

## DO CENTRO HISTÓRICO EXPANDIDO

### Fantasmagorias & infames

Com a emergência dos centros históricos expandidos e o aparecimento de personagens (turistas e infames) e ambiências artificiais, delineiam-se tanto uma compressão da experiência em direção à *performance* quanto novos regimes de visibilidade e captura técnica (superfícies simulacros) numa encenação histórica fria. O que nos leva ao abandono tanto da idéia de um empobrecimento da experiência contemporânea quanto do uso das práticas artísticas como contraponto a esse fato.

Observa-se que os novos regimes de visibilidade e captura técnica empreendem um rompimento teórico que indica a emergência de novas situações urbanas. O texto associa esses acontecimentos a nossa própria condição contemporânea entre desaparecimento e captura técnica.

**Palavras-chave:** Centro histórico; Fantasmagorias; Infames.

### O Centro histórico expandido<sup>2</sup>

No momento o horizonte está carregado para mim

*Walter Benjamin*

Para a maioria dos caminhantes do centro histórico da cidade as noções de centralidade, trocas econômicas ou mesmo de historicidade não reverberam em absolutamente nada de sua lida diária. Mudanças de eixos e dinâmicas econômicas, oficialização de conteúdos históricos e eleição de patrimônios se perdem na abstração dos pensamentos, livros e políticas públicas. Eles, os que caminham, parecem passar ao largo dessas elucubrações, pois simplesmente habitam as ruas e por vezes os centros ainda que em circunstâncias relacionadas ao capital e aos novos desenhos urbanos. Indiferentes, num barbarismo radical. A cotidianidade dos caminhos, da traçabilidade que nos sugere a metáfora do emaranhamento, amalgama tudo ao tempo que insta o amoroso e as lembranças ao prosaico e daí aos desígnios das mercadorias. Nunca na verdade se tem uma cidade, abstração das abstrações, mas ruas, praças e bairros por onde perfazemos os trajetos. E os passos. Os topônimos restituindo o jogo das palavras. O centro é a abstração cumprida a pé. Quem terá olhos para ver? Mas está tudo lá. Inclusive a expressão aqui utilizada **centro histórico expandido** não obedece a nenhuma conceituação precisa, no sentido da centralidade urbana ou das construções historiográficas *usuais*; corresponde a um conjunto de procedimentos benjamin-foucaultianos concernentes a uma historiografia do descontínuo e das emergências. (FOUCAULT, 2001) Atua no contraponto ao entrelaçamento das crescentes exigências de diversão, aliadas aos sucessivos *pools* de gestores e empresários que se revezam na tentativa de agenciamento da memória, história e patrimônio, ao tempo em que a cidade se esvai em ruínas e fantasmagorias. Centros históricos transformam-se em Disneylândias as avessas (esses são a historiografia da fantasia, aqueles a fantasia historiográfica), espécies de universos paralelos desenvolvidos como instâncias que cruzam as novas

apropriações da memória e da história num clima visual de hiper-realidade: paisagens artificiais em ruínas que corresponderiam às demandas da industrialização do turismo, com suas legiões globalizadas ansiando por cultura acessível e compartilhável, e a gestão do lazer sob a égide de instituições governamentais e grupos empresariais. Soma-se a isso uma ideia de historiografia fria e tátil.

A saturação fantasmagórica do **centro histórico expandido** soteropolitano estende-se das balaustradas da Barra, avançando os limites do Carmo e do Comércio, em direção ao Aquidabã. Ruínas identitárias – o campo devastado da subjetividade arruinada. Deambulamos por essas ruas hoje estranhas. Antes elas eram menos assombradas, quando seguíamos pelas mãos paternas e atravessávamos o Pelourinho e o Taboão até nos perdermos. Agora como espectros, entre fantasmagorias, desfiliamos nessa estação avançada do inferno num pesadelo infindo de morte e ruínas.

