

# IMAGENS E ALTERIDADES

Ângela Cristina Salgueiro Marques  
Frederico Vieira  
(Organizadores)



# IMAGENS E ALTERIDADES

Ângela Cristina Salgueiro Marques  
Frederico Vieira  
(Organizadores)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Orestes Diniz Neto

Vice-Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Coordenadora: Ângela Cristina Salgueiro Marques

Sub-Coordenador: Eduardo de Jesus

SELO EDITORIAL PPGCOM

Bruno Souza Leal

Nísio Teixeira

CONSELHO CIENTÍFICO

|                                  |                                       |
|----------------------------------|---------------------------------------|
| Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS) | Kati Caetano (UTP)                    |
| Benjamim Picado (UFF)            | Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero) |
| Cezar Migliorin (UFF)            | Marcel Vieira (UFPB)                  |
| Elisabeth Duarte (UFSM)          | Mariana Baltar (UFF)                  |
| Eneus Trindade (USP)             | Mônica Ferrari Nunes (ESPM)           |
| Fátima Regis (UERJ)              | Mozahir Salomão (PUC-MG)              |
| Fernando Gonçalves (UERJ)        | Nilda Jacks (UFRGS)                   |
| Frederico Tavares (UFOP)         | Renato Pucci (UAM)                    |
| Iluska Coutinho (UFJF)           | Rosana Soares (USP)                   |
| Itania Gomes (UFBA)              | Rudimar Baldissera (UFRGS)            |
| Jorge Cardoso (UFRB   UFBA)      |                                       |

---

[www.seloppgcom.fafich.ufmg.br](http://www.seloppgcom.fafich.ufmg.br)

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar

Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901

Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

I31      Imagens e alteridades [recurso eletrônico] / Organizadores  
Ângela Cristina Salgueiro Marques, Frederico Vieira. – Belo  
Horizonte, MG: PPGCOM UFMG, 2019.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-54944-25-4

1. Comunicação social – Pesquisa – Brasil. I. Marques,  
Ângela Cristina Salgueiro. II. Vieira, Frederico.

CDD 302.23

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO LIVRO

© PPGCOM UFMG, 2019.

PRIMEIRA EDIÇÃO  
2019

ROJETO GRÁFICO  
Bruno Menezes A. Guimarães  
Bruno Guimarães Martins

DIAGRAMAÇÃO  
Bruno Menezes A. Guimarães

CAPA  
Victor Ferrarezi  
Bruno Guimarães Martins

# SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| PREFÁCIO   |    |
| Imagens-rostos, fotos de alteridade  | 7  |
| JEAN-LUC MORICEAU  |    |
| Apresentação   | 13 |
| <b>PARTE I   APROXIMAÇÕES DO OLHAR</b>   |    |
| CAPÍTULO 1   |    |
| Incidências singulares das alteridades nas imagens:<br>acolher, considerar e responder ao seu inquietante enigma | 24 |
| CÉSAR GUIMARÃES  |    |
| CAPÍTULO 2   |    |
| O enquadramento do intolerável na imagem   | 37 |
| ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES<br>LUÍS MAURO SÁ MARTINO   |    |
| CAPÍTULO 3   |    |
| Poemática imagem de um Rosto:<br>[Semio]ética da comunicação e da fotografia                                     | 57 |
| NILO RIBEIRO JUNIOR  |    |
| CAPÍTULO 4   |    |
| À escuta do Dizer do Rosto: pensar a imagem com Lévinas  | 77 |
| FREDERICO VIEIRA   |    |
| CAPÍTULO 5   |    |
| Acabei me tornando próximo   | 94 |
| THIAGO FOGOLIN   |    |

## PARTE II | OLHARES PRÓXIMOS

### CAPÍTULO 6

O que pode a fotografia hoje? Notas sobre a experimentação  
e o lúdico nas obras de Rosângela Rennó e Alexandre Sequeira 107

OSMAR GONÇALVES DOS REIS FILHO

### CAPÍTULO 7

Fabricação e travessia do limiar na obra de  
Arthur Bispo do Rosário 121

CARLOS DE BRITO E MELLO

### CAPÍTULO 8

Três deslocamentos de imagem da violência sexual  
na fotoperformance de Ana Mendieta 144

ANGIE BIONDI

### CAPÍTULO 9

De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena 158

ANNA KARINA CASTANHEIRA BARTOLOMEU

### CAPÍTULO 10

O presente mais duradouro da minha vida, o levante ao dizer 182

MARCO AURÉLIO MÁXIMO PRADO

### CAPÍTULO 11

Revista A Estrela: reflexões sobre representações  
e autorepresentações de membros da população carcerária  
a partir do diário de campo 198

NATÁLIA MARTINO

### CAPÍTULO 12

#### CODA

Querido índio de Ti Tanaru, ou uma carta ao mundo “civilizado” 216

RICARDO LESSA FILHO

Sobre os autores e autoras 233

PREFÁCIO

## Imagens-rostos, fotos de alteridade

JEAN-LUC MORICEAU

CERTAS IMAGENS nos interpelam, nos obrigam a responder ao seu acontecimento. Em sua estranheiridade, sua nudez, elas parecem nos intimar: “não me reduza a uma coleção de signos! Escute meu Dizer...”. Podemos nomear tais imagens, em referência a Lévinas, de imagens-rostos (*images-visages*). Haveria como que uma falta de sensibilidade, de consideração, na tentativa de decodificá-las, de afirmar autoritariamente o que elas querem dizer, enfim, de tematizá-las.

Muito frequentemente nós utilizamos as imagens como fotos de identidade : elas identificam, autenticam, certificam. Trata-se, nesse caso mais restrito, de analisar as imagens, de mostrar sua construção, não de deixar que elas nos afetem, nos perturbem. Nós as fazemos falar, mas será que nos damos ao trabalho de escutá-las? Talvez, então, poderíamos começar a sentir que essas imagens-rostos se dirigem a nós em uma língua sempre estrangeira, de acordo com um código sempre indecifrável. Mais do que dissecá-las, antes de submetê-las à nossas aparelhagens conceituais, deveríamos nos expor diante de seus rostos nus, permitindo que elas nos toquem, nos interpelem por meio de um Dizer original, anterior às legendas ou palavras. Mas então, eis que a proximidade dessas imagens nos impedem de desviar o olhar, nos interdita de seguir tranquilamente nosso caminho. Elas se impõem, nos condenam a responder, nos projetam, por meio de sua sensibilidade, em um mundo que não pode nos deixar indiferentes.

É, sem dúvida, um programa de pesquisa que os autores reunidos neste livro nos propõem, convidando-nos a investigar e a refletir a partir de tais fotos de alteridades. Mas, mais ainda, mais profundamente e mais urgentemente, ao partirem sobretudo da abordagem de Emmanuel Lévinas, que os autores traçam, ou talvez o que eles criam, é uma exigência ética.

A imagem-rostos nos intima a nos aproximarmos, mas ela não nos permite capturá-las. Ela escapa a toda tentativa de captura impositiva, autoritária. Ela excede qualquer projeto de conhecimento, e é justamente por isso que ela nos destitui das coisas e de nós mesmos, tão habituados a conferir razões ao que pesquisamos e observamos. Nós, que estamos habituados a tratar de representações, a explicar, a compreender, a (fingir) saber, somos instados a proceder de outra forma, pois escutar uma imagem-rostos não significa compreendê-la, mas sim criar condições de aproximação, escuta e produção de uma resposta que nos engaja em uma responsabilidade ética. Veremos como César Guimarães nos interpela acerca de como se pode fazer uma pesquisa no campo da comunicação a partir de uma reivindicação levinasiana, de tal maneira que a fenomenologia do filósofo parece se opor ao projeto do conhecimento.

Capturar a alteridade dessas imagens, aprisioná-la em nossos conceitos, nossos modelos, nossas categorias, significa desterritorializá-las violentamente de seu mundo para forçá-las a se encaixar no nosso, perdendo assim provavelmente o que elas têm a nos dizer. Como, então, poderíamos nos aproximar de sua alteridade sem reconduzi-las à enfadonha repetição do mesmo, à identificação e à identidade? Como criar avizinhamentos possíveis sem localizar as imagens sobre um mapa, sem reconhecer somente o que já é, de antemão, conhecido, sem, ao reter o *idem*, deixar escapar o *ipse*? O paralelo com Ricoeur é tentador, pois ele nos preveniu: quando a imagem-metáfora não é mais produtiva, quando ela não produz mais um sentido diferente, ela se torna uma imagem morta. Também é tentador o paralelo com Rancière, que nos ensina a ver que: o que faz o filme de arte é o que acontece quando a imagem (*opsis*) contraria a fábula, quando ela permite uma abertura a uma temporalidade e a uma espacialidade, a um ritmo e a um dizer estrangeiro ao fio da narrativa.

Não nos resta agora mais do que nos aproximarmos dessas imagens com todos os sentidos abertos, pois a questão será tanto aquela do olhar, quanto aquela da escuta e do toque. E, claro, precisamos abandonar o projeto de dominação pelo saber para, em seu lugar, nos dedicarmos a um projeto de conhecimento pela destituição e pela responsabilidade. Isso porque aprender é também, de uma certa maneira, aprender a viver.



Mas o que nos dizem essas imagens ? Os autores são unânimes: não podemos nos prender a um Dito (mesmo se for preciso também saber acolhê-lo, sermos também capazes de escutá-lo). A imagem-rostos é, antes de tudo, um Dizer. Um Dizer que age de maneira próxima a um poema (como nos convence Nilo Ribeiro Júnior). Um dizer polifônico, em que se misturam a voz do fotógrafo, da fotografia, do espectador e daquele ou daquela que é fotografado ou fotografada. Contudo, e isso pode ser uma surpresa, o foco não está no autor (em sua obra, sua trajetória), nem sobre uma arte (uma estética, uma corrente, uma técnica), nem sobre aquele que contempla (emancipado, trabalhando ao refletir, ao tornar-se pensativo diante do que observa). O que comanda é a imagem-rostos, que nos absorve, nos afeta e nos deixa obcecados.

Seria então uma imagem que é rostos, ou será que ela constitui uma cena de aparição do rostos – uma cena de interpelação, como propõem Ângela Marques e Luis Mauro Martino? Se o rostos assim se repete, se ele ganha em extensão, se ele se agencia e assume um suplemento de materialidade na imagem que duplica sua presença ele não perde, contudo, sua transcendência e seu imperativo. Se a imagem parece estar à mercê daquele que a contempla, que poderia capturá-la, machucá-la, cortá-la, retocá-la no photoshop, essa vulnerabilidade não extingue a força do rostos. O suporte mediador parece não enfraquecer a imediaticidade – quase a brutalidade – do contato, da relação sem relação.

É, assim, ao mesmo tempo e de uma só vez, que a imagem se torna rostos, que não se deixa capturar, que desestabiliza o poder de quem a contempla, fazendo-o perder seu poder (e parece colocar a seu serviço o poder do criador da foto). Além disso, a imagem torna próximos vários rostos (algo parecido com a ideia do “revelador”, se nos referirmos a uma tecnologia já antiga), uma vez que o que é interessante é menos a imagem e mais o rostos fotografado. É, sem dúvida, esse movimento de transformação e tradução das imagens que acontece “de uma só vez” que produz a singularidade e a potência dessas imagens-rostos, e que é trabalhada ao longo deste livro.

Salientarei agora um hiato : não é aquele que olha a imagem (o esteta, o pesquisador, o especialista) que define o *punctum*. O espectador pode ter se emancipado da significação imposta pelo fotógrafo, ou pelos dispositivos de poder, mas permanece o fato de que é o rostos que ordena, que perturba todos os sentidos e exige uma resposta. Esse rostos que me olha na fotografia, e tudo o que essa fotografia contém de rostos, não posso trazer para meus temas, impor sobre eles minha maneira habitual de produzir sentido, ou seja, não posso reduzi-los à mim mesmo. O rostos é sempre estranho e

estrangeiro, intrigante inquietante. Sempre já outro, excedendo qualquer tematização, qualquer designação. Frederico Vieira, assim como Thiago Fogolin nos localizam diante desses rostos de moradores de rua em São Paulo, e Ricardo Filho diante das costas-rostos (*dos-visage*) do índio de Ti Tanaru (“o único sobrevivente do último extermínio perpetrado contra sua tribo”). Temos contato com as imagens-rostos feitas por pessoas que fazem parte da população carcerária no relato de Natália Martino. Nos avizinhamos dos habitantes das favelas através do trabalho de Anna Karina Bartolomeu, e do corpo-rostos (*corps-visage*) de uma mulher estuprada nas fotoperformances de Ana Mendieta, estudadas por Angie Biondi. Ao longo da leitura deste livro, será difícil escapar da arqui-presença do rosto ensanguentado e brutalmente machucado da travesti Patrícia, mencionada por Marco Prado, e também do olhar de Gutete Emerita, cujo fulgor de sofrimento e apelo aparece no texto de Ângela Marques e Luís Mauro Martino. Quase impossível deixar de pensar na textualização subversiva, fruto de uma racionalidade diferente que se entrelaça com a potência e a poeticidade da linguagem em Osmar dos Reis Filho e em Carlos de Brito e Mello.

Esses rostos são, antes de tudo, singulares e funcionam como nomes próprios, como diria Lévinas. Eles se exprimem e se endereçam a nós, mais do que representam uma classe, um tipo ou um grupo. Eles afirmam uma irreduzível alteridade. Assim como no caso dos migrantes, eles transportam consigo um mundo, uma história, uma vida. E eis que eles se encontram diante de nós, no complexo processo do “aparecer” de sua alteridade radical e de sua imponente proximidade. Inacessivelmente longe e, ao mesmo tempo, tão próximos. É essa proximidade paradoxal de algo que está além, essa presença de algo inacessível, que coloca em movimento nossa necessidade de prover uma resposta. Se esses rostos nos trespassam inicialmente por um terrível efeito de sideração, a resposta requer que não os coloquemos à distância, que não os rejeitemos, empurrando-os para um outro mundo, ou um terceiro mundo. Responder ao rosto significa acolhê-lo e manifestar consideração e hospitalidade (aqui retomamos a oposição entre as noções de siderar e considerar, feita por Marielle Macé, e à qual alguns dos autores desta obra se valem para produzir suas reflexões).

Não se trata de tentar compreender (o que ainda seria uma captura), mas de aceitar a proximidade, o valor e o direito de ser que o outro define como sua forma de vida e que exige uma resposta. Tal resposta seria, talvez, um agir, mas é minimamente um gesto de questionar-se e de transformar-se: um colocar em movimento. Ao mesmo tempo, implica um questionamento de nosso saber e de nosso lugar, uma rachadura em nossa segurança e em

nosso direito de ser. À qual centro pertencem em relação a esse rosto que estaria em uma periferia? De qual maioria participo em relação a esse rosto que seria minoria? De que forma meus pensamentos, minhas palavras, minhas ações, minhas propriedades podem lesá-lo?

Nesse sentido, a imagem-rosto nos desterritorializa. Nos coloca diante de uma outra forma de vida. Trata-se, claro, de reconhecer e de aprender a pensar com os conceitos do outro que nos dirige seu rosto, como destaca Viveiros de Castro, citado por Nilo Ribeiro Junior. Contudo, a imagem-rosto é sem conceito. O que ela nos mostra é mais um conjunto de afetos e de perceptos, confusos, imperiosos, inesquecíveis. E ela parece demandar impacientemente uma resposta. A imagem-rosto fala no imperativo. Se ela desafia nossos conceitos, ela também nos apresenta o desafio de responder ao outro. Ela nos desestabiliza, mas, ao mesmo tempo, nos convida a oferecermos o melhor de nós mesmos: a responsabilidade, a hospitalidade, a sensibilidade, a inteligência, o tato. Ela se relaciona com a paternidade ou com a maternidade: permite o nascimento do sujeito, do pensamento, da dignidade e da responsabilidade. E o que nasce irá, bem depressa, além de sua iniciativa.

