017.

VJ SUAVE – Trip. Disponível em: <https://vimeo.com/74591133>. Acesso em: 29 jun. 2017.

VJ SUAVE. Site. Disponível em: <http://vjsuave.com/?lang=pt-br>. Acesso em: 29 jun. 2017.

VJ SUAVE. Suave ciclo. Disponível em: <https://vimeo.com/141932372>. Acesso em: 29 jun. 2017.

ANEXOS

ANEXO A – Anotações de José Roberto Soares

Anotações de José Roberto Soares¹³⁸

“A cena vai se armando numa surpresa pós-moderna.

TUDO NEGRO

TUDO

VERDE

Um circo o que é que pode ser?

Ajudar a entender na cena / RD

Intervenção Extra ordinária (sic)

Obs: O homem doido que dançava, depois disse que era aquilo que ele precisava... abraços, falava das suas relações na sua loucura e empolgação.

Rapaz do cigarro e da curiosidade.

Rapaz índio, que disse viajar.

Outro disse que drogas estavam na mão, porém ele não ia fumar agora não. Parou pra ver, porém disse que era coisa do capeta, só porque ele [se] drogou, cortaram a onda dele, queria que voltasse a música.

Intervalo que mesmo assim o corre não para.

[...]

Casal de Senhoras: Observações filosóficas após impacto visual.

Legitimidade do SUS, num momento de Saúde e Arte.

[...]

Tese sobre os resultados da intervenção

A nave do SUS

encontros e desencontros sobre percepção artística, social e política”¹³⁹.

¹³⁸ José Roberto Soares é Redutor de Danos do Consultório de Rua Noroeste, além de poeta e transformático.

¹³⁹ São anotações, datadas em 6 de julho de 2017, realizadas no caderno de José Roberto Soares.