O miolo desse centro expandido foi sempre muito visitado por seus caminhantes desde o aristocrático *fotting* da rua Chile dos anos 1940-50 até o esbarra-esbarra de hoje. O que nos leva a constatar que o esvaziamento decretado pelas teorias urbanísticas e econômicas mostra-se como uma grande falácia lamentativa da perda do antigo *status* de classe transportado para passarelas fechadas das áreas nobres dos *shoppings centers*. A praça Castro Alves sempre vivera sob o signo do espetáculo visual desde o teatro São João às sessões de cinema seguidas da *flanerie* tardia e periférica. Agora as ruas centrais, ao invés de *flâneurs* provincianos, secretam caminhantes ordinários e infames<sup>3</sup> ilustres desconhecidos que sobem e descem, param, ao ritmo dos afazeres cotidianos e dependentes da sazonalidade da claridade, das sombras e do breu. O percurso das mercadorias cumpre as espirais do consumo como um parque temático histórico que nos convida para a pedagogia de seu desfrute e submissão: das bijuterias e *gadgets* chineses às sofisticadas imagens-mercadorias seja do cinema 3-D, ou da midiaticização obscena sob uma atmosfera memorialística, patrimonialística e historiográfica. A ambiência *over*, alucinada, ainda se reflete no conjunto alegórico das mercadorias inusitadas, dos manequins dos remediados da Barroquinha e Ladeira de São Bento, na variedade das miudezas globalizadas, sobretudo com a cena dos fungíveis objetos *kitschs* da indústria chinesa que aí pululam (com levas de famílias de orientais que trabalham e circulam na área). Estamos em pleno processo de internacionalização do centro expandido como consumidores/vendedores capilares do turbo-capitalismo BRIC (Brasil-Rússia-Índia-China).

Até bem pouco tempo, uma miríade de cinemas de rua pontuava todo o trajeto indicando a vocação imagética desse sítio, os quais foram dizimados, transformados em templos adventistas (estes sim são iconoclastas!) e santuários do sexo hiper-real. A extremidade visível desse processo de desaparecimento é o ambíguo ambiente do Espaço Itaú de Cinema. Seria o futuro de todo o centro transformar-se num ambiente

dúbio de vertigens espaço-temporais? Lá, nunca sabemos se estamos no velho cine Glauber Rocha (e ele ainda o é?) ou num cinema de *shopping*. Na retomada passadista do centro ou num franco processo de revitalização articulado com o novo bairro do Dois de Julho. Irônico, o que só reforça a nossa hipótese, é que estão reproduzidas nas portas de vidro da entrada (e em uma das laterais do prédio) um fragmento extraído do estupendo cartaz de Rogério Duarte para o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha. A imagem, assim deslocada, potencializa sua ambiguidade pelo jogo da inversão e simultaneidade e ainda pela forma deceptiva. Ora representa o sol construtivista, entre redenção e ameaça; ora o sol paródico, o *anus solaire*<sup>4</sup> do famoso escrito batailliano. (BATAILLE, 2007)

No Terreiro de Jesus os capoeeristas-acrobatas e as baianas-espetáculos configuram os personagens centrais do Pelourinho, cuja novidade é a entrada dos cabeças-de-pedra na formação de um barroco externalizado e hiper-real. As figuras da paixão barroca, com suas chagas e corpos dramatizados, ao abrigo das câmeras das igrejas coloniais, iluminadas pelo brilho áureo, flertam imagetivamente com os redemoinhos de sacizeiros – auguras mentais e corporais expostas. O efeito de duplicação, nas ruas do centro histórico expandido, das imagens barrocas do incompreendido escultor do século XVIII, o Francisco das Chagas, o Cabra, causam um efeito de hiperrealidade quando associados aos infames “cabeças-de-pedra” que replicam a estética grotesca dos Cristos expostos no Convento e Ordem Terceira do Carmo. O *Senhor Morto*, o *Cristo na Pedra Fria*, o *Senhor dos Passos* e a *Nossa Senhora com o Menino Jesus nos Braços*, o *Cristo Atado à Coluna*, como seus clones, apresentam a dramatização anatômica das ossaturas sobressalentes, epidermes laceradas, músculos tensionados, cabelos hisurtos, feridas magentas, expressões faciais agônicas de olhos revirados e quase mortos.