É, portanto, uma aventura epistemológica que esse livro realiza, mas ele aponta, sobretudo, para uma ética da pesquisa com as imagens. Para Lévinas, a ética é a filosofia primeira. O encontro com o rosto define um novo começo. Antes do ser, há o outro, que questiona meu lugar ao sol. O outro frustra minha tentativa de conhecimento. Devo responder antes de questionar. Diante do outro, trata-se mais de aprender do que de compreender. Entretanto, a questão do conhecimento vem em segundo lugar: em primeiro deve estar a proximidade com o outro existente.

A imagem-rosto nos coloca diante do prisioneiro, do indígena, da mulher violentada, da vítima do genocídio, da travesti espancada, não para, em primeiro lugar, aumentar um suposto estoque de conhecimento. Mas para nos colocar diante de condições humanas, de condições que nos habilitam a dar origem a um pensamento, a uma ética. Dito de outro modo, para nos colocar diante de uma alteridade radical, contra nossa impressão de já saber, de já conhecer e dominar tudo aquilo que se refere a ela. O pesquisador, assim, não é mais aquele que sabe, que interroga, que produz o conhecimento – em vez disso, ele é aquele que humildemente deseja aprender com aqueles rostos que gritam para não reduzi-los e não aniquilá-los, que exigem uma resposta. Ele se compromete a testemunhar e se compromete novamente a pensar e refletir a partir desse encontro.

Trago aqui, rapidamente, dois exemplos de autores que podem nos abrir caminho nesse percurso que se forma no encontro com a alteridade. Alphonso Lingis traduziu para o inglês um conjunto de livros de Lévinas. No momento de sua aposentadoria, esse ex-professor estado-unidense de ética parte em viagem para encontrar aqueles que lhe parecem os mais estrangeiros: grupos de resistência na Nicarágua, aborígenes australianos, índios que vivem na Amazônia, ex-Khmers Vermelhos (seguidores do Partido Comunista que governou o Camboja entre os anos de 1975-79) por ocasião de seu julgamento, crianças delinquentes e policiais no Rio de Janeiro, rostos das estátuas da Ilha de Páscoa...A maioria de seus textos se iniciam pela fotografia de uma pessoa com a qual ele se encontrou. Uma imagem-rostos. E o texto narra o que Lingis aprendeu nesse encontro, não um elemento de saber ou uma teoria, mas um insight, uma atitude, uma força de vida. Ele propõe elementos de uma ética que vem desses encontros com outros rostos. Uma ética minoritária, que nunca se fecha em um sistema, pois o encontro seguinte provocará um novo aprendizado de vida, um novo começo de pensamento.

Segundo Jean-Luc Nancy, as imagens possuem uma pele e a fotografia é tátil. Ela permite aproximar, tocar e explorar a superfície, os revestimentos, a pele, os traços. Mas, sob esse toque, a coisa e a abordagem se retraem. Enquanto a pintura dispõe e compõe a coisa, a fotografia somente se aproxima e mostra sua aproximação, deixa depositar, toca suavemente e se retira. Essa abordagem, que não podemos reter, já é, contudo, rica em aprendizados. A partir dessa aproximação e desse toque, a questão que nos é apresentada seria como saber se um pensamento está em vias de nascer ou de morrer. Será que esse pensamento que surge na aproximação abre os sentidos, os expõem ou tenta aprisioná-los e impor-se sobre eles?

Eis, sem dúvida, o que nos propõe esse livro. Não uma maneira de analisar ou de fazer as imagens falarem. Não uma maneira de compreender sua alteridade. Ele nos convida a nos aproximarmos dessas imagens-rostos, a não conceder precedência nem ao criador, nem à estética, nem àquele que contempla e nem ao pesquisador. Ele nos impele a considerar primeiramente o que a imagem contém de rostos, a querer aprender a partir desse encontro, a se deixar invadir pelos afetos e tentar novos começos de pensamento. Mas, sobretudo, na proximidade de outras condições humanas, esta obra nos convoca a sentir uma responsabilidade: aquela de testemunhar, de transmitir, talvez de agir... uma responsabilidade de aprender a viver.

# Apresentação

ESTA OBRA é fruto do diálogo de pesquisadores que se dedicam a pensar outramente as imagens a partir das variadas formas como acolhem a alteridade. A maioria dos textos aqui reunidos foram apresentados pelos autores por ocasião do *I Colóquio Imagens e Alteridades*, realizado na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da Universidade Federal de Minas Gerais, no mês de março de 2018. No contexto do Colóquio, ocorreu a defesa da tese de doutorado de Frederico Vieira, “Pensar as imagens outra-mente: à escuta do rosto e a política por vir”, da qual fizeram parte, como avaliadores, os professores César Guimarães, Nilo Ribeiro, Luis Mauro Sá Martino e Osmar dos Reis Filho.

Esse evento e também a defesa de tese de doutorado de Frederico Vieira reuniram pesquisadores que elaboram uma abordagem das interseções entre imagens e alteridades a partir da fenomenologia de Emmanuel Lévinas. A filosofia levinasiana nos apresenta a possibilidade de conferir uma carnalidade para as imagens (na medida em que podem ser acariciadas pelo olhar), ao mesmo tempo em que nos permite desconfiar da capacidade das imagens para questionar o dito da representação em prol do dizer fenomênico tornado possível pela mediação da fotografia. No dito há a articulação de um mundo dado, mas no dizer há o traço da alteridade. Assim, na feno-

menologia de Lévinas o imagético é muito forte: mas o que é a imagem em seu pensamento? Certamente não se resume ao regime do visível ou a uma representação. A imagem se localiza para além do signo, se forma entre o inapreensível característico da alteridade e aquilo que nos conecta à carne do mundo. Caracterizar o que pode ser a imagem para Lévinas envolveria, por exemplo, a dissociação de sua dimensão representativa: deveríamos buscar então uma imagem permanentemente desfocada, borrada, não harmônica, uma vez que o dizer que dele emerge não pode ser contido por nenhum enquadramento ou sentido já dito. Talvez a imagem levinasiana, assim como o rosto, esteja mais próxima do dizer, do som, da ressonância, das vibrações, das sobrevivências, do que dos contornos precisos e das semelhanças.

Como salienta Didi-Huberman, a sobrevivência da vida na imagem relaciona-se à elaboração de uma sintaxe incorreta, desterritorializada que, ao mesmo tempo conecta e desconecta a alteridade da história principal, que opera em plena luz, mostrando o que pode ser dito e o que não pode. Tal desencaixe devolve a sonoridade ao silenciamento do cotidiano, a espessura aos espaços e tempos achatados pela repetição, a visibilidade às relações de força naturalizadas.

Nesse movimento podem também delinear-se desencaixes que resultam em uma desprogramação: do olhar, do conhecer e do reconhecer da estrangeiridade do outro. E, é justamente neste agenciamento minoritário que se torna possível perceber a dimensão marcadamente política das imagens. Para o autor, a fotografia se apresenta como um território de invenção, uma trama complexa e instável, aberta aos domínios da ficção e do imaginário, e no qual ela é tomada, sobretudo, por sua capacidade de criação, seu poder de produzir novas realidades, pôr em movimento acontecimentos inesperados, encontros que estabeleçam relações inéditas com as imagens e com o mundo.

Essa invenção é fruto de um trabalho ético do espectador, ou seja: o que antes estava dado, tipificado e registrado sob a forma de quadros hegemônicos é então tematizado, alterado e fissurado por uma leitura intervalar da cena que permite a emergência dos diferentes. Tal leitura não estava prevista e seu sentido escapa ao espectador, visto que é organizado não através da linearidade cronológica, mas sob o signo de uma vinculação dialética entre passado e presente.

Diante desse quadro, César Guimarães nos convida a pensar acerca de como seria a melhor definição de imagem e de comunicação em Lévinas.

Segundo ele, a comunicação relacional (pautada na racionalidade da troca dialógica) não contempla a proposta levinasiana de encontro com a alteridade radical através da escuta de um rosto que não se deixa representar ou apreender. Na relação sem relação que se estabelece através do dizer do rosto, a imagem, para ele, estaria mais próxima de um trabalho constante de abertura de temporalidades outras que nos permitem acolher o outro, sem desconhecer a impossibilidade de retê-lo, de torná-lo inteligível. Imagens seriam, segundo ele, heterotopias do dizer em meio ao dito, resistindo (minoritariamente) à transformação do outro no mesmo.

O dizer do rosto, o som cujas ressonâncias formam imagens, instaura um contexto de encontro possível na linguagem anterior ao signo. A reflexão proposta por Luis Mauro Sá Martino e Ângela Marques visa justamente explorar algumas das dimensões desse encontro com o rosto de um outro que se apresenta como sobrevivente, como testemunha de uma catástrofe indizível. Ao comentarem a exposição do artista Alfredo Jaar acerca do massacre ocorrido em Ruanda, no ano de 1994, os autores afirmam que o dizer do sofrimento da testemunha interpela o espectador e o conduz a uma indecidibilidade moral: não é possível, num primeiro e rápido relance, atribuir ao outro retratado uma história, produzir um julgamento ou mesmo imaginar deterministicamente como sua pretensa “desventura” cumpriu uma expectativa. O modo como Jaar dispõe imagem e palavras nessa obra cria um espaço equívoco, que evita a produção de explicações rápidas e demanda contemplação, consideração, escuta. O rosto aqui é, efetivamente, o som que reverbera em nós e recusa qualquer tentativa de comunicação pelo argumento: o espectador e a testemunha não podem falar a mesma língua, mas podem comunicar pelas sutis diferenças que se insinuam no gesto de aproximação, acolhimento e responsabilidade.

O texto de Nilo Ribeiro nos apresenta o argumento de que a imagem em Lévinas ganha consistência quando fazemos apelo a seus intercessores: Blanchot, Derrida, Rosensweig, Nancy, pois são eles que nos ajudam a defini-la enquanto ressonância, enquanto meio capaz de fazer reverberar o sopro da vida que escutamos antes de qualquer palavra ser dita. Escutamos em nós o sopro da presença do outro que nos inspira. O olho à escuta dá origem a um olhar tocado, marcado pelas vibrações e ressonâncias do outro que se aproxima. A imagem seria, então, som, sensação, contato, exposição diante do rosto do outro, do som que o rosto produz e que nos arranca do lugar de espectadores para nos tornar responsáveis por ele, compelidos a oferecer-lhes respostas.

Ao retomar conceitos centrais da obra de Lévinas, Frederico Vieira destaca a interseção existente entre eles e uma definição de Comunicação que preza dois movimentos em direção à alteridade radical: a aproximação e a abertura. Ele deixa claro que, para Lévinas, abrir-se ao outro não é exteriorizar um “eu” interno pronto e sólido o bastante para permitir que um outro desconhecido “adentre” um território já arraigado em solo firme. Pelo contrário, o avizinhamo e a acolhimento é um difícil exercício de tornar-se refém de um outro que demanda escuta e resposta, em um gesto de entrega e exposição de suas vulnerabilidades. Na abertura ao outro, não se transmite uma mensagem já elaborada, mas constrói-se uma zona de contato a partir da qual o espantoso gesto de aparição do rosto do outro nos desloca e nos sacode sem que possamos defini-lo a partir de conceitos ou representações. Como nos diz Lévinas (2011, p.69): “a intriga da proximidade e da comunicação está na descoberta arriscada de si, na sinceridade, na ruptura da interioridade e no abandono de qualquer abrigo, na exposição ao traumatismo, na vulnerabilidade.” Após construir essa aproximação entre a filosofia de Lévinas e a Comunicação, Frederico Vieira traça apontamentos acerca de como seria possível pensarmos a relação entre imagem e rosto. Segundo ele, uma imagem sempre falha em capturar o rosto: para conseguir isso, ela tem que apresentar falhas, contornos desfocados, zonas de indistinção e imprecisão das formas, a partir das quais possamos conseguir contemplar o outro a partir de seus vestígios, de uns poucos rastros capazes de registrar o Dizer ético das sobrevivências. O rosto comunica, para ele, aquilo que sobrevive, “apesar de tanta violência, tantos genocídios; apesar dos desastres ambientais provocados pela voracidade e técnicas humanas.”

Com extrema generosidade e simplicidade, Thiago Fogolin nos apresenta fragmentos narrativos de seus incontáveis encontros com os povos de rua em São Paulo, partilhando conosco suas memórias e vivências a partir de relatos que reescrevem as vidas de “homens e mulheres infames” (para lembrar o texto de Foucault, escrito em 1977), localizando-as em seus contextos de luta pela sobrevivência. Fogolin, ao rememorar, entre fotos e testemunhos, os encontros que teve e os vínculos que estabeleceu com mais de dois mil moradores de rua, faz um movimento muito semelhante ao que Foucault fez ao reunir cartas que apontavam razões para que homens e mulheres “obscuros”, fossem isolados da sociedade em hospitais psiquiátricos. Nessas cartas, o constante apagamento das vidas dos infames pelo discurso médico, jurídico, policial ou psiquiátrico, contrapõe-se às fagulhas derivadas de uma existência imagética e verbal produzida, de maneira hospitaleira, por



Fogolin em sua tarefa de responder aos rostos que se erguem diante de sua objetiva<sup>1</sup>.

Em seu texto, Osmar dos Reis Filho afirma que, quando se trata de relacionar imagens e alteridades, o que está em jogo é a instauração de novas relações com o mundo, mais do que fabricar uma nova imagem. O importante, segundo ele, é traçar novas estratégias de visibilidade, capazes de produzir fissuras, interrupções, frestas de sentidos na maneira rotineira como nos relacionamos com as imagens. Assim, há uma proposição de uma estética da ressignificação, uma prática da reatribuição de sentidos que implica a arte menor de recriar a partir do próprio gesto de apropriação. O autor nos apresenta algumas obras fotográficas contemporâneas que têm investido na ideia do lúdico como forma de ampliar as potencialidades poéticas e políticas da fotografia. Obras que não desejam mais evocar a nostalgia da bela aparência, ou restaurar uma beleza aurática e inacessível – acentuando uma concepção da fotografia como expressão do sublime, como relíquia, suposta emanção do real no coração da técnica. Pelo contrário: elas buscam realizar uma espécie de bricolagem, uma prática lúdica cuja principal função é produzir encontros imprevistos e improváveis. De fato, mais do que um objeto, a fotografia é parte de um dispositivo coletivo de experimentação e jogo que projeta a relação com o outro em um circuito de encontros imprevistos e radicalmente singulares.

Carlos de Brito e Mello coloca em diálogo, de forma intensa e muito bem articulada, a estética peculiar de Arthur Bispo do Rosário e uma abordagem inovadora da Comunicação que privilegia as textualidades, os processos de textualização que aproximam, polifonicamente, a escritura de seu ensaio e o gesto de leitura da obra de Bispo. O texto acolhe a palavra de Arthur Bispo, conferindo-lhe um rosto: sua alteridade e sua estranheza são preservadas, nunca reduzidas a explicações simples. O modo como o texto é urdido permite que o leitor também trabalhe, também possa construir seu próprio

---

1. “Não tendo sido nada na história, não tendo desempenhado nos acontecimentos ou entre as pessoas importantes nenhum papel apreciável, não tendo deixado em torno deles nenhum vestígio que pudesse ser referido, eles não têm e nunca terão existência senão ao abrigo precário dessas palavras. E graças aos textos que falam deles, eles nos chegam sem trazer mais indícios de realidade do que se viessem de um romance de aventuras. Essa pura existência verbal que faz desses infelizes ou desses facínoras seres quase fictícios, eles a devem ao seu desaparecimento quase exaustivo e a essa chance ou a esse azar que fez sobreviver, ao acaso dos documentos encontrados, algumas raras palavras que falam deles ou que eles próprios pronunciaram”. (Foucault, M. “A vida dos homens infames”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Ditos e Escritos IV*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1977] 2003, p.209).

encontro com os textos e textualidades criadas por Bispo, pois é colocado em contato com “um conjunto de forças de afecção”. Há uma experiência estética do leitor nesse avizinhamento da diferença radical que o trabalho permite através do trabalho ético e político da escritura, a literatura.