## **Fantasmagorias e historiografia fria**

A metáfora teatral marxista define a história como um palco em que primeiro atuaríamos em tragédias e depois em farsas. (MARX, 1988) Talvez devêssemos abandonar a idéia de estilos teatrais que se sucedem, cenografia do teatro burguês e aristotélico (BRECHT, 1967), por uma superposição de cenas em pleno agonismo: a tragédia convive com a farsa ambas transformadas em **fantasmagorias**.<sup>5</sup> Contra a plácida compreensão histórica positivista evocamos uma “experiência” histórica em que os homens são assediados pela tradição das gerações que os antecederam e que agora estão mortas e ao tentarem criar algo novo, sucumbem ao passado, dando-lhe nomes e roupagens de outrora. Nos deparamos com a emergência de concepções e práticas novas retomando velhos usos e significações. (BENJAMIN, 1991) O malfadado anjo da história se apresenta com os olhos voltados para o presente embora a sua visão oscile entre o que está a sua frente e os longos *flahsbacks* que o cegam: um teatro

onde fantasmagorias assombram o presente em sua aparição ruínosa. Os estilhaços de outras épocas que perduram enquanto ruínas no meio urbano assumem o caráter fantasmático e explosivo: acenam para a instabilidade vivida e sua reinterpretação, abandonando suas perspectivas românticas ou barrocas. Desnaturalizam a história e a alegorizam como um campo ruinoso, devastado. Sem nostalgia ou redenção. A cidade não mais será vista como palimpsesto, como se estivéssemos no campo da hermenêutica, ou classificada quanto aos seus signos, semiotizada – antes uma zona agônica em que as formas voláteis e precárias (em ruínas) trocam-se.

Os regimes fantasmagóricos do **centro histórico expandido** de Salvador se resumem em duas emergências que se superpõem. A primeira quando da criação do projeto estético modernista formado pelo grupo baiano (Verger, Amado, Caymmi, Caribé) e sua absorção pela incipiente indústria cultural do turismo promovida por empresários e gestores municipais e estaduais (processo que se arrasta até hoje e tem no seu bojo a conservação do Pelourinho alternando entre a patrimonialização das ruínas e a ruína do patrimônio); o segundo dá-se na atual obscenidade midiaticizada (BAUDRILLARD, 1987) derivada das imagens foto-jornalísticas e televisivas centrados numa estética pop-grotesca (hiper-realizada enquanto sobrevida de um grotesco-barroco) em que o interesse se volta para as cenas de violência generalizadas (tráfico, batidas policiais, assassinatos, furtos), não sem a ironia de evocar um certo destino tropicalista da morte “de bala ou vício”. Aos corpos soberanos das superfícies simulacros dos nossos caminhantes extraordinários (o grupo modernista baiano) se insurgem, nesse estado das imagens reprodutíveis, as cenas do centro histórico soteropolitano dos programas televisivos especializados em vilipendiar jovens, negros e pobres. Os infames traficantes, trombadinhas e dependentes de crack – que vagueiam como zumbis, num *remake pós-baianidade* do videoclipe *Thriller*, ou jazem mortos, eviscerados, em terrenos baldios. (DRUMMOND, 2009a) De grande audiência, esses programas vendem suas imagens-mercadorias para consumidores do grotesco como estética da transparência integral: tudo deve ser mostrado, devassado, depois da pele as vísceras! O conceito de **obscenidade midiaticizada** procura dar conta de um centro histórico além da **espetacularização** – conceito que alimenta a ideia de reversão revolucionária da alienação empreendida pelo proletariado. (DEBORD, 1992) Além do espetáculo, estaríamos agora na crise da representação e da cena, sob o bombardeio das imagens-mercadorias oriundas do meio informacional que performam espaços: o centro histórico expandido surge como a aparição privilegiada dessa passagem traumática.

Um dos personagens dessa tragicomédia é o turista que representa a assimilação das fantasmagorias e o ponto de conexão entre elas: a sua espacialidade entre a estetização modernista e a recente midiaticização-hard. Recentemente um fato denunciou o caráter dessa fabulação e seu caráter hiperreal. Um ator global, baiano – ele próprio exemplo do efeito de compressão entre o “jeito baiano” e sua figuração midiática apresentado

em programas de TVs – foi assaltado duas vezes em menos de dez minutos no centro histórico, após um show de música baiana. O desenlace não foi trágico, o que nem sempre acontece em relação aos turistas. Por outro lado, a “experiência” histórica definida como acúmulo de fantasmagorias configuram **processos de subjetivação** em ruínas dando-se por intensidades fragmentárias, não identitárias, as quais não alcançam nem o estatuto de um dentro. Talvez a ideia de processos de subjetivação não acompanhe o que aí acontece sendo mais útil utilizarmos o termo *performance*. Apontamos os **infames**, os turistas como esses novos personagens na mediação entre a “experiência” e a *performance*. Isso significaria nos termos benjaminianos um empobrecimento da experiência? (BENJAMIN, 2000) Ou uma experiência do aniquilamento? (BATAILLE, 2006) Nos propomos a reverter esses conceitos que por vezes nos assolam por um lado com o discurso da perda e por outro pela teologia negativa. Nosso risco será o uso dessas duas concepções, objetivando sairmos do campo de uma **oncologia do presente** – bastante interessante, mas muito próxima do horizonte da paralisia travestida de crítica. Ao investigarmos a teoria historiográfica que alimenta a patrimonialização do **centro histórico expandido** percebemos que nos dirigimos a uma vertente de historiografia menos narrativa e mais tátil. Historiografia fria pois a transmissão da cultura histórica se externaliza em personagens, vestuários, reconstituições, imagens, ambiências: superfícies e espaços que devem ser percorridos, tateados, experienciados. Forma distanciada, se brincarmos perversamente com os conceitos brechtianos, pois aqui o distanciamento não remete a nenhuma crítica. (BRECHT, 1967) O que se indentifica é a correspondência dos gestos solicitados (*performance*) em cenas históricas facilitadas, de baixo teor conteudístico, e alto teor plástico (arquitetura, urbanismo, cenografia). Trata-se da estetização e plasticidade do histórico movendo-se em metástase para o resto da cidade. Vejamos o nosso centro histórico expandido.

O Escritório de Referência do Estado elaborou para o Pelourinho um projeto luminotécnico que propicia um impacto cênico na **área de preservação rigorosa** no Terreiro de Jesus, sendo aplicado na Catedral Basílica, na Faculdade de Medicina, a primeira do Brasil, na Igreja de São Domingos, na Igreja de São Pedro dos Clérigos e na Igreja do São Francisco – conhecida por sua cobertura interna com lâminas de ouro. Esse projeto segue para outros bairros como Carmo, Saúde e Santo Antônio. Esta é uma segunda etapa, pois a primeira em 2009, implantou 305 luminárias em estilo “Caiscais” – suscitando um clima “colonial” – entre a Ladeira da Praça e o Largo do Carmo. Fica claro que os mesmos procedimentos alimentam tanto estes espaços urbanos históricos quanto os novos museus e suas exposições temáticas: dá-se a cenografização dos conteúdos. A historiografia enquanto encenação torna-se correlata da nossa própria compressão da “experiência”, solicitando em seu lugar, uma *performance* guiada, fundindo a “aprendizagem” da história com as diversas expressões do lazer contemporâneo. Parque temático como paradigma da transmissão histórica, forma divertida e *light*, embora o museu do

holocausto seja sua forma *hard* em Berlim, Jerusalém e Curitiba entre outras cidades (OCKMAN; FRAUSTO, 2005), destinadas às legiões turísticas e grupos escolares que findam fundidos em uma só figura.

## **Os caminhantes extraordinários, superfícies e técnica**

A figura do *flâneur* oriunda do século XIX ou dos surrealistas e dadaístas das vanguardas do início do século XX, sem esquecer os desvios situacionistas, nos ajudam como negativos do que queremos perseguir. Não são caminhantes ordinários, mas justo o seu contrário, extraordinários, imersos na história da arte: estados estéticos de excepcionalidade. Aristocráticos, boêmios e estetas. Seus gestos de heroísmo, concretizados no assassinato de classe, potencializam-se na tentativa de inversão da lógica fordista. Filhos da boemia artística/intelectual, uma posição intermediária entre o burguês e o proletariado, assumem inicialmente o caráter de revolta (mais do que a de revolução) e enquanto caminhantes insistem na negação do trabalho insurgindo-se contra o regramento dos espaços e atividades que aí são permitidas. Suas geniais criações são luminosas por distanciarem-se do comum e afirmarem-se extemporâneas. Daí advinda a distinção de suas invenções ligadas ao caminhar pela cidade, pautadas numa fratura temporal em direção a uma prática artística. (Nunca se confundem com aqueles que atravessam as ruas sem estetizarem a caminhada). A finalidade última é a obra: o livro, a fotografia, o quadro ou qualquer das novas materializações do estético (inclusive os arcanos da desmaterialização da arte atual). Os séculos XIX e XX nos legaram essas superfícies simulacros (poéticas, literárias, pictóricas, fotográficas) que relatam ou figuram a celebração de suas caminhadas transformadas em obras ou antiobras, mas sempre objetos-mercadorias. Por isso são por demais lembrados, citados, estudados. Artísticos demais, culturais demais. As superfícies produzidas foram incorporadas ao espectro cultural como exemplo, como beleza, como memória. A cultura que através do choque queriam combater os absorveu e fez do choque sua estética triunfalista. No panteão da arte moderna e ocidental, mesmo que em alguns casos à revelia do que propunham, foram marcados como contraponto ao uso ordinário e sem nome. A dubiedade dos gestos facilitou a interpretação que mais vicejou. Perdemos a ambiguidade que cifrava Baudelaire ao mesmo tempo como um *flâneur* aristocrata e os seus personagens quase sempre recém-chegados de um mundo negro e fantasmático. Como Poe e seu velho decrépito. Os surrealistas forjaram seus limites entre o estético e a psicanálise e suas deliciosas deambulações representam a culminância do simbolismo. Enquanto os situacionistas politizaram o que estava na potência do acaso, do prosaico e sem nenhuma distinção. Não nos surpreende a *posteriori* o enrijecimento vocabular cedido pela mediação dialética e pelo marxismo.