A reflexão proposta por Angie Biondi observa as operações visuais e enunciativas acerca da violência sexual presentes na obra da artista Ana Mendieta. Para isso, sua análise destaca mais os modos de agenciamento crítico promovidos pelas imagens, que sua classificação como arte feminista. Angie Biondi evidencia como a performance do corpo na imagem pode proporcionar condições para o encontro traumático com a alteridade radical, em uma situação na qual a hospitalidade não se confunde com a compaixão, e a artista Ana Mendieta “entrelaça a sua palavra ao silenciamento de mulheres violentadas. A partir da fotoperformance *Rape Scene* (1973), Angie Biondi aborda a imagem intolerável e o intolerável na imagem, revelando como Mendieta revive em suas obras, através de seu próprio corpo, a agressão física real feita contra uma jovem. Assim, estabelece condições de proximidade e avizinhamento para acolher a dor e o sofrimento de outra mulher. Por meio desse gesto, há um deslocamento do olhar consentido para o olhar que se coloca à escuta, uma vez que a obra de Mendieta retira o corpo violado da mulher da condição passiva, fazendo trabalhar o espectador no hiato aberto pela imagem, ou seja, tornando-o responsável diante do outro que sofre.

O texto de Anna Bartolomeu mostra como a produção cultural oriunda dos movimentos sociais nascidos dentro e fora das favelas podem ser vistas não só como desejo de auto-expressão, mas também de auto-realização e produção de um lugar de fala marcado por múltiplos entrelaçamentos: música, fotografia, documentário compõem linguagens e semânticas utilizadas outramente para evidenciar uma outra face da favela, vista a partir de um olhar “de dentro”. Nas imagens que erguem esse rosto de uma alteridade jamais apreendida, a interseção diagramática entre raça, gênero e classe constitui novos lugares de fala nos quais a linguagem da arte confere não só visibilidade a cenas cotidianas que escapam à normatização hegemônica, como também desvelam as condições sociais que permitem ou não o acesso a lugares de cidadania. A reflexão feita pela autora aponta que olhar para as interseccionalidades (multiplicidades que se conjugam em diagramas moventes) que configuram um lugar de fala é destacar as múltiplas condições que geram desigualdades e hierarquias que localizam socialmente sujeitos e grupos vulneráveis. Mas há uma pergunta que

persiste: poderiam as fotografias feitas pelas próprias pessoas que moram nas favelas oferecer uma experiência de alteridade no seu sentido forte? O contato com o outro a partir da imagem (e na imagem) consegue romper com “categorias prévias, aquelas que funcionam para apaziguar o nosso entendimento do mundo, e nos levam a aprender algo mais sobre o outro e sobre nós mesmos”?

Logo antes das eleições presidenciais de 2018, Marco Aurélio Prado elabora um texto-manifesto em que nos indaga acerca da racionalidade que subsidia a economia dos afetos utilizada para definir quais vidas são dignas de serem respeitadas e preservadas e quais podem ser sumariamente aniquiladas. Uma imagem brutal perpassa toda a sua reflexão: o assassinato covarde e hediondo da travesti Patrícia, que foi espancada na cabeça até a morte, tendo o rosto desfigurado. Sua imagem nos interpela: “rosto ensanguentado, sobrancelhas deslocadas do lugar, dois olhos rasgados nas laterais, três cortes profundos causados pelas pedradas na testa, um esmagamento lateral do crânio pelos chutes, duas fraturas na parte frontal do rosto e um coágulo cerebral em andamento.” Não há como não pensarmos aqui no ato de apagamento e silenciamento do dizer do rosto, impedindo, pela violência mais atroz, qualquer aproximação da alteridade. Não há despossessão, abertura, responsabilidade ética ou acolhimento diante de uma violência que, argumenta Marco Prado, não é absurda e nem irracional: o crime de ódio tem raízes profundas em um tipo de racionalidade política que estrangula todas as chances de realização de uma forma de justiça que se desvencilha da lei (sem abrir mão das normas) e busca na escuta ao “dizer do rosto”, a inquietante singularidade que nos coloca diante da alteridade radical que jamais pode ser reduzida a nossas tentativas de classificá-la. “Nomear” pode significar condenar, mas acolher pode nos restituir o espaço-tempo necessário para preservar o que há de humano em todos nós, apesar da necropolítica que se instaura no horizonte.

Natália Martino nos oferece um relato detalhado e afetivo de experiências vivenciadas por ela e Leo Drumond junto à populações carcerárias no contexto do “Projeto Voz”, por eles coordenado. Ao adentrarem o espaço prisional, reservado ao outro abjeto, tentam não só apreender os elementos que constituem o cotidiano dessas pessoas, como também considerar seus esforços por tornarem esse espaço habitável, favorável à tessitura constante de formas de vida. Assim, a prisão, espaço do controle biopolítico e da estigmatização injuriosa, se transforma em desafio para esses dois comunicadores: como contribuir para a promoção de dispositivos de

resistência, nos quais o arranjos feitos criem não apenas potência de sujeição, mas também de subjetivação e emancipação? Como transformar o Dito do preconceito em Dizer através da abertura de momentos de criação com a linguagem, com materiais artísticos e performativos? Natália e Leo se aproximam e se envolvem com populações carcerárias afim de fornecer alguns instrumentos que podem ser utilizados na elaboração de sua auto-representação, ou seja, na elaboração de relatos de si que passam a integrar a revista *A Estrela*, uma publicação impressa, gratuita, produzida exclusivamente por “pessoas em situação de privação de liberdade, diferentes das que comumente povoam a imprensa tradicional”. Pontuado pelas questões éticas que estruturam esse contato, essa proximidade e abertura ao rosto dessas pessoas, o texto nos revela várias camadas de dilemas e impasses em torno da tentativa de mudar representações, autorrepresentações e a relação com o espectador das produções resultantes das intervenções feitas por Natália e Leo.

O testemunho por eles apresentado possui a potência ética e estética de todo gesto político de ruptura: a produção de evidências sobre as possibilidades de emergência de zonas de contato e de indeterminação que escapam às regras que definem, como diria Rancière, o visível e o enunciável em uma forma consensual de partilha do sensível. Os gestos que originam *A Estrela* redesenham as ligações éticas entre a proximidade, a hospitalidade e a responsabilidade pelos outros que nos interpelam e nos dirigem apelos à partir de suas múltiplas e inquietantes vulnerabilidades. Tais gestos são a força do excesso, do inesperado, do descontrole e da recusa em reproduzir automaticamente as normas consensualmente pactuadas e aceitas.

Por fim, Ricardo Lessa Filho endereça uma emocionante carta ao índio de Ti Tanaru, o único sobrevivente do último extermínio perpetrado contra sua tribo na década de 1990 por ruralistas na região Norte do Brasil. Vivendo recluso na mata desde então, sua aparição diante da câmera de uma filmagem clandestina, é descrita por Ricardo como o “testemunho do martírio de todo um povo”. O dorso-rosto do índio de Ti Tanaru é acolhido por Ricardo sob sua pele: promove tremores e inquietações devastadoras acerca da dimensão do profundo trauma causado pelo genocídio indígena em nosso país. As imagens são precárias, desfocadas, fluidas: o indígena aparece diante da lente como um “espectro que dança, um ser movente” e, justamente por isso, resistente à aniquilação do corpo e da alma. Seu rosto nos escapa, incapturável pela visão e pelo conhecimento classificatório, mas não o Dizer de seus gestos, de seu deslizamento entre a floresta e o buraco

no qual habita. O que vemos nas imagens, o dorso do índio, é a expressão da vulnerabilidade do existente (demanda ética endereçada ao outro): manifestação (aparição) como experiência reveladora da presença viva e da pura comunicação de um ente que se torna acessível, mas não se entrega. Assim, o rosto não se configura só como o que nos é ofertado à visão, mas é, sobretudo, uma voz, um Dizer que permanece em devir no aparecer incapturável do outro que se aproxima de nós. Por isso, o rosto do índio de Ti Tanaru pode ser pensado, segundo Ricardo, como o vestígio de um lugar do outro que se transforma na promessa do nosso próprio lugar, assumindo caráter comunicacional e político, num processo incessante de subjetivação em que ética, estética e política se tangenciam.

O conjunto de textos aqui reunidos nos oferecem variadas perspectivas de experimentações no campo das aproximações possíveis com a alteridade nas imagens. Concordamos com a ideia de que a fotografia tem sido apropriada como um dispositivo, mas não no sentido de articulação de forças organizadas de imposição de controle sobre comportamentos e práticas, e sim no sentido de uma experiência que envolve as imagens em arranjos complexos, produzindo articulações e textualidades que não se reduzem à materialidade visível. A fotografia pode elaborar sistemas de relações, nos quais a imagem perde parte de sua centralidade, passando a ser um termo, entre vários, em um campo de forças heterogêneo que põe em jogo uma diversidade de atores e instâncias. Aqui, ela se torna parte de um processo mais amplo que ao mesmo tempo a possibilita e ultrapassa. Ao mesmo tempo, o sujeito da comunicação é uma transversalidade imagética, resultante de uma ética da responsabilidade e da relação com um outro que não alcanço mas vislumbro, percebo, sinto.

A relação entre o rosto a e a imagem é controversa: a imagem funciona como abertura ao outro, mas não pode ser confundida com a aparição do rosto em si. Seria preciso evidenciar que o trabalho da imagem não é entregar uma representação da alteridade, mas instaurar uma fenda no espaço-tempo da narrativa comumente tornada inteligível para revelar a inapreensibilidade do outro que, em nenhum momento, se deixa apanhar pela representação. O rosto nos espanta, nos desloca e nos destitui de nós mesmos: ele nos escapa e, por isso mesmo, não pode ser encontrado na imagem. A relação indescritível com o outro pode se tornar rígida quando se converte em história, em uma narrativa pautada pela causalidade e pela sucessão de temporalidades que não abrem espaço para a contemplação e o acolhimento. Contudo, a imagem nos convida a transpassá-la, a desafiá-la e

a trair seu enquadramento por meio de um trabalho constante de confronto entre o dito e o dizer, entre o que se configura como dado no discurso e a performance de leitura que agencia espaços e tempos, na imagem e através dela, para produzir hospitalidade ao estranho que se avizinha.

Assim, a imagem surge no encontro da visualidade com o espectador, e não como uma relação entre um “referente” capturado por alguém e entregue como produto de um olhar. O espectador é emancipado de uma posição passiva para implicar-se, por meio da contemplação, no gesto de produção da imagem. O que permite ao outro ex-istir na imagem é a despossessão do espectador, a transformação do juízo normalizado em “olho à escuta”, a sensibilização de sua percepção e apreensão do outro para além dos nomes estabelecidos pela identidade social atribuída. O som da alteridade irreduzível que reverbera na imagem, que a torna desfocada e pouco nítida, faz trabalhar o espectador, requer dele um deslocamento, uma ruptura com a lógica do Dito e um compromisso com o Dizer que o arranca de toda reclusão em si mesmo.

---

APROXIMAÇÕES  
DO OLHAR

---

## CAPÍTULO 1

# Incidências singulares das alteridades nas imagens: acolher, considerar e responder ao seu inquietante enigma<sup>1</sup>

CÉSAR GERALDO GUIMARÃES

IMAGENS E ALTERIDADES não são apenas conceitos que se tangenciam e se entrelaçam de forma complementar: encontramos os outros a partir de mediações entre as quais estão as imagens. Mas imagens não podem ser reduzidas a representações. Nem tampouco a alteridade. Lévinas nos mostra que nossa aproximação com o outro (sempre estrangeiro e inquietante) não acontece pela via da apreensão cognitiva: o rosto não é uma imagem em seu sentido estrito, não se avizinha de nós pelo olhar (que tudo classifica e normaliza), mas por outras formas sensíveis de interpelação. Uma imagem, como já nos disse Benjamin, é uma operação no tempo, uma intervenção que permite desacelerá-lo para que possamos contemplar, considerar as experiências que se desdobram em intensidade e configuram quem somos. Acredito que esse momento presente, o aqui e agora deste evento, pode ser considerado como essa fenda no tempo que nos permite reencontrar a força dos laços e apelos que nos conectam às alteridades.

Assim, é um prazer encontrar o Osmar Gonçalves – com quem já estive muitas vezes, na condição de colega, de pesquisador - pois a cada vez que

---

1. Este texto resulta das contribuições feitas pelo autor ao trabalho de doutoramento de Frederico Vieira, por ocasião de sua banca de qualificação e posterior banca de defesa.



nos revemos recordo-me da alegria de tê-lo tido como aluno no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Da mesma forma, também fico grato por rever o professor Nilo Ribeiro, que conheci no exame de qualificação de tese do Frederico Vieira. Nilo é um grande estudioso de Lévinas, um filósofo que escapa também muito do perfil que às vezes desenhamos para um pensador da filosofia. Isso se deve em grande medida à sua generosidade ímpar e ao modo hospitaleiro como ele tece o diálogo com seus interlocutores. Saúdo ainda a presença do professor Luis Mauro Sá Martino, colega que vem estabelecendo conosco, há cerca de dez anos, uma vasta e profunda troca acadêmica, que se revela na intensa produção de artigos e livros em parceria com a professora Ângela Marques. É importante destacar que a composição desta mesa resulta dessa costura entre questões e perspectivas variadas e múltiplas que vem sendo aos poucos elaborada, de maneira delicada e acolhedora, nas parcerias construídas entre vários de nós.

Acredito que, em minha fala, vou tentar me concentrar mais as questões que se referem à parte do trabalho dedicada propriamente às imagens. O professor Osmar e o professor Luís Mauro já tocaram em questões que se relacionam a dimensões estéticas e políticas que formam o cerne do trabalho. Vou apresentar duas questões que são de natureza distinta. Uma é mais aberta, mais ampla e tem a ver com essa maneira de pensar como se faz uma pesquisa no campo da comunicação a partir de uma reivindicação levinasiana. Já a segunda é mais pontual e se relaciona com a forma a partir da qual a comunicação se entrelaça com a política na vida cotidiana, a partir da radicalidade da diferença que nos define diante da interpelação constante da alteridade.

A comunicação em sua perspectiva relacional dialoga com o pensamento de Lévinas, sem dúvida. Contudo o relacional em Lévinas é mais abrangente que o comunicacional. Dito de outro modo, a comunicação não é, de saída, um conceito levinasiano. Ele nos apresenta a “relação sem relação”, ou seja, a proximidade com o outro sem a mediação do signo, anterior ao signo. Contudo, o encontro com o outro, como afirma Lévinas, é discurso: manifesta-se aos sentidos por meio de uma mediação e requer uma resposta.

[...] o infinito apresenta-se como rosto na resistência ética que paralisa os meus poderes e se levanta dura e absoluta do fundo dos olhos, sem defesa na sua nudez e na sua miséria. A compreensão dessa miséria e dessa fome instaura a própria proximidade do Outro. Mas é assim que a epifania do infinito é expressão e discurso (Lévinas, 1980, p.178).