Os escritos e práticas que os caminhantes extraordinários nos legaram não são paradigmáticos, antes nos confrontam com a heterogeneidade dos trajetos e formas de traça-los. Pois no âmbito da história e da cultura cada movimento de luz sobre algo corresponde a um apagamento. A fantasia da memória não será nunca apenas o que não devemos esquecer, sobretudo é o que nunca será lembrado. Esta é a sua dimensão forte. Está é a sua barbárie cultural. Aos ordinários não se permitem nem o drama do esquecimento.

Em relação ao centro histórico expandido, embora Verger (1989) fizesse parte dos caminhantes extraordinários (no centro histórico expandido destacam-se as superfícies simulacros de Jorge Amado, Caymmi, Caribé entre outros) a sua perspectiva sobre a conservação do Pelourinho era de natureza provocativa e tocava no nó dessa questão. Não foram as prostitutas do Centro Histórico que garantiram a permanência desse sítio? Embora não funcione como uma proposta efetiva não seria interessante pensar, ao menos teoricamente, a inexistência de um projeto de patrimonialização da trajetória delas pelo centro ou mesmo o tombamento de seus cortiços e toda a espécie de modificações que aí empreenderam? Um dos mais acirrados debates, seguidos de discursos indignados acerca dos cuidados dispensados ao patrimônio no Pelourinho versa sobre as fachadas, sobretudo os tons a que foram recentemente submetidos. (Como se a umidade, vinda dos confins do inumano, não as fizessem sucumbir pela negatividade de sua ação). A que torção submetemos esse efeito de memória que apegado aos tons autênticos das fachadas declinam daquelas que proporcionaram, sem querer, a manutenção do fetichismo dos outros?

Entretanto, notamos uma inflexão operada pelo advento da imagem técnica reproduzível, com a chegada dos fotógrafos. Embora a caminhada e as paradas dos fotógrafos pela cidade estejam ainda no campo dos caminhantes extraordinários, algo aí se deu. Nesse momento primevo, as circunstâncias políticas e técnicas submetem personagens aquém da história da arte e dos trajetos como estética ao jogo das cenas e aparelhos – a caixa preta fotográfica. (FLUSSER, 2002) Uma nova superfície simulacro mediada pela técnica. (FLUSSER, 2009)

O livro de fotografias *Street life in London* de John Thomson, publicado em Londres (1877-1878), pode ser o primeiro exemplar dedicado à vida das ruas de uma cidade europeia, embora o francês Charles Nègre tenha tirado no período alguns clichês como *photographie de rues*. Ambos, pela beleza estética e pelo apelo “documental”, serão seguidos pelos trabalhos posteriores de diversos fotógrafos, sobretudo o de Atget nas ruas de Paris. Mais celebre foi o livro *How the other half lives* de Jacob Riis, produzido na cidade de New York, em 1890, com o intuito de dar a ver a outra metade da cidade, com seus pobres vivendo em bairros miseráveis. (PARR; BADGER, 2005) Foi também através das imagens de pioneiros da fotografia urbana como Bruno-Auguste Braquehais

que os *communards* ainda nos encaram em plena rua parisiense, minutos após derubarem a coluna Vendôme em 1871, enfrentando, como as tropas, as objetivas e o olhar do fotógrafo. Antes, em 1848, a visão embaçada da rua Saint-Maur escondeu os olhares dos revolucionários atrás das barricadas, logo após um ataque. Distantes, parecem posar para o registro do fotógrafo Thibault legando suas sombras à história, como o fizeram os transeuntes da Place Saint-Pierre-de-Montmartre, em 1870, dessa vez para o famoso Nadar. (DRUMMOND, 2009b)