O outro nos interpela: escutamos seu apelo e somos impelidos a produzir uma resposta. Contudo, essa relação de responsabilidade não é comunicativa no sentido como geralmente concebemos uma troca, ou seja, não é necessário haver troca argumentativa, formulação de enunciados e performances enunciativas em situações demarcadas por quadros de sentido que mapeiam expectativas de falante e ouvinte.

Assim, para Lévinas (1987, p.119), a linguagem como contato que se estabelece por meio do dizer “é a linguagem original, sem palavras nem proposições, pura comunicação”. A proximidade do outro é, em si mesma significação e não pode ser convertida em estrutura linguística ou dialógica (relação sem relação que reduz o contato com o interlocutor ao exercício solitário e impessoal do pensamento), mas configurar-se como contato. Da mesma forma, é importante termos em mente que o rosto não implica um fenômeno comunicacional em si, mas a tese de Frederico Vieira faz o gesto de aproximar a fenomenologia de Lévinas à fenomenologia da comunicação. Fenomenologia está para além da apreensão: lida com o já acontecido, com o acontecer, por isso dá lugar a uma abertura.

Assim, o caminho não é tão fácil quando se deseja evidenciar uma interseção entre a filosofia (ou fenomenologia) de Lévinas e uma epistemologia (ou fenomenologia) da comunicação. Uma não vem ao encontro da outra. Pelo contrário, há muitos pontos de tensão, de mútuo deslocamento e perturbação. Sob esse aspecto, é importante caracterizar as várias diferenças entre uma episteme comunicacional e o pensamento relacional que está em Lévinas. Em suma, recorrer a Lévinas é tensionar e questionar o comunicacional.

Uma dimensão importantíssima do comunicacional em Lévinas é a interdependência entre as noções de proximidade (exposição ao outro que se avizinha de mim), acolhimento e responsabilidade. Ser responsável por outrem é acolher a demanda formulada em sua forma de aproximação, escutá-la e responder a ela. Sob esse aspecto, gestar a escuta é uma ação uterina. A leitura de Derrida faz da presença da alteridade na obra de Lévinas, aproxima-a do feminino. O feminino aqui não se restringe ao sujeito mulher, mas abrange a mulher no eros, na diferença. Dito de outro modo, o feminino é a hospitalidade, o recebimento do outro por debaixo de sua própria pele, sem restrições. Gestar a escuta é acolher a alteridade radical em sua vulnerabilidade e na nossa própria vulnerabilidade diante da exposição ao que vem do outro. Gestar a escuta é, então, algo que está voltado para fora, promovendo o acolhimento do fora. Escutar é, em suma, se expor ao fora, não é interiorizar a palavra do outro, expressa em sua demanda ou gestualidade.

E como essa forma de comunicação se traduz na análise das imagens? Talvez esse seja um dos movimentos mais difíceis: escutar as imagens e passar à escrita. E, ao mesmo tempo, como olhar a imagem a partir da escuta? Como fazer funcionar o “olho à escuta”, mencionado por Didi-Huberman em *Peuples exposés, peuples figurants*? A produção de um relato sensível em diálogo com as imagens parecer ser a chave de um trabalho de escrita que faça emergir a voz, o apelo que define o rosto. Sabemos que o rosto não se confunde com a face humana e não pode ser apreendido pela visão (sentido associado à apreensão do outro pelo conhecimento, reduzindo-o ao conceito, ao nome). Assim, em Lévinas, o campo do visível não se reduz à visão. O rosto não está no campo do visível, mas aparece via ação sensível da voz, do vestígio, da singularidade do detalhe de um corpo cuja potência consiste em interpelar, em despossuir o outro de si mesmo. “A imediaticidade do sensível é um evento de proximidade e não de conhecimento” (Lévinas, 1987, p.116). Poderíamos dizer que, no pensamento levinasiano, o sensível e o visível se relacionam, mas o sensível não se reduz ao que está no campo da visão. O sensível se manifesta, conforme assinala Derrida, na passagem da escuta à escrita. É preciso produzir afetação na escrita, naquilo que nos atinge e nos torna abertos ao acolhimento hospitaleiro.

Há no rosto uma manifestação do sensível que pode ser apreendida no visível, mas que não se reduz a ele. O rosto precisa alcançar-nos, precisa apresentar-se a nós a partir de alguma materialidade, pois demanda uma resposta. Ao mesmo tempo, a resposta que elaboramos e endereçamos ao rosto de outrem precisa ser elaborada e endereçada a partir de algum meio, de alguma mediação concreta. Seria preciso, então, pensar em uma fenomenologia da apresentação do rosto na imagem. E essa, para mim, é uma questão política, pois remete ao “comum” feito entre os homens.

Na imagem, a relação entre sensível e visível excede o que é dado a ver. Judith Butler, por exemplo, em seus ensaios sobre a vida precária, procura mostrar o tipo de imagem em que o rosto se apresenta. Mas para falar do rosto nas imagens, não conseguimos fazer isso através de técnicas convencionais de análise qualitativa. O rosto na imagem não é controlável, não é classificável. Ele excede o jogo entre quem olha e quem é olhado. Me parece que Butler percebe a imagem como relação que o terceiro media.

Acredito que a tese de Frederico Vieira mostra um outro desenho possível e capaz de revisitar o princípio fenomenológico de aparição do rosto na imagem: ele propõe um trânsito entre o encontro com imagens e o encontro com pessoas. A aparição do outro na imagem e fora dela perturba, faz

hesitar, inquieta. Podemos aqui usar o termo em francês: “*autrui nous fait basculer*”, isto é, a proximidade com o outro e a escuta de seu clamor nos faz oscilar, nos perturba e nos transforma. Melhor dizendo: a proximidade do rosto, da alteridade radical, nos sacode, nos atropela (podemos aqui usar o verbo francês *bousculer*) e nos perturba (*basculer*). O rosto seria, então, “*une apparition que nous bouscule et ainsi nous fait basculer*”.

A proposta dessa fenomenologia de aparição do rosto na imagem requer a passagem do olho à escuta e da escuta à escrita. Assim, a narrativa que costura os relatos dos encontros presenciais realizados no contexto da elaboração da tese são preciosos. Cada sujeito encontrado na rua se aproxima e se endereça a nós, nos inquieta, demanda algo de nós. Perambular por São Paulo e encontrar o outro em sua radicalidade inapreensível é o movimento que, conduzido por uma fenomenologia da aparição, consegue “erguer o rosto”, como explica Didi-Huberman no capítulo que escreve sobre Philippe Bazin (em *Peuples exposés, peuples figurants*). Ao mesmo tempo em que o pesquisador se aproxima do outro radical, e torna-se responsável por ele, podemos perceber a existência de um ethos fraterno entre os mais desamparados, há um comum que elaboram constantemente, pode-se dizer que fundam um comum e que fazem isso em comum.

Erguer o rosto é um gesto de proximidade e acolhimento que se conecta com a ação de privilegiar o dizer em vez do dito. Essa me parece uma chave instigante para lermos as imagens: se considerarmos que o dizer se relaciona com nossa impossibilidade de negar responsabilidade diante do imperativo clamor que vem do outro, a imagem se apresenta a nós como um enigma. Um enigma que nos coloca constantemente em uma zona de opacidade, que nos desorienta, que nos faz ter uma grande dificuldade de devolver o olhar. O dizer deixa claro que a troca de olhares não é simples. A devolução do olhar tem a ver com a troca estabelecida pela palavra. O pesquisador não só recolhe a palavra e o olhar do outro, mas precisa de uma evasão do eu, de uma despossessão, para, enfim, responder à interpelação presente no olhar inquiridor.

A imagem não pode ser um dito, um signo que ordena o mundo, permitindo sua compreensão e interpretação. Ela precisa ser hospitaleira: inventar um espaço-tempo que permita caber a tensão entre o dito e o dizer; que possibilite uma outra forma de acolher o outro. Sabemos que, geralmente, as imagens tendem a se assenhorar dos outros, a oferecer armadilhas que impedem um sujeito de voltar-se para o outro, de lidar com a alteridade constitutiva de si mesmos. Essa imagem sufoca o sujeito, porque não lhe

permite construir comunidades, relações, arranjos provisórios de proximidade com os outros.

Na qualificação, considere que é preciso nos indagarmos acerca de como a vida se faz presente nas imagens e como ela chega até nós. Há, a meu ver, uma declinação, uma queda em direção ao outro quando se trata de sua aparição nas imagens. Esse outro, como sabemos, não pode reduzir-se a objeto de conhecimento. “Ser com o outro”, para Lévinas, implica o desenho de uma relação ética na qual o outro permanece radicalmente outro, estrangeiro em busca de hospitalidade. Como ele mesmo afirma, “é precisamente a estranheza do outro, e se podemos dizer sua estrangeiridade, que o liga a você eticamente. É uma banalidade, mas é preciso espantar-se com ela” (2007, p.84).

A questão da política em Lévinas relaciona-se justamente a essa capacidade de espantar-se com a diferença, e mesmo assim, apesar de tudo, estabelecer com ela uma proximidade capaz de acionar a escuta, a relação sem relação. Para pensarmos acerca das dificuldades extremas de realização prática da política levinasiana, podemos acionar o contexto que estamos vivenciando agora. As pessoas têm acompanhado as terríveis condições nas quais nosso país mergulhou após o golpe parlamentar que foi arquitetado contra a Presidente eleita por uma maioria. Após a chegada do atual presidente ao governo, a extrema violência direcionada a grupos minoritários e a maneira como prossegue entre nós esse terrível e cruel ato de genocídio da população negra no Brasil, reiteram economias morais pautadas pelo desprezo, pelo preconceito e pela rejeição a todas as diferenças.

No entanto, existem muitos motivos para que possamos recuperar uma espécie de consideração pela diferença na vida cotidiana. Acolher vidas que estão colocadas à margem, empurradas de maneiras muito violentas para os guetos, para as cracolândias, lugares que abrigam enorme sofrimento social. As imagens de Thiago Fogolin nos ensinam a perceber uma impossibilidade de viver com a diferença que está se tornando cada vez mais presente na vida social. Esses sujeitos retratados, muitas vezes tomados como zumbis ou espectros, são utilizados muitas vezes como símbolo do que há de moralmente repugnante e reprovável na sociedade: zumbis que sofrem uma violência rotineira brutal, e que são associados de maneira pejorativa e preconceituosa às populações e povos que vivem nesses espaços de enorme sofrimento social e que se multiplicam na cidade. É uma coragem, mas também uma necessidade tematizar essas formas de vida e talvez a gente aprenda com esses que são empurrados para a margem mais difícil

da sociedade. Mas, como menciona Marielle Macé (2018), as margens já são franjas nas quais os avizinhamentos dos limites alimentam toda uma rica existência liminar, complexa, com muitas texturas e adensamentos de espaços e tempos que ora alienam, ora aproximam as pessoas e os grupos.

Essa borda não é feita apenas de fronteiras, arames farpados ou campos de retenção. Sentimos que ela passa no meio de nós, um pouco em toda parte, nas cidades ou no interior. Ela deixa sentir em toda parte entre nós – em nossa própria vida ordinária – e eles. Ela sulca e transforma o dentro comum, passa em meio a tudo o que nos permitira cegamente acreditar que estamos entre nós. [...] Nossa borda não é apenas uma questão de espaços, mas são todos aqueles que chegam, que nos chegam e nos acontecem, é uma borda que nos traspassa, nos divide, nos revela dilacerados e disjuntos, o nós e o dentro interrompidos pelo que vem, a borda fazendo irrupção e interrupção em pleno centro. (Macé, 2018, p.24)

São eles que podem nos ensinar que entre nós há, cada vez mais, o adensamento dessa forma de intolerância, de negação do reconhecimento daquilo que há de humano nos outros. Talvez seja exatamente essa população de rua que melhor possa nos ensinar sobre a democracia no nosso país. E começa por ensinar aos governantes que, contra a biopolítica, há a biopotência da fraternidade, da amizade e da resistência pelo dizer do rosto que afirma sobre todas as outras coisas: “Não matará!”. Não podemos nos esquecer de que é nos espaços urbanos, nas calçadas, vielas, pontes e viadutos que os povos de rua buscam abrigo e muitas vezes encontram a humilhação, a agressão e a morte. Esses povos, marcadamente negros, sofrem com as medidas mais terríveis da governamentalidade necropolista.

É muito importante que um trabalho como esse seja feito, que essa tese seja feita em diálogo com as imagens resultantes do encontro de Thiago Fogolin com os povos de rua em São Paulo. Thiago tem um desprendimento, uma disponibilidade de ir até esses outros lugares e nos aproximar da imagem dos habitantes dos espaços urbanos. Essas pessoas são tomadas por uma série de estigmas, foram submetidas a violências de toda ordem, são pessoas atravessadas por um sofrimento psíquico muito grande, além de muitos terem uma relação sempre incompreendida com as drogas e com bebidas. Eles são totalmente abandonados pelo Estado; mas mais do que abandonados, são evitados, combatidos, alijados de qualquer fonte de inteligibilidade que os caracterize como humanos, como dignos de serem pranteados quando suas vidas se reduzem a cacos. Isso fica evidente quando

os órgãos públicos alimentam essa espécie de combate à população de rua, tomando os cobertores, os caixotes, jogando água sobre eles ou nas calçadas sobre as quais poderiam dormir. O antagonismo, a aniquilação do diferente não dá trégua para o trabalho do agonismo.

Essa reflexão política me lembra a famosa citação do escritor Ítalo Calvino, em *Cidades Invisíveis*:

“O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: procurar e reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.”

Acredito que há uma possibilidade de descobrirmos esse caminho que nos permite, no meio do caos do ódio ao “estranho”, encontrar quem e o que devem ser dignamente respeitados, preservados e reconhecidos. Estamos chegando na quaresma, na semana das dores, a Semana Santa que nos recorda a morte, a ressurreição, e justamente o prevaecimento da imagem. Marie-José Mondzain (1996) afirma que Cristo é uma figura capaz de ser todas as potências, uma vez que ele estava perto dos leprosos, dos doentes, das prostitutas, dos indesejáveis. Ele era uma espécie de potência mutante, polimórfica. Esse era Cristo, antes que a igreja viesse se construir como instituição fortemente hierarquizada. Não estou fazendo referência ao contexto do judaísmo, mas ao contexto a partir do qual a imagem surge.

A maneira como Frederico Vieira fala das imagens nos remete a dimensão sensorial, uma vez que menciona o gesto de tocar a pele que abriga o ser. É como se o trabalho introduzisse uma espécie de eruditismo da imagem que o judaísmo não poderia ter, ele não poderia se aproximar tão perto das imagens para fazer da experiência alguma coisa de natureza tão sensual e sensorial. A própria ideia do sofrimento causado pelas imagens tem algo a ver com essa proximidade dos tons. Acho muito apropriado quando essas imposições aparecem no texto, sobretudo em companhia do diabo, que recupera exatamente esse andar próximo dos outros. Essa reflexão é uma das melhores partes do trabalho da tese, exatamente porque o autor não sabe como e onde inseri-la. É muito potente quando Frederico está na companhia do Thiago Fogolin nas ruas de São Paulo, ou das pessoas que moram nas ruas dessa cidade, porque ele traz esse gesto etnográfico, que

é uma outra maneira de fazer uma pesquisa de comunicação, que envolve a produção de um relato que tem uma dimensão ensaística, que traz algo nobre para o testemunho.

O trabalho possui, no desenho de seu percurso metodológico, uma combinação entre incursão, relato de uma experiência, um gesto ensaístico e, às vezes, uma discussão filosófica mais comedida, dentro do formato do texto filosófico. E é justamente essa combinação que torna o trabalho singular e dissidente, sobretudo quando se discute a questão da política.

Na Comunicação, a interface com a política passa por outros caminhos e tem uma relação muito forte com as matrizes e pensamentos das Ciências Políticas, da sociologia. O trabalho produz esse gesto que compõe uma outra figura para a Comunicação, uma outra figura para compreender ou tratar das imagens. São dois grandes movimentos: a apresentação de uma dimensão que é inovadora, ousada, divergente ou dissidente, mas, ao mesmo tempo, há a reafirmação de uma certa dívida com aquilo que já está instituído, já está estabelecido. O trabalho oscila, assim, entre uma espécie de dívida que tem que pagar - uma dívida pesada com uma certa maneira de trazer o texto científico à tona, de colocar questões de natureza metodológica -, e uma inventividade derivada de um enorme esforço de sistematização teórica e de um “arriscar-se” no ato de expor-se diante do outro, daquele e daquela que tornam as ruas habitáveis.

Disse anteriormente que o trabalho procura uma outra figura para a Comunicação, que há tanto tempo tem sido definida pelo consenso, recusando os devires minoritários e os agenciamentos desterritorializantes, para utilizar os termos de Deleuze e Guattari. Parece-me que quando você está nas incursões pelo centro de São Paulo, junto com Thiago, é mais difícil sustentar uma imagem harmônica da Comunicação. Sinto que, às vezes, é como se houvesse uma pequena dissociação entre o pensamento de Lévinas e uma certa caracterização teórica da Comunicação que, pela ênfase no relacional e no dialógico, parece fazer com que o conflito seja atenuado. Lévinas, como vimos, aposta na “relação sem relação”, na relação impossível que se ampara na constatação de que entre eu e o outro há a presença de um rosto que não pode ser apreendido pelo conceito, nem pela racionalidade da troca argumentativa.

Lévinas nomeia essa relação como aquela de terceiro tipo e recusa as figuras do consenso, da intersubjetividade dialógica, em uma defesa muito forte desse outro que não será integrado ao mesmo. A relação entre o eu e o outro é radical, impossível, criando impedimentos para a Comunicação, tal



como a definimos em nosso campo. Uma questão importante seria pensar em como poderíamos intensificar ainda mais uma caracterização, não de toda Comunicação, mas talvez de uma certa abordagem de alguns fenômenos de sentido no campo da comunicação, em que essa relação impossível viesse para o primeiro plano.

O que é mais fascinante nas imagens é que elas são capazes de suportar essa alteridade de maneira modestíssima: conseguem sustentar esse outro que permanece irredutível àqueles que querem fazer e transformá-lo no mesmo. Uma imagem é capaz de abrir um espaço no qual o outro pode se alojar para se colocar à espera, por exemplo. Mas à “espera de quem”? De olhares, de proximidades, de vizinhanças e encontros. Se não fossem as imagens, essa espera continuaria em vão. O fato de que uma imagem possa possibilitar o encontro da existência desses povos de rua, parece algo que torna nossa vida mais digna, menos sofrida talvez, sem deixarmos de ter ciência das violências terríveis às quais são submetidas.

É o horizonte da política que aqui se desenha diante de nós: estar à espera de algo que nos constitua como comunidade sensível. Uma virtude das imagens é que, ao fotografar a espera, elas nos incluem, permite que deixemos – nem que seja por pouco tempo – de passar ao largo desses outros que nos “assombram”. A temporalidade outra instaurada pelas imagens traz um fio de esperança: podemos ir ao encontro do outro pela mediação do fotógrafo, podemos ser um sujeito que eles jamais esperariam encontrar: um sujeito hospitaleiro e, ao mesmo tempo, refém de seu interlocutor.

Na tese, é preciosa a maneira como Frederico recuperou as imagens: é muito importante que uma experiência social específica brasileira apareça, e que apareça uma outra São Paulo, que a gente consiga descortinar por detrás da historiografia tradicional. É vital que apareça esse pano de fundo escravagista que moldou a cidade de São Paulo, o contexto dos trabalhadores imigrantes das fazendas, a força dos italianos, dos migrantes pobres mencionados na canção de Adoniran Barbosa. Da mesma forma, a maloca, figura que define os vínculos de amizade entre os povos de rua (incluindo seus cães), remete a uma experiência social paulistana específica, uma experiência de fraternidade entre aqueles que fizeram da rua de uma megalópole a sua morada. Pode ser apenas uma questão semântica, mas aqui, é importante essa ideia de habitar um lugar que não é harmônico, mas que preserva um oásis de contato humano.

Mobilizar imagens de outros fotógrafos no trabalho foi uma boa escolha, mas é preciso deixar claro que a estilística de Thiago Fogolin ao fotografar

o rosto dos povos de rua é bem distinta daquela empregada por Claudia Andujar, ao fotografar retirantes nordestinos reenviados para seus lugares de origem. Da mesma forma, as estratégias de Thiago e Cláudia são bem distintas da maneira como Viviam Maia fotografa os corpos na cidade. São diferenças que não podemos perder de vista, e isso não significa que estamos privilegiando uma dimensão amplamente formal, mas pragmática, contextual, porque a estilística pode ser tomada como uma espécie de incidência peculiar da alteridade da imagem. Dito de outro modo, não se pode deixar de levar em conta uma estilística diferenciada entre os fotógrafos, que não é pensada apenas em termos formais, mas sobretudo em termos pragmáticos.

Apesar das inúmeras referências sistematizadas na tese, Frederico mostra que não é tão judaico assim, uma vez que demonstra ter um certo amor pelas formas que se associam ao barroco, há um amor pelas pessoas, pelos olhares. É preciso lembrar que quando Deus aparece para Moisés, ele aparece de costas, e Mondzain vai lembrar que para o judaísmo e a letra, o contrato funda o monoteísmo judaico. Ao passo que entre nós, o que funda a comunidade dos que vêm é a imagem e não o texto. Então Frederico é muito judaico quando escreve, com a preponderância que confere ao texto em alguns momentos, sem permitir-se ceder aos encantos da imagem. Mas tem outros momentos, em que ele está bem perto das imagens, de uma outra dimensão.

A questão que se apresenta diante desse impasse é: e agora, o que o analista faz com as imagens, o que ele vai escrever sobre as imagens? Feita toda essa caracterização levinasiana da atenção dedicada a outrem, essa irrupção de outrem, como transpô-la para a representação que não pode conter o que é irredutível? Não é caso de sustentar uma descrição, explicação, metalinguagem ou interpretação. E é aí que está a importância do trabalho de Frederico: por um lado, há nele um gesto ousado, mas que permanece preso, contido. Gostaria de oferecer condições para que ele pudesse se desprender, ficar livre das dívidas, dessas más dívidas. Fico em dúvida se não há aqui o risco de uma certa sobre-codificação, isto é, de o conceito aparecer muito fortemente quando se está falando de uma imagem, como se ele a sufocasse. Seria preciso inventar uma outra maneira de escrever sobre essas imagens, longe de certos modelos de análises fotográficas que existem. É interessante deixar-se embriagar por essa liberdade do texto ensaístico, mas há um risco: quando se está diante da imagem deve-se evitar colocar um autor, um nome próprio, um conceito.

Talvez essa seja uma provocação para que o texto deixe de ter preponderância diante da imagem, elevando o conceito acima da proximidade. Mesmo que em alguns momentos, Frederico tenha encontrado outra maneira de falar sobre as imagens, sem precisar trazer os conceitos ou uma metalinguagem específica, sinto falta desse “olhar à escuta”, do qual nos falava Didi-Huberman – com toda a atenção possível para que a contemplação não deslize para uma espécie de deriva totalmente subjetiva.

Esse é um aspecto inovador que o trabalho possui: a construção de um outro lugar para o analista, de uma outra linguagem que o analista sente necessidade de criar para buscar o outro em sua radicalidade, para produzir um espaço e um tempo que lhe permitam sentir-se responsável por aqueles de quem se aproxima. Como bem salientou o professor Nilo Ribeiro, houve a ousadia de produzir uma poética na qual o dito da imagem de desdiz a serviço do dizer. E é esse dizer outramente que sustenta a tese de que a imagem é ressonância e silêncio, a proximidade do outro que está além de nossa capacidade de apreensão, uma fenda no tempo para que possamos recuperar a ideia do infinito, do sopro do outro que precede sua palavra. Tomar os postulados levinasianos para lidar com a imagem implica definir uma interseção entre a poética e a política que nos coloca diante dos espectros, dos seres que desfocam as imagens, produzem apagamentos, ao mesmo tempo em que delas são obliterados.

O olho que corre pela superfície da imagem, que acaricia a face dos corpos ali figurados rompe com o distanciamento imposto pela representação: aproxima o erótico do ético, a poética da política, lançando pistas sobre a porção de vida que não se pode apreender conceitualmente – o rosto aí permanece desfocado, obliterado, desfigurado.

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Trad.: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. L’Oeil de l’Histoire, v.4, Paris: Éditions de Minuit, 2012.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Ed. 70, 1980.

LÉVINAS, Emmanuel. *Collected Philosophical Papers*, Trad. Alphonso Lingis, Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987.

MACÉ, Marielle. Siderar, considerar: migrantes, formas de vida. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Seuil, 1996.

POIRIÉ, François. *Emmanuel Lévinas: Ensaio e Entrevistas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

## CAPÍTULO 2

# O enquadramento do intolerável na imagem

ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

LUÍS MAURO SÁ MARTINO

“O PODER DA VOZ OPOSTA ÀS IMAGENS DEVE EXPRESSAR-SE EM IMAGENS”  
(RANCIÈRE, 2012, P.91)

AO DESENVOLVER o conceito de “imagem intolerável”, Rancière (2012) afirma que a elaboração do testemunho resulta de uma batalha travada com a dimensão da impossibilidade de representação do trauma. Como traduzir um trauma em palavras, em imagens? Um testemunho seria menos o relato dos acontecimentos traumáticos e mais as maneiras de evidenciar as dificuldades de produzir esse relato, uma vez que os acontecimentos resistem à apreensão e os espectadores também resistem à sua compreensão. A necessidade das imagens “apesar de tudo”, para retomar o título do livro de Didi-Huberman sobre as imagens fotográficas feitas por judeus que resistiram ao Holocausto, é salientada por Rancière ao considerar que “quando a voz cessa, é a imagem do rosto sofrido que passa a ser a evidência visível daquilo que os olhos da testemunha viram, a imagem visível do horror do extermínio” (2012, p.91).

Ao comentar o trabalho do artista chileno Alfredo Jaar sobre o genocídio de Ruanda em 1994, Rancière procura evidenciar como as imagens produzidas por esse artista desafiam e desorganizam o regime ordinário de conexão entre o verbal e o visual presente no relato jornalístico. A instalação “*The eyes of Gutete Emerita*”, objeto de nossa reflexão neste artigo, nos convida a pensar em como o intolerável pode adquirir voz através do rosto que,

em sua radical outridade, evoca o que, segundo Lévinas (2007), não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado.

O sofrimento expresso nos olhos de Gutete não é aquele que interpela o espectador a partir de seu posicionamento no lugar da compaixão, mas sim da indecisão moral: essa mulher que nos dirige o olhar tem um nome, uma história, nos devolve o olhar que lhe dirigimos, cria uma cena de interpelação, exige uma resposta. Não é possível, num primeiro relance, atribuir-lhe uma história, produzir um julgamento ou mesmo imaginar deterministicamente como sua má chance cumpriu uma expectativa. O modo como Jaar dispõe imagem e palavras cria um espaço equívoco, que evita a produção de explicações rápidas e demanda contemplação, escuta. Esse é o fundamento da relação que se estabelece entre Gutete e o espectador: não podem falar a mesma língua, mas podem comunicar por diferenças. A sintaxe ética da compaixão não estabelece comunicação, porque a dor e o intolerável não são transmissíveis ou explicáveis e suscitam unidirecionalidade: silenciam ainda mais quem sofre diante da solidariedade forjada em pressupostos acerca das necessidades daquele ou daquela que experimenta o trauma da atrocidade.

Susan Sontag (2005), em seu livro “Diante da dor dos outros”, coloca em questão um problema referente à visualidade do sofrimento: como se torna possível olhar para a vida desprovida de dignidade pela violência? Como olhar a imagem que afronta, exatamente porque retrata uma situação de injúria ao que se considera, na modernidade, direitos fundamentais do ser humano? Diante da interpelação do olhar do outro em uma situação vulnerável, precária ou desolada, qual a possibilidade da indiferença? Mais ainda, de maneira quase paradoxal, qual o sentido de atração da imagem que perturba? De que ela recorda, o que representa?

Para Sontag, o sentido da imagem do outro em sofrimento não se encerra no âmbito da própria imagem, mas se espalha em uma trama de referências nas quais cada cena encontra ressonâncias em outras e mostra, em grande escala, uma forma comum que, em sua crueza, causa um choque tanto mais forte quanto mais parece ser rápido em sua diluição.

Mais de uma década depois, retomando as reflexões de Sontag, Judith Butler (2016) vai questionar não apenas os poderes de representação da imagem, mas indagar a partir de onde se formam as condições de oposicionalidade sobre as quais se alicerçam as formas de representação da alteridade, enquadrada de diversas maneiras e, em todas elas, escapando ao sentido pretendido a partir de transbordamentos da própria representação

tensionada com outras práticas sociais e políticas. As cenas que representam a precariedade da vida, com a exibição de corpos em condições de extrema vulnerabilidade, mostram-se também como espaços de desafio pela presença dentro de um ambiente do qual, usualmente, estariam excluídos.

A plurivocalidade de elementos presentes na imagem reforça o aspecto do vulnerável sem deixar de lado também um chamado à responsabilidade, ao estabelecimento de algum tipo de reação diante do outro, de expectativa de compartilhar – à distância – a experiência do outro, reforçada pela sensação oferecida pela imagem dos corpos a partir dos quais é possível intuir a experiência sensível do outro, o *pathos* que o rege em algum momento: condição, afirma Edith Stein (2005; 2016) para o movimento de aproximação diante do gesto de sensibilidade do outro.

No contemporâneo, a representação da precariedade pode ser encontrada em inúmeras situações, confrontando-se com a exuberância das formas de vida e modalidades de existência consideradas desejáveis e corretas, em um afiado contraste de representações, nas quais uma forma de existência perfeita encontra seu contraponto em formas de vida às quais são negadas a própria afirmação como ser humano.

Neste texto, tentamos refletir acerca de como é difícil tematizar a presença do rosto levinasiano em certas imagens fotográficas resultantes do testemunho de sobreviventes de traumas profundos. Há um dilema que se impõe de partida a esse desejo de encontrar o rosto na imagem: de um lado, o rosto é incapturável e não pode ser representado pela mediação do signo. Todavia, de outro, o rosto é a vocalização, a expressão encarnada e mediada de um clamor, de uma interpelação que, para obter de nós uma resposta, depende de uma materialidade, de uma carnalidade. Assim, enquadrar o intolerável na imagem significa não só tentar elaborar um relato para um trauma (a princípio tido como inenarrável), mas também oferecer condições para que aquele que olha a imagem possa ter em mãos elementos para produzir uma resposta hospitaleira ao rosto que se apresenta diante de nós e nos despossui de nós mesmos.

## FAIRE FACE

A instalação de Alfredo Jaar é organizada em torno de uma única imagem: os olhos de uma mulher, Gutete Emerita, que testemunhou o massacre de sua família em Ruanda, no ano de 1994. “São os olhos de uma pessoa dotada do mesmo poder daqueles que os olham, mas também do mesmo poder

do qual seus irmãos e irmãs foram privados pelos carneiros, o de falar ou calar-se, de mostrar os próprios sentimentos ou ocultá-los” (Rancière, 2012, p. 95).