Ao tempo que Baudelaire escrevia suas obras, Charles Marville (1996) foi contratado pelo próprio prefeito de Paris, o barão Haussmann, com o intuito de registrar as intervenções por que passava a cidade. As cenas públicas sem transeuntes lembram uma cidade abandonada, por vezes arruinada. Seus habitantes quando aparecem estão submetidos ao trabalho duro. Estes homens sem nome, como os *communards* desconcertados frente à objetiva pela imposição da cena, testemunhas mudas do poder transformador do capital e da violência estatal a seu serviço, são os novos **infames urbanos**. Aparição mediada não mais por documentos escritos (processuais), mas pelo registro técnico (causando um cataclismo no modo de produção de superfícies simulacros) de seu *gestus*. (BRECHT, 1967)

Num contexto não menos dramático se inscreveria a obra de Eugène Atget. Atget (2001) produziu em torno de dez mil negativos melancólicos e poéticos da “vieux Paris”: as ruelas e prédios arruinados, as velhas lojas, *bric-à-bracs*, vitrines, e bosques. E numa série especial os *petits métiers* e as velhas prostitutas que assumem em sua obra um caráter épico por insistirem em não desaparecer junto com a cidade que sucumbe. São eles os ordinários e infames que atravessam a cidade? A essa galeria (que já fazem parte os *communards* e os trabalhadores dispersos na cena urbana) acrescentamos as fantásticas imagens em que numa rua dada vemos apenas registrar-se uma nuvem, um risco, um fantasma. Algumas fotografias de Atget, e de outros fotógrafos da época, registraram essa passagem rápida pela objetiva, esse impressionante teatro das almas urbanas. Um conjunto de aparições como espectros, emanções de um mundo inexplorado. Quase uma hagiografia imagética dos infames. A impossibilidade técnica dos aparelhos à época torna-se um dos paradigmas da aparição dos infames: a presença do *gestus* como desaparecimento. O outro paradigma seria a presença da máscara, da careta como desaparecimento.

## **Infames e regimes de visibilidade**

Paradoxalmente, é dos caminhantes extraordinários que deriva o olhar dramatizado pelo messianismo estético e lançado aos ordinários e infames que em suas deambulações desaparecem no sumidouro do tempo. Desaparição sem estética ou heroísmo. Sem narração. Mas não seria essa exceção a regra? Daí nos aproximamos do jogo tácito



da cultura e da cidade, das suas encenações da sombra, dos desaparecimentos e das fulgurâncias. O passante extraordinário alimenta uma tácita admoestação aos que andam consumidos pelo trabalho ou pelo vagabundear sem narrações, cujas existências infames desapareceram. Essa não é sua tradição, por mais irônica e perversa que seja, de não ter tradição nenhuma? As relações entre cultura e barbárie, no quadro do moderno, circunscrevem a produção da cultura e a sua transmissão, melhor seria a não transmissão, configurada em experiência histórica.

O debate do empobrecimento da experiência e da narração só pode ser retomado em sua relação com a técnica e a guerra. A Primeira Guerra Mundial ainda era concebida aristocraticamente sob o ponto de vista das forças humanas – como assinalam as confraternizações natalinas realizadas, na linha do *front*, pelos exércitos inimigos. Com o advento da metralhadora, do carro de combate (primeiros tanques) e posteriormente do bombardeiro aéreo (os Zepelins), além da utilização do gás letal, a guerra de trincheiras, que aposta no desgaste de ambos os lados, torna-se um morticínio horrível. Processa-se então uma tecnização da guerra. O confronto corpo a corpo, que implica uma certa personalização e heroísmo, vai se perdendo e as mortes/assassinatos transformam-se em atos anônimos e mecânicos. Alguma coisa do empobrecimento da experiência está ligada com essa experiência efetiva, histórica da guerra, expressa na relação do homem com a técnica e com a barbárie. A experiência agora é mais plana atingida em sua tessitura. Portanto, não é mais o apagamento da experiência que nos provoca hoje, mas a sua substituição pela *performance* (uma genealogia espiralada envolvendo experimento, experiência e performance) mediada pela técnica num regime de guerra. (DRUMMOND, 2012a) Esta não mais localizada torna-se *guerra pura* e espalha-se no tecido urbano.

O regime de guerra pura (VIRILIO, 1978) militarizou o centro histórico expandido, onde polícia e tráfico disputam as ruas. Na área do crack assassinatos são frequentes. Sem entendermos bem as estratégias de segurança montadas pelo estado, pois além de não eliminarem a sensação de insegurança, por vezes, desenvolvem ações com os programas telexposições do grotesco. Ambos estabelecem na área uma operação militar similar. Como se toda cidade exigisse uma zona militarizada de confronto em submissão ao aparato técnico e explorada comercialmente através da venda e circulação de imagens-mercadorias. Na guerra pura, armas e objetivas operam para o rastreamento, esquadrinhamento e telexposição dessas zonas.

Os *infames*, no estágio das imagens reproduzíveis, se arriscam ao registro das próprias imagens enredadas nos dispositivos de captura midiática da guerra pura. (VIRILIO; LOTRINGER, 1984) As análises foucaultianas das documentações da primeira geração de *infames* escapam as novas configurações. Não que elas tenham desaparecido, foram suplantadas pelos dispositivos visuais globalizados. Do arquivo, que em sua organização

já é uma interpretação, ao acúmulo de imagens-mercadorias em circulação uma rede de capturas. No estágio reprodutível e midiático as capturas visuais se estendem das redes televisivas aos registros de grandes protocolos globalizados como o Google Street View e o You Tube, caracterizando-se por exigir desdobramentos teóricos. No centro histórico expandido os regimes de captura imagética cumprem todos os estágios: inocentes fotos dos turistas explicitando seu fetichismo em baianas e capoeiristas preparadas; uma seleção do Google View flagrando infames cabeças-de-pedra, com tarjas nos olhos, no exercício de seu paraíso artificial do crack; os boletins de ocorrência policiais.

Os celulares com câmera expõem os infames ao paradoxo: agora eles próprios registram a caricatura de suas existências, contribuindo para as redes de captura e agindo como fornecedores de material midiático. Ao se disporem a gravar as imagens dos que lhes são semelhantes repetem o gesto do indivíduo, sob o capitalismo, que ao se imaginar ir à rua para comprar uma mercadoria estaria procurando comprador para si próprio. Recentemente mais uma tragicomédia: um rapaz que furtou alguns turistas no Pelourinho foi localizado porque seus companheiros o filmaram em ação (iriam colocar no You Tube?). Apreendido o celular suas fotos ganharam as primeiras páginas dos jornais locais e o vídeo chegou aos programas sensacionalistas das TVs locais.

Abandonemos o messianismo atroz que nos assedia nas análises desses homens e mulheres que atravessam ruas e praças a pé, redesenhando sucessivamente aquilo que seria o centro histórico expandido. Ou a sua figuração como vitimados pela estética ou os registros que os enquadram. Não seria essa a sua potência na perda e no desaparecimento, na total impossibilidade do controle da transmissão de sua trajetória pela cidade? Ou perecer, sem opção, ao aparecimento em terceira pessoa como literatura, sociologia ou antropologia urbana – no papel de depoente? Caricaturizados nos ofícios, nos processos judiciais, pegos pelas infrações, pela indisciplina. Flagrados no gesto. Sempre capturados pela escrita daquele que observa, registra, mensura, descreve e arquiva. Ou ainda nos registros fotográficos que ou o heroicizam ou os tratam como moldura inevitável ao que se quer registrar. Quando aparecem estão nas bordas, estão tarjados: no lugar de seus rostos, suas máscaras. O mais perverso são as máscaras sobre os rostos, extraídas pelos aparelhos e constituídos enquanto caricaturas. Não é esse seu teatro do absurdo entre o aparecimento/desaparecimento? Essa é sua infâmia e sedução. A negação da experiência interior por uma experiência exteriorizada e integral nos meios técnicos reprodutíveis e midiáticos. Como os turistas, já estaríamos no campo da *performance* e dos efeitos. Como os infames percebemos nosso próprio destino enredado às máquinas de detecção e captura: celulares, gps, terminais de aeroporto com localizador de metais, aparelhos de UTI, os novos identificadores biométricos.<sup>6</sup>

O que percebemos é que as fulgurações, os rastros luminosos, não passam do cruzamento deles com a técnica contemporânea. É a captura técnica dos *infames* que os

tornam visíveis interceptando seus trajetos. Sem rosto, sem psicologia. Sem estratégia ou mesmo tática. Colisão de trajetos e capturas.