FIGURA 1 – Fotograma que integra a obra *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996. Alfredo Jaar.  
Disponível em: <http://alfredojaar.net/gutete/gutete.html>

Para Rancière, o intolerável da imagem relaciona-se à montagem de um dispositivo de visibilidade capaz de localizar e de enquadrar a vítima dentro de uma dimensão do visível e do sensível que lhe confere esta ou aquela possibilidade de ser apreendida, esta ou aquela legibilidade e inteligibilidade. O sentido que Rancière confere à palavra dispositivo se aproxima daquele articulado por Foucault ([1977], 1994) e que oscila entre a elaboração de arranjos estratégicos para impor o poder (sobretudo no contexto de formas biopolíticas de governo) e a produção de arranjos relacionais e provisórios para a criação de formas experimentais de resposta a demandas urgentes de transformação. Assim, a experimentação via montagem de dispositivos de deslocamento precisava de novos arranjos não hierárquicos entre corpos, ações, palavras e gestos responsáveis por alterar quadros valorativos e avaliativos das vidas e modos de torná-las habitáveis.

Para Rancière (2013), a política da estética se define sempre por uma certa reorganização de formas perceptivas estabelecidas, uma recomposição da ordem que sustenta uma dada narrativa e sua fabulação. O método de Rancière (2006, 2009) está baseado, de forma geral, na premissa de que a política da estética é uma forma polêmica de reenquadrar o comum: um reenquadramento que depende da subversão de uma dada distribuição do sensível a partir da criação de um lugar polêmico, uma cena de “confrontação entre sentidos comuns opostos ou modos opostos de enquadrar o que



é comum” (2009, p.277). O reenquadre reorganiza o tecido do sensível a partir do encontro conflitivo e dos modos como a narração e as visibilidades apresentadas pelas práticas da arte entram no meio das possibilidades estéticas da própria política. Para ele, “as políticas devem se apropriar, por seu próprio uso, dos modos de apresentação das coisas ou dos encadeamentos de razões produzidas pelas práticas artísticas e não o contrário” (2006, p.163). O reenquadre relaciona-se, portanto, ao ordenamento das formas de escritura da história, das formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, das formas de construção das “relações entre causa e efeito ou entre antecedente e consequente que rasgam os formatos tradicionais, os modos de apresentação de objetos, de indução de significações e de esquemas causais que constroem a inteligibilidade do padrão da história” (2006, p.164).

No caso da exposição de Jaar, é como se o artista redefinisse a ordem do sensível habitual na qual costumam emergir os corpos devastados pela guerra e nos apresentasse um exercício de fabulação que contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece. Nas palavras de Rancière (2018), Jaar cria uma “fábula experimental do quase nada” que evidencia o “desmedido momento”, ou seja, “esse momento de oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo que é também um momento pleno no qual uma vida inteira se condensa, onde várias temporalidades se misturam” (Rancière, 2017, p.13).

(...) a vida não faz ficção à maneira aristotélica. E talvez sejam necessários alguns contos críticos, algumas quase-histórias ou fábulas experimentais do nada e do quase nada, do alguém e do ninguém, do acontecimento e do não acontecimento, para mostrar como, imperceptível e radicalmente, a vida se separa de si mesma, como se torna “viver verdadeiro”, transpondo o limite que separa o que acontece de o que há. A defasagem, portanto, não é o que costumamos pensar, o que habitualmente ensaja a história. (Rancière, 2018, p.81)

O olhar de Gutete interpela ao revelar uma primeira pessoa que se dirige ao outro. Fotografada de frente, com o olhar na altura da câmera, sua face torna-se rosto de uma expressão de identidade – talvez, mais ainda, de identificação, quando deixa de ser “personagem” de uma foto e instaura-se na condição de uma pessoa que interroga quem vê e desafia a pensar sua própria humanidade. Seu olhar nos convoca, aproxima-se, pelo dizer, da con-

dição de semelhança com quem olha a fotografia. Sua humanidade não está dada de antemão, mas é negociada na composição entre texto e imagem, na montagem de um dispositivo que “regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem” (Rancière, 2012, p.96). Trata-se de uma aproximação marcada pela correlação de uma subjetividade que se manifesta no olhar da pessoa “real”. Trata-se também de uma vocalização que evidencia a fenda aberta pelo brilho do “momento qualquer”, do “desmedido momento” na organização da narrativa histórica que apaga e silencia as vidas precárias. O olhar de Emerita torna palpável para nós

(...) o momento de tremor que se localiza na exata fronteira entre o nada e o tudo, o momento do encontro entre aqueles que vivem no tempo dos acontecimentos sensíveis partilhados e aqueles que vivem no fora do tempo onde nada se partilha mais e nada pode mais acontecer. (Rancière, 2017, p.153)

Assim, em Rancière uma imagem é política não porque expressa a injustiça ou o sofrimento, mas porque revela como indivíduos, palavras e objetos não podem mais ser inseridos, da mesma forma, no quadro sensível definido por uma rede prévia de significações, nem encontram mais seu lugar no sistema de coordenadas policiais onde habitualmente se localizam e são localizados (Marques; Souza, 2016).<sup>1</sup> A política das imagens pode ser descrita, em Rancière, como estratégia própria de uma operação estética e artística, “um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora” (Rancière, 2012, p. 121). De acordo com esse autor, o trabalho político das imagens apresenta-se na construção de outras realidades, outras relações entre espaço e tempo num gesto de criação, presente sobretudo na ficção. Esta “não consiste em contar histórias, mas em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um alhures, um então e um agora” (2012, p.99). O reenquadre, em suma, explicita o método de

---

1. “Precisamente, a arte política não pode caminhar sob a forma simples do espetáculo significativo que demandaria uma “tomada de consciência” do estado do mundo. A arte política é aquela que assegura, de uma só vez, um duplo efeito: a lisibilidade de uma significação política e o choque sensível que nasce da estranheza, do que resiste à significação. De fato, esse efeito ideal é sempre objeto de uma negociação entre os opostos, entre a lisibilidade da mensagem que ameaça destruir a forma sensível da arte e a estranheza radical que ameaça destruir toda significação política” (Rancière, 2006, p.161).

extrair narrativas de uma ordem policial de articulações do tempo e espaço e fazê-las aparecer como proferimentos que promovem uma nova partilha do sensível. Não há desmontagem nem destruição das narrativas, mas extração e reinserção.

É como se Jaar elaborasse um composto de frase-imagem que, de acordo com Rancière, dá origem a uma montagem dialética capaz de devolver a politicidade às imagens, ao configurar barreiras e distanciamentos entre a representação e o público, permitindo um curto-circuito no *continuum* pretensamente existente entre a ativação das emoções (passibilidade) e ação prática de intervenção. O que ele propõe é olhar para formas tradicionais de escritura e documentação de acontecimentos históricos traumáticos - as formas de apresentação das situações, de agenciamento dos enunciados, as formas de construção das relações entre causa e efeito ou entre antecedente e consequente - de outro jeito, “rasgando” os formatos tradicionais de apresentação dos fatos e permitindo “construir outras realidades, outras formas de senso comum, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (Rancière, 2012, p.99).

Dito de outro modo, é uma potência que permite uma recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes e se configura por meio do gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (Rancière, 2012, p.34). Esse trabalho de mudança dos modos de aparição, das coordenadas do representável e das formas de sua enunciação altera quadros, ritmos e escalas, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação. Imagens que conseguem figurar o “desmedido momento” transformam e reenquadram também as fórmulas estéticas que nomeiam “os universos de experiência a partir dos quais se definem o consenso policial ou o dissenso político. Por isso, é preciso inverter a maneira pela qual um problema é geralmente formulado” (Rancière, 2006, p.163).



FIGURA 2 - The Eyes of Gutete Emerita, 1996. Alfredo Jaar.

Disponível em: <https://www.mfah.org/art/detail/66608>

O enquadramento dos olhos de Gutete e de sua biografia<sup>2</sup> em molduras prateadas é proposital: Jaar deseja criticar as operações de enquadre que reforçam e repetem normas e modos de inteligibilidade que produzem a

2. Os seguintes dizeres acompanham a imagem: “Gutete Emerita, 30 anos, está em pé diante de uma igreja na qual 400 tutsis, homens, mulheres e crianças foram sistematicamente massacrados por um grupo de hutus durante a missa de domingo. Ela estava assistindo à missa com sua família quando o massacre começou. Seu marido, Tito Kahinamura (40 anos), e seus dois filhos Muhoza (10 anos) e Matirigari (7 anos) foram mortos com golpes de machetes diante de seus olhos. De algum modo, Gutete conseguiu escapar com sua filha Marie Louise Unumararunga (12 anos). Elas se esconderam em um pântano por três semanas, saindo apenas de noite para procurar comida.”

ideia do humano e tornam os sujeitos aptos ou inaptos à apreensibilidade e ao reconhecimento. Suas obras nos convidam a escutar o rosto levinasiano.

O rosto em Lévinas (2007) não se confunde com a face humana e é descrito como forma de “aparição”, exposição íntegra, sem defesa, abrindo-se para a perspectiva da transcendência, sem deixar-se confundir com aquele que está além. Lévinas aposta na definição do rosto como expressão da vulnerabilidade do existente (como demanda ética endereçada ao outro), descrevendo sua manifestação como experiência reveladora da presença viva e da pura comunicação de um ente que se torna acessível, mas não se entrega. Assim, o rosto não se configura só como o que nos é ofertado à visão (o visível), mas é, sobretudo, uma voz, um clamor que permanece em devir no aparecer incapturável do outro que se dirige a nós (o sensível).

Perceber como o rosto-verbo, evento de palavra, pode associar-se à fotografia da face, do corpo humano e de paisagens, assumindo caráter comunicacional e político, ético e estético. Tanto Butler (2015) quanto Didi-Huberman (2012), influenciados pelo pensamento de Lévinas, definem rosto como uma interpelação ética feita pela alteridade através da vocalização de uma agonia, um clamor que nos implica no reconhecimento da precariedade da vida de todos nós. No livro *Precarious Life*<sup>3</sup>, Butler menciona que algumas expressões humanas podem ser significadas (substituídas por signos) a partir do rosto humano: figura que representa a dor, um clamor, uma demanda, uma finitude. Mas, ainda assim, a representação da face não dá conta de expressar o humano. O que há de irrepresentável no rosto não pode ser capturado por um dispositivo de visibilidade que tente apagar sua falha em representar a alteridade. Assim, segundo ela, uma representação bem-sucedida do rosto deveria falhar em capturar o referente e evidenciar essa falha.<sup>4</sup>

---

3. De acordo com Butler, “a vida precária é a condição de estar condicionado, na qual a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro.” (2015, p.33). Segundo ela, há formas de distribuir a vulnerabilidade de modo que certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte. Assim, a precariedade (que também está expressa nessas duas imagens) é a condição generalizada, compartilhada e comum da vida humana.

4. “É importante fazer distinção entre casos de não representatividade. Em primeira instância, há a visão levinasiana segundo a qual existe um “rosto” que nenhum rosto pode exaurir completamente, o rosto entendido como um clamor do sofrimento humano do qual não é possível ter uma representação direta. Aqui, o “rosto” é sempre a figura de algo que não é literalmente um rosto. Outras expressões humanas, entretanto, parecem ser representáveis como um rosto, embora não sejam rostos, mas sim sons ou emissões de outra ordem. O cla-

Jaar revelou-nos que a imagem fotográfica pode conferir rosto a um indivíduo, tornando-o sujeito audível a nossos olhos. E, por isso, por permitir sua aparência, faz emergir o lugar da política. Esse lugar de exposição e emergência do rosto e, ao mesmo tempo, de criação de uma cena na qual se dá a subjetivação, nos permitiu observar que o sensível revelado pela fotografia não equivale ao visível: o importante é que a representação permita a emergência de um “olho à escuta” (Didi-Huberman, 2012, p.38), uma vez que a dignidade do ser humano é construída por meio de um olhar que escuta o rosto construindo uma relação política, ética e comunicativa de acolhimento e hospitalidade a partir da precariedade comum que nos enlaça.

As normas do humano são formuladas por formas de poder que buscam normalizar as versões específicas do humano, em detrimento dos outros, fazendo distinções entre os humanos ou amplificando o campo do não humano, segundo seu desejo. Perguntar como essas normas são instaladas e normalizadas é o começo do processo de não tomar a norma como alguma coisa certa, de não esquecer de perguntar-se como ela foi instalada e representada e a qual ponto. Para aqueles que são invisibilizados e humilhados pela norma que eles deveriam incorporar, a luta se torna uma batalha corporal pela condição de reconhecimento, uma insistência/perseverança pública de existir e de ter importância (Butler, 2018, p.44).

Para que emergjam nas imagens figurações que desloquem as mulheres de uma posição subalterna e revitimizante são necessários lampejos e curto-circuitos que interrompem a linearidade de uma possível história contada sob o viés da superação das adversidades (ideologia meritocrática). É preciso desterritorializar os discursos que insistem em revelar a história daqueles que sobreviveram às vulnerabilidades associadas à catástrofe e ao empobrecimento. No lugar de discursos de causalidade e de apagamento das sutilezas e texturas das experiências das mulheres, é preciso encontrar os relatos que permitem uma aproximação, um avizinhamo mais demorado entre espectador e alteridade presente na imagem fotográfica. Imagens de avizinhamo despertam no espectador novos modos de

---

mor que é representado por meio da figura do rosto é um que confunde os sentidos e produz uma comparação claramente imprópria: isso não pode estar certo, uma vez que o rosto não é um som. E, mesmo assim, o rosto pode figurar como som justamente por não ser o som. Nesse sentido, a figura delinea a incomensurabilidade do rosto com qualquer que seja aquilo que ele represente. Estritamente falando, portanto, o rosto não representa nada, no sentido de que falha na captura e entrega daquilo a que ele se refere.” (Butler, 2011, p.26)

percepção da imagem, do corpo e do espaço da cena. O que está em jogo não é uma revelação do mundo habitado por esses sujeitos empobrecidos, mas “sua própria impureza de artifício, a crítica à crença na imagem natural do registro” (Poivert, 2010, p. 225).

## **ENTRE FOTOJORNALISMO QUE SIDERA E A FOTOGRAFIA QUE CONSIDERA**

O próprio Jaar, em uma de suas instalações acerca de Ruanda, dispõe revistas norte-americanas emolduradas, cujas capas estampam o horror em Ruanda de forma a destacar a morte em sua face mais extrema e brutal. Quando as imagens mostram vítimas, parecer ser mais fácil tolerarmos a dor dos outros, uma vez que elas acionam uma predisposição do público a assumir o ponto de vista moral oferecido pelo enquadramento imagético. Tais imagens que requerem dos espectadores que assumam uma posição moral já aceita e que não suscita muitos questionamentos ou incômodos revelam que a tolerância está condicionada ao olhar moral aprovador publicamente partilhado. Espectadores ganham um lugar de avaliadores virtuosos diante da precariedade e vulnerabilidade daqueles que são mostrados como “incapazes” de sobreviver e de agir. Como afirma Perlini (2012), os sujeitos nesse tipo de imagem não representam a si mesmos de maneira particular, mas adquirem o status de objetos de uma compaixão universal.