## Notas

<sup>1</sup> É professor de história contemporânea e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia.

<sup>2</sup> Para Carlos, meu pai/ para Zé, meu amigo - *in memoriam*.

<sup>3</sup> O tema dos infames tem uma série de textos luminosos que se iniciam com Borges (2005) e seus enigmáticos personagens. Algo desse livro reverbera nos outros textos como uma sombra. Encontramos aqui e ali citações indiretas em Foucault (2001) e Agamben (2005).

<sup>4</sup> A surpreendente teoria batailleana utiliza o estatuto poético da escrita para jogá-la nos confins do pensamento. O escrito *O Anus Solar* inicia com essa frase: “Claro está que o mundo é paródia pura, quer dizer, cada uma das coisas que olhamos é a paródia de outra, ou ainda a mesma coisa com uma forma decepcionante”. (BATAILLE, 2007, p. 45)

<sup>5</sup> O conceito de fantasmagoria de origem bejaminiana é aqui retomado e reinterpretado para operá-lo numa situação contemporânea.

<sup>6</sup> Em relação aos infames, à técnica e ao gesto, agradeço às contribuições de Fernando Ferraz e de Gustavo Chaves nos debates dos Estudos Teóricos – PRONEM.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ATGET, Eugène. *Atget's Paris*. Paris: Taschen, 2001.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 2006.

BATAILLE, Georges. *O ânus solar (e outros textos do sol)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *L'autre par lui-même, habilitation*. Paris: Galilée, 1987.

BENJAMIM, Walter. Paris, capitale du XIX siècle. Exposé (1939). In: BENJAMIM, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.

BENJAMIM, Walter. Expérience et pauvreté. In: BENJAMIM, Walter. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2000. t. 2.

BORGES, J. L. Historia universal de la infamia. In: BORGES, J. L. *Obras completas I*. Barcelona: RBA, 2005.

BRECHT, Bertold. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

DRUMMOND, W. L. L. A Bahia tem um jeito? *A Tarde*, Salvador, 2009a. Entrevista.

DRUMMOND, W. L. L. Notas sobre a experiência impossível. *ReDobra*, v. 9, 2012a.

DRUMMOND, W. L. L. *Pierre Verger: retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946 à 1952)*. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009b.

DRUMMOND, W. L. L. *Ruínas identitárias: fantasmagoria e Centro Histórico*. SEMINÁRIO INTERNACIONAL URBICENTROS: morte e vida dos centros urbanos, 3., 2012, Salvador. [Anais...]. Salvador: FAUFBA, PPG-AU, 2012b. Disponível em: <<http://www.ppgau.ufba.br/urbicentros/2012/ST170.pdf>>

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

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Anna Blume, 2009.

FOUCAULT, M. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard, 2001.

FOUCAULT, M. La vie des hommes infâmes. In: FOUCAULT, M. *Dits et écrits II: 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: GIANNOTTI, José Arthur (Org.). *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Trad: José Carlos Bruni e outros. São Paulo: Nova Cultural, 1987-1988.

MARVILLE, Charles. *Charles Marville*. Paris: Photo Poche, 1996.

OCKMAN, J; FRAUSTO, S. (Ed.). *Architourism: authentic, escapist, exotic, spectacular*. London: Prestel, 2005.

PARR Martin; BADGER Gerry. *Le livre de photographies: une histoire*. Trad. Virginie de Bermond-Gettle; Anne-Marie Terel. Paris: Phaidon, 2005. v. 1.

VERGER, Pierre. *Centro histórico de Salvador*. Salvador: Corrupio, 1989.

VIRILIO, Paul. *Defense populaire et lutttes écologiques*. Paris: Galilée, 1978.

VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvere. *Guerra pura: a militarização do cotidiano*. São Paulo: Brasiliense, 1984.