Essas imagens fotojornalísticas de revistas não têm uma função crítica, não interrogam o espectador acerca das razões do massacre, da destruição de vidas, mas fornece instrumentos morais específicos para a configuração de um posicionamento “confortável” aos espectadores: o de avaliadores distanciados, mas moralmente e profundamente consternados. Elas mostram e representam dores e conflitos para que sejam compreendidos, para que o espectador tenha acessíveis os elementos de uma solução possível, aplacando de maneira quase totalmente satisfatória sua indignação moral. Quando imagens fotojornalísticas tomam como objetos os conflitos, as contradições, as oposições e os medos, produzem representações que não possuem a capacidade de deslocar, transformar ou afetar. Isso se deve ao fato de que os conflitos e as mortes de pessoas negras, africanas, colonizadas já estão normalizadas, codificadas, institucionalizadas. São representações orientadas para a reafirmação de narrativas estabilizantes e não para a indecidibilidade moral.



FIGURA 3 - Alfredo Jaar, Untitled (Newsweek), 1994

Foto: Petri Virtanen, Finnish National Gallery

Disponível em: [http://www.alfredojaar.net/rwanda\\_web/95newsweek/newsweek.html](http://www.alfredojaar.net/rwanda_web/95newsweek/newsweek.html)  
(última imagem da série)

Ao retratar o rosto de Emerita na instalação, Jaar investe na potencialidade de uma situação que favorece a recusa a qualquer forma de figuração anedótica para conferir luz sobre as condições possíveis de advento da figura. Para Rancière, a figura – em casos como esse, às vezes mais do que a figuração – é convocada para mostrar a fissura, a distância jamais suturada entre o eu e a alteridade radical. A figura faz emergir o rosto, em contraposição à representação, que perpetua o dito e as expectativas de reprodução da ordem policial condenatória. Em Lévinas (1996), o dito nomeia e ordena o mundo, permitindo a compreensão dos signos através do tempo, de modo que a sensibilidade é apenas vista como um meio para receber informações do mundo, interpretá-las e categorizá-las. O dito produz sideração por meio da representação. Contrariamente, o dizer marca a epifania do rosto, a consideração da singularidade da alteridade radical, que demanda escuta, acolhimento e contemplação.



Todavia, é preciso destacar aqui que a circulação dessas imagens no espaço público de debate e argumentação política requer a construção de um delicado equilíbrio entre a produção de um discurso de justiça (a ação do Dito como possibilidade de universalização da ausência de reconhecimento e respeito à humanidade do outro) e a necessidade da escuta ética do rosto que se aproxima de nós pela imagem. A imagem da face do outro, quando nos mobiliza pelo dizer do rosto e nos interpela à responsabilidade, passa a existir no campo da justiça, da preocupação pública com a regulação da convivência, sem perder de vista a singularidade dos contextos de proximidade e contato com a alteridade. Assim, há que se buscar uma interseção entre a discussão gerada pela circulação das imagens e a escuta da voz do outro mediada pela fotografia: entre o dizer e o dito é que pode se situar o trabalho da produção e da apropriação das imagens.

## REPRESENTAÇÃO E FIGURAÇÃO

Desprovidos de nome e de história aparecem diante de nós através da mediação de imagens que não oferecem nenhuma oportunidade de dúvida ou contemplação: juízos condenatórios são acionados de modo instantâneo. Não há abertura nessas imagens para uma “indecidibilidade moral”, ou seja, para uma avaliação moral equívoca, não resolvida, que interpela à reflexão crítica e coloca em dúvida parâmetros e pressupostos que delineiam uma legibilidade e inteligibilidade ao mundo. Uma imagem que mobiliza a indecisão e questiona o lugar de “juri virtuoso” ocupado pelos receptores não aceita explicações rápidas e nem adere tão facilmente às avaliações morais dos espectadores (Perlini, 2012). Ela escapa aos esquematismos, dialoga com outras imagens e descortina algumas das dinâmicas dos dispositivos que as fazem existir. As imagens que aqui analisamos não instauram um espaço de indecidibilidade moral: elas não fazem o espectador vacilar ou duvidar de suas crenças. São imagens que contam, organizam causalmente os fatos, em vez de evocar pelo relato e pela falha do relato em capturar as complexidades dos modos de vida. São imagens que explicam e julgam em vez de sugerir e preservar o difícil gesto de apreender e reconhecer as alteridades. Como recorda Ana Paula da Rosa (2016, p. 61), “a imagem revela mais de quem a contempla do que de quem a produziu de fato”.

Enquanto a maioria das imagens da *Newsweek* expostas por Jaar ora tornam o espectador juiz de indivíduos, ora constroem para ele um lugar de passividade diante de um enquadramento do infortúnio da guerra, uma

imagem figurativa convida o olhar a percorrer os sulcos profundos de uma parte de uma face feminina, seus detalhes e sombras, em um trabalho de tradução de um sensível em outro nos elementos oferecidos pela imagem (Rancière, 2007). Sob esse aspecto, ela promove um encontro, uma aproximação política que redefine as vizinhanças e as temporalidades entre sujeitos que não se sustenta pelo sentido convencional da comunicação discursiva, mas requer uma redefinição da mirada, o investimento em uma figuração. A fronteira entre a proximidade da vizinhança e o distanciamento que não deixa as diferenças serem dissolvidas permite o que Didi-Huberman (2012) chama de “trabalho ético do espectador”, ou seja: o que antes estava dado, tipificado e registrado sob a forma de quadros hegemônicos é então tematizado, alterado e fissurado por uma leitura da cena que não estava prevista e cujo sentido escapa ao espectador.

Como a figuração pode desafiar a representação documental que persiste no registro fotojornalístico de guerras e massacres? Pensando com Rancière, acreditamos que a figuração nas imagens fotojornalísticas precisaria construir “outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço-temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados.” (2012, p.99). A política presente no gesto figurativo relaciona-se com a capacidade que as imagens possuem de mudar os lugares e a forma de reconhecimento da dignidade dos sujeitos que vivenciaram um trauma que precisa ser traduzido em linguagem, de modo a permitir o trabalho lento do traumatismo (Selligman-Silva, 2010).

Na observação da imagem, a inter-relação entre as personagens da imagem se apresenta como algo sempre inesperado, constituindo em um instante que se faz duração eterna, como recorda Bachelard (2011); se mostra também como expectativa de resposta: diante da interpelação do olhar de uma das pessoas, como a outra reage? Há resposta, ou a forma de vida daquele momento, sem chegar a se constituir como alteridade, está fora de qualquer expectativa de se colocar em relação?

As imagens se apresentam dentro de um complexo jogo relacional entre as formas de ver, que talvez não deixem de ser constitutivas de formas de vida ou de suas representações. Há, pelo menos, duas dimensões dessas linhas de força presentes na imagem. De um lado, as interlocuções do olhar entre as pessoas retratadas. De outro, talvez com mais força, o momento em que há uma quebra na figuração de um cenário, da “quarta parede”, e o olhar de alguém se dirige para a lente da câmera e, portanto, na interrogação visível de um “fora” que, sem abandonar a cena, cria ao mesmo tempo uma

sensação de interrogação, de pergunta e participação de quem observa a imagem.

Não se pode traçar uma linha definida e pouco fluida entre imagens representativas e figurativas, imagens que promovem a escuta do dizer e aprofundam o silenciamento da agência do dito, imagens que sideram e consideram. Afinal, esses são processos complexos e interligados, mais do que polos opostos de elaboração de sentidos para as experiências, sobretudo aquelas traumáticas. A diferença entre os gestos de siderar e considerar é traçada por Marielle Macé (2018) quando ela identifica que a condição de ser reconhecido está ligada a disposições mais gerais que preparam ou modelam um sujeito para o reconhecimento a partir de sua sideração ou de sua consideração. Essa autora nos chama a atenção para a condenação das vidas que atualmente tentam se manter em meio à condição de precariedade, mas que chegam até nós através de enquadramentos que não nos permitem perceber ou escutar seus gestos, sonhos, tentativas de melhoria e experiências (migrantes, sujeitos empobrecidos, vítimas de grandes catástrofes, vítimas de violência institucional, etc.). Os enquadramentos que regulam a aparição e a apreensão desses modos de vida são geralmente destinados a produzir a sideração, tanto daqueles que olhamos, quanto nossa própria sideração e alheamento:

Siderar, deixar-se siderar é permanecer medusado, petrificado, enclausurado numa emoção que não é fácil transformar em moção, aterrado numa hipnose, numa estupefação, num enfetimento em que se esgota de algum modo a reserva de partilha, laços, gestos que poderiam ser alimentados pelo conhecimento que temos dessas situações, mas que permanece como um sofrimento à distância.[...] Considerar seria levar em conta os vivos, suas vidas efetivas, uma vez que é desse modo e não de outro que essas vidas são furtadas ao presente - levar em conta suas práticas, seus dias, e então desenclausurar o que a sideração enclausura; não designar e rotular vítimas, mas descrever tudo o que cada um põe em ação para lidar com situações de vulnerabilidade. (Macé, 2018, p.28)

Considerar é um convite para a contemplação e para a reabertura de uma relação, de uma proximidade, de uma possibilidade de avizinhamento com a alteridade. Seria uma forma de reconhecimento que privilegia a responsabilidade pelo outro, a atenção e o cuidado com sua trajetória e suas demandas. Uma ética da responsabilidade que desafia os quadros normativos da justiça e do direito no sentido de requerer uma outra forma de avaliarmos uns aos outros, privilegiando o acolhimento e não a

condenação sumária de quem se mostra diferente. Seria uma provocação para descolarmos o reconhecimento da compaixão, da tolerância e da caridade, para produzirmos uma forma de justiça na qual não só seja possível nos surpreendermos pelo outro, mas também trabalharmos sobre uma outra possibilidade de sermos quem somos. É esse o desafio: “Como experimentar essas vidas como semelhantes e dessemelhantes? Como não singularizá-las ao extremo?” (Macé, 2018, p.31). A consideração implica pensar nos entrelaçamentos entre vida social, identidades, vulnerabilidades, justiça, hospitalidade e condições de existência nas quais imigrantes e refugiados haitianos elaboram constantemente em suas narrativas e buscam, com elas, insistir e resistir a partir da migração e das várias desterritorializações e reterritorializações que ela exige.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intolerável na imagem possui como tarefa reconfigurar, constantemente, as condições que o radicalmente outro continue nos espantando, nos deslocando, nos atingindo em cheio em sua inquietante busca pela consideração, pela hospitalidade e pela responsabilidade ética.

Acreditamos que o processo de consideração, quando se trata da análise de imagens, envolve duas dimensões interligadas: a problematização de enquadramentos que seguem uma lógica de opressão e controle (Dito), e a proposição de outras possibilidades de registro narrativo e visual das formas de vida precárias (Dizer). De um lado, o fotojornalismo feito pela grande mídia nos revela como os significados dominantes numa dada sociedade sufocam e tornam invisíveis as perspectivas particulares de um grupo específico. De outro, as fotografias como estas feitas por Alfredo Jaar, nos mostram como uma perspectiva marginalizada ou uma forma de vida liminar encontram formas alternativas de habitar o mundo, de torná-lo habitável e de circular entre os discursos legitimados e legitimantes.

Poderíamos argumentar, junto com Rosa (2017, 2), que a persistência de um dado modelo de retrato desses grupos está fortemente vinculado a “operações de valor que prolongam a circulação de determinadas imagens em detrimento de outras”. Mas as imagens não alcançam ampla visibilidade e espraiamento social de forma gratuita: elas integram e alimentam um sistema de circulação embasado em quadros morais partilhados de julgamento e avaliação que geralmente as precede. Isso não significa que os dispositivos morais de aceitação ou rejeição de imagens seja imutável,

mas nos revela que os enquadramentos cuidadosamente escolhidos para compor “retratos” de vidas vulneráveis são aqueles nos quais há uma componente comportamental, valorativa e moral que permite acesso às fórmulas interpretativas partilhadas e amplamente aceitas como válidas.

Assim, o que distingue uma imagem destinada ao “controle biopolítico dos corpos” (Foucault, 2003) de outras imagens é sua potência de emergir a partir de enquadramentos que estimulam o reconhecimento coletivo de códigos e padrões que integram avaliações de postura e comportamento, reforçando uma economia moral pautada pela produção, circulação e apropriação de valores e afetos acerca de uma dada questão. Como nos explica Fassin (2015, p.9), economias morais “caracterizam um momento histórico particular e um mundo social específico no qual essa questão é construída através de julgamentos e sentimentos que definem gradualmente um tipo de senso comum e um entendimento coletivo sobre um problema.”

Economias morais pautadas pelo julgamento e condenação de vidas tidas como “indesejáveis” demandam o gesto de enquadrar o enquadramento, ou seja, interpelá-lo em busca das fissuras que nos indicam que a moldura não consegue determinar de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos (Butler, 2011). O enquadramento não é capaz de conter completamente o que transmite e, por isso, se rompe toda vez que tenta dar uma organização definitiva a seu conteúdo. Pior: o enquadramento que torna os vulneráveis visíveis nos discursos midiáticos contribui negativamente para intensificar sua precariedade e apagamento.

Ao estudarmos os dispositivos de visibilidade que definem e impõem constrangimentos e cerceamentos aos modos como se constroem, na imagem, possibilidades de apresentação e de aparência de mulheres empobrecidas, centramos nossa atenção nos mecanismos de regulação do estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção a eles conferida. Argumentamos que uma das dimensões da política das imagens estaria na possibilidade de desconstruir enquadramentos pejorativos, recriando, pela desterritorialização o discurso e pela interação inusitada, contextos possíveis para a escuta de vozes e rostos, ressaltando-lhes devolvendo-lhes nuances e facetas até então desconsideradas. Desafiar a legitimidade de um enquadramento, permite tanto um processo de desidentificação com esquemas impostos de inteligibilidade da alteridade, quanto de reverberação da demanda por justiça ininterruptamente endereçada a nós pela singularidade do aparecimento do rosto e por seu apelo sensível.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Joel; HONNETH, Axel. Autonomia, Vulnerabilidade, Reconhecimento e Justiça. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, São Paulo, n. 17, p. 81-112, junho 2011.

BACHELARD, G. *Estudos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

BUTLER, J.; GAMBETTI, Z.; SABSAY, L. *Vulnerability in resistance*. Duke University Press, 2016.

BUTLER, J. *Corpos em Aliança e a política das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra. Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. Vida precária. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, 2011, n.1, p.13-33.

BUTLER, Judith. 2004. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso.

COLE, Alyson. All of us are vulnerable, but some are more vulnerable than others: the political ambiguity of vulnerability studies, an ambivalent critique. *Critical Horizons*, v.17, n.2, 2016, p.260-277.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants: L’Oeil de l’Histoire*, 4. Paris, Éditions de Minuit, 2012.

FASSIN, D. At the heart of the State. The moral world of institutions. Pluto Press, 2015.

FERRARESE, Estelle; LAUGIER, Sandra. *Formes de vie*. Paris: CNRS Éditions, 2018.

FOUCAULT, Michel. “Omnes et Singulatim”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Ditos e Escritos IV*, Estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1981] 2003, p.355-386.

FOUCAULT, Michel. Le jeu de Michel Foucault. Entrevista dada à revista *Ornicar*. In: *Dits et Écrits*, v.3 [1977], 1994, p.194-228.

HONNETH, Axel. “Identidade pessoal e desrespeito: violação, privação de direitos, degradação”. In: \_\_\_\_\_. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34, 2003, pp.213-224.

LÉVINAS, Emmanuel. “Deux dialogues avec Emmanuel Lévinas ». IN : PONZIO, Augusto. *Sujet et altérité sur Emmanuel Lévinas*. Paris : L’Harmattan, 1996, p.143-151.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2007.

MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MARQUES, Angela.; SOUZA, F. C. V. *Ultraje do rosto: embates discursivos e reconhecimento da liderança feminina na Petrobras*. *Revista Organicom*, v. 13, p. 56-69, 2016.

PERLINI, Tania. 2012. « Le pacte moral comme condition d’existence du photojournalisme humanitaire ». In : *Imaginaires du présent: Photographie, politique et poétique de l’actualité*. Cahier ReMix, n° 1 (mai 2012). Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire.

POIVERT, Michel. *Destin de l’image performée*. In : *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010, p. 209-235.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

RANCIÈRE, J. *The method of equality: an answer to some questions*. In: ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (eds.). *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Duke University Press, 2009. p.273-288.

RANCIÈRE, J. *El teatro de imágenes*. In: AAVV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile:editorial Metales pesados, 2008. p.69-89.

RANCIÈRE, J. *Le travail de l’image*. *Multitudes*, n.28, p.195-210, 2007.

RANCIÈRE, J. *Le coup double de l’art politisé: entretien avec Gabriel Rockhill*. *Lignes*, v.1, n.19, p.141-164, 2006.

RANCIÈRE, J. “O desmedido momento”. *Serrote*, n.28, 2018, p.77-97.

RANCIÈRE, J. *Les bords de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 2017.

ROSA, Ana Paula da. *Circulação: das múltiplas perspectivas de valor à valorização do visível*. Texto apresentado no VI Colóquio Semiótica das Mídias, CISECO, Japaratinga – Alagoas, 2017, p.1-17.

ROSA, Ana Paula da. 2016. “Visibilidade em fluxo: os níveis de circulação e apropriação midiática da imagem”. *Interin* 21 (2):60-81.

SELIGMAN-SILVA, M. Narrar o trauma. Escrituras híbridas da memória do século XX. In: CASA NOVA, V.; MAIA, A. (orgs). *Ética e Imagem*. Belo Horizonte: Ed. c/Arte, 2010, p.11-26.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STEIN, Edith. *La estructura de la persona humana*. Madrid: BAC, 2016.

STEIN, Edith. *Sobre el concepto de empatia*. Madrid: Trotta, 2005.



## CAPÍTULO 3

# Poemática imagem de um Rosto: [Semio]ética da comunicação e da fotografia

NILO RIBEIRO JUNIOR

## INTRODUÇÃO

As expressões “poemática da imagem” e “semioética da comunicação” (Ponzio; Petrilli, 2003, p. 43) deixam entrever o uso de neologismos que, se por um lado, poderiam dar azo a suspeita, imaginando tratar-se de um discurso hermético e de difícil acesso sobre a questão da fotografia, por outro, evocam o fundo de algo familiar, tátil, que se cola à Existência humana. É, pois, a facticidade entre o visível e o invisível, que subjaz a todo e qualquer esforço de se pensar *outramente* a imagem e a comunicação. Nesse caso, o que impulsiona nossa investigação é assegurado tanto pelo corpo a corpo com a existência à qual estamos atados, como pelo face a face inaugurado pela “proximidade de um Rosto que, de estrangeiro se faz próximo” de nossa carne (Lévinas, 1997, p. 262-263).

E acrescentaríamos, parafraseando Viveiros de Castro, em sua obra *Metafísicas canibais* (2015, p.25), para o qual “pensar a alteridade é pensá-la com outras-mentes”, que em função da “visitação e transcendência do outro” (Lévinas, 2009, 67), urge transgredir o “imaginário da visão” associado à mente (psiquismo). Em função disso, procurar-se-á reabilitar a significância da imagem e da comunicação a partir da sua carnalidade, como “lugar (u) tópico” (Lévinas, 2011, p. 196) inaugurado pelo contato com um Rosto humano (Lévinas, 1976, p. 63).

Levando-se, pois, em conta esses desafios trazidos pela alteridade de outrem para dentro do pensamento, o percurso a ser trilhado se ocupará de (re)pensar *outramente* a imagem focando-se no “paradoxo da escuta/olhar” com a intenção de dar passagem a um “ouvir a voz da diferença não-indiferente do Rosto que acaricia o olhar do fotógrafo sem devorá-lo, ao mesmo tempo em que o outro não se deixa enquadrar pela/na fotografia. De um olhar, que sem dúvida, suscita a escuta que nenhum *tropos* de nossa civilização do Logos dá conta de contemplar em seu discurso” (Lévinas, 2011, p. 156), a não ser com a intenção de englobar outrem, assimilá-lo e submetê-lo à totalidade imagética indissociável das novas configurações do (bio)poder.

Eis, pois, que ao longo dessa reflexão, tratar-se-á de mostrar que uma filosofia da imagem e da comunicação que faça jus ao Rosto, assume o caráter ancilar da “sabedoria do amor”; dessa sabedoria que, como teremos oportunidade de evidenciar, brota do olhar como sensibilidade ética, de modo a suspeitar de qualquer visão reificante do outro reduzido à plasticidade de um Rosto.

## (DES)FOCANDO A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Em contraposição a essa assimilação do outro pelo *Mesmo*<sup>1</sup>, urge esclarecer que o pensamento de outrem se opõe à atitude naturalista ou mesmo àquela do senso comum na maneira de conceber a comunicação e a imagem. Primeiro, porque não se trata, obviamente de “reduzir a questão da imagem à arte da representação” (Merleau-Ponty, 2009, p. 82). Essa se estrutura, seguindo os padrões científicos de imageamento moderno em função do corpo tomado como *parte extra parte*, e da técnica cada vez mais sofisticada de reprodução da imagem do visível, qual réplica de um Rosto.

Observado de fora, o outro tomado pelo corpo objetivo se vê submetido ao crivo de uma lente poderosa, qual espada de dois gumes. Se por um lado, desvela a face, as formas e a superfície de um Rosto, por outro, expõe as

---

1. Termo utilizado frequentemente pelo filósofo franco lituano, Emmanuel Lévinas, a fim de denunciar o risco subjacente ao conhecimento focado no sujeito de se transformar em uma “ontologia de objeto”. Nela, o sujeito se afirma como aquele que, ao se aproximar do real, o conhece, o assimila e num movimento transcendente volta a si mesmo, à consciência, ao psiquismo. Daí o acento na mesmidade contra a alteridade. De outro lado, o outro é aquele que se interpõe a esse movimento do psiquismo. O outro interrompe a consciência colocando-a na condição incondicional de uma “má consciência” sem mesmidade.

vísceras daquele que foi retratado. Dessa forma, essa arte que imita o real (naturalismo, corpo extenso), pensa imortalizar o Rosto, convencida de que a fotografia presta “um serviço incomum à memória do outro contra o esquecimento” (Merleau-Ponty, 2009, p. 65).

Contra essa visão, avisa o filósofo francês Merleau-Ponty, o olhar do outro me interpela e põe em questão minha (aut)arquia de sujeito no mundo.

O olhar dos outros homens sobre as coisas é o ser que reclama o que é devido e que incita a admitir que minha relação com ele passa por eles [...] Já sabia, antes da intervenção deles, que o ser nada deve aos meus estados de consciência, mas o nada, que sou e o ser que vejo formavam, assim mesmo, uma esfera fechada. O *olhar do outro sobre as coisas é uma segunda abertura*. Nesta abertura que sou, ele é um ponto de interrogação com relação à esfera *solipsista*, é a possibilidade de uma distância entre o nada que sou e o ser [...] Não é de um ponto do espaço que parte o olhar do outro. O outro nasce a meu lado, por uma espécie de broto ou de desdobramento, como o primeiro outro, diz o Gênese, foi feito de um pedaço do corpo de Adão. (Merleau-Ponty, 2009, p.65)

Em segundo lugar, porque seria igualmente ingênuo conceber a fotografia em função de uma fenomenologia hermenêutica da imagem, debruçada sobre o fenômeno da “tomada” (visada) de um Rosto. Nessa ótica, age-se como se o signo visual visasse a exaltar os significantes, a significação da imagem, em função da cultura, isto é, “do contexto em que a fotografia foi plasmada” (Merleau-Ponty, 2009, p. 66). No sentido amplo, procurar-se-ia reconstituí-la a partir de uma escola artística, uma época ou uma ideologia da comunicação e da “imagem que a tenha levado a retratar o Rosto dessa ou daquela forma” (Lévinas, 2011, p. 96). E no sentido estrito, dos horizontes de uma hermenêutica romântica da imagem e da comunicação, visar-se-ia repor “as qualidades dos atores” em questão, a saber, do Rosto e do fotógrafo, nessa ou “naquela fotografia concreta em função da aparição de um Rosto intencionado por aquele que o retrata” (Ricoeur, 1996, p.127).

Ao invés disso, bem “no avesso do avesso da intenção/visão” tal como só acontece no contato com um Rosto que é Nome próprio, a imagem emerge [como] um poema, tal como sugere o literato francês Paul Celan. De posse da afirmação, que o tornou célebre na história da literatura contemporânea, o escritor afirma “não haver diferença entre um poema e um ‘aperto de mão’” (Lévinas, 1976, p. 59). Inspirado por essa visão, o filósofo franco lituano, Emmanuel Levinas anuncia o caráter eminentemente ético e profético de toda (po)ética, na qual se poderia incluir a arte da fotografia como um poema.

## A INTRIGA ENTRE IMAGEM E POEMA

Evidente, ao apropriarmos da intuição levinasiana articulada à literatura de Celan e de tentar estendê-la a relação entre poema e imagem não se trata de se entregar ao equívoco de pensar a analogia de maneira formal, intelectualista e abstrata. Essa fora praticada pelo pensamento medieval quando se ocupava de enunciar os atributos do ser ao ente como melhor forma de assegurar à ôntica sua fundamentação ontológica, bem como de conceder um estatuto gnosiológico universal ao objeto.

Antes, procurar-se-á vinculá-la [analogia] à própria *materialidade* (sensibilidade). Assim, se é possível referir-se à *analogicidade* entre poema e imagem, isso acontece, em primeiro lugar, em função da carne, devido à proximidade evocada pela própria imagem, tal como ocorre no poema de Celan. Daí que a poética da imagem é indissociável do contato sensível presidido pela relação com outrem como a “uma (meta)fora viva entre o Si e o Rosto em seu estrangeirismo” (Lévinas, 1996, p. 60).

Dito de outro modo, Lévinas esclarece, de maneira quase paradigmática, que de fato o que se decide na proximidade de outrem não é a presença, mas a (a)apresentação, ou melhor, o vestígio da passagem do Rosto deixado pela carícia do olhar, “sem que o próprio vestígio seja sinal algum de uma presença” (Lévinas, 2009, p.64). Pois, assevera o filósofo franco lituano que “o vestígio (do outro) tem ainda isto de excepcional em relação aos outros sinais: ele significa fora de toda intenção de fazer sinal e fora de todo projeto no qual ele seria o visado” (Lévinas, 2009, p.64). Isso se justifica ainda, por outro motivo, quando pensado na proximidade do próximo.

A proximidade de seres de carne e osso não é a presença deles “em carne e osso” – já não é o fato de se configurarem para o olhar, apresentando um exterior – formas – oferecendo imagens – imagens que o olho absorve [...] pela mão que toca ou segura a alteridade, anulando-a pela simples apreensão como se ninguém contestasse essa apropriação. (Lévinas, 2011, p. 96).

Essa *analogicidade* se sustenta e se justifica graças ao “esquema corporal” (Merleau-Ponty, 2000, p.349) que não apenas suscita, mas acompanha o cumprimento de nosso ser-no-mundo-com-e-para-os-outros. Ora, segundo Merleau-Ponty, o corpo próprio que temos e/ou que somos – a encarnação da existência – caracteriza-se, primordialmente, pelo “eu posso” do sentir, do ver e do tocar, a ponto de ele tornar-se protagonista da “produção de

sentido pelos sentidos” (Merleau-Ponty, 1999, p.18). Nessa ótica, o corpo se caracteriza pela intencionalidade e pela motricidade que o introduz “no âmago do mundo das coisas e dos homens graças às sensações cinestésicas” que o faz sentir da mesma maneira (não a mesma coisa) que o outro sente, toca, vê, degusta etc. (Merleau-Ponty, 1962, p. 252).

Disso decorre que o corpo assegura seu contato com a “hipérbole da carne do mundo” (Merleau-Ponty, 2009, p.141). Essa, por sua vez, sugere uma interpenetração entre o corpo que sou e o mundo como aquele envolvente/envolvido entre o “de fora” e o “de dentro”, o “de baixo” e “o de cima”, o “detrás” e o “da frente”, etc. Isso, porém, não significa que o filósofo da carne possa ser acusado de cair em um “paralogismo metafórico” (Michel Henry, 2014, p.171; 174). Se ele ousa dizer que “o mundo nos toca, nos sente, nos vê ou que o mundo nos imagina e nos imageia; ou que o mundo nos ouve e nos experimenta, nos degusta, etc”, o faz em nome desse esquema corporal que nos associa ao mundo do qual não nos despregamos e de uma reversibilidade a partir da qual podemos “ter acesso ao nosso próprio corpo próprio” (Merleau-Ponty, 2009, p. 243).

O filósofo francês lembra que nossa relação com o mundo das coisas e dos homens não se restringe a atividade e a virilidade da produção, da apropriação e dominação pela construção e pela representação. Somos, pois, “dados a nós pelo mundo vivido” (Merleau-Ponty, 1999, p.14). De sorte que a passividade que nos constitui resiste a toda prova a uma “ontologia de objeto” ou à imagética que trata “o mundo como se ele se reduzisse a um conjunto de objetos” (Merleau-Ponty, 2009, p. 84). Ao contrário, na recepção, no padecimento, na afecção e na acolhida desse mundo que é o nosso, porque dado a nós, acontece nossa *incorporação* ao mundo e do mundo ao nosso corpo.

E mais, no âmbito dessa incorporação, isto é, na passividade e na afetividade primordiais, “a relação com outrem sai da formalidade” para ser vivida na proximidade como comunicação na e da carne (Merleau-Ponty, 2009, p. 86).

Este mesmo poder que tenho de ter acesso à coisa, e, portanto, de ultrapassar meus estados de consciência privados [...] torna-se minha especialidade e minha diferença. Nisso mesmo, porém, a intervenção do espectador estranho *não deixa intacta minha relação* com as coisas. Insinuando no mundo “tal como ele é” o subuniverso de um comportamento ou de uma vida privada, põe à prova meu devotamento de pensá-lo por todos, toma ao pé da letra minha generosidade, *intima-me* a fim de que

cumpra as promessas que fiz quando admiti que eu não era *nada* e que era ultrapassado pelo *ser*. (Merleau-Ponty, 2009, p.64-65. Grifo nosso).

Nesse sentido, a primazia dada ao “corpo a corpo” se sustenta graças ao corpo que *resta* ou que resiste a todo movimento reflexivo, ao psiquismo, à consciência ou à interioridade do espírito que prescinde da carnalidade da existência da qual não se separa a linguagem e a imagem. A carnalidade, portanto, preside a relação com outrem de modo a assegurar o enlace entre a imagem e o poema como (por)vir. Graças a esse entrelaçamento entre mim e outrem, a imagem não é concebida sem o corpo, da mesma maneira que é na carnalidade do mundo que se revela a significação da imagem “como abertura perceptiva ao ser bruto, à Natureza” (Lévinas, 1997, p. 238).

Há que se acrescentar que, do ponto de vista do outro, a imagem não apenas remete objetivamente a um Rosto humano. O Fato é que a própria materialidade de um Rosto interdita que ela, a imagem, possa ser equiparada a um simples objeto. Em função da relação com outrem, a imagem emerge como um evento, um acontecimento constituinte da subjetividade do corpo do fotógrafo em contato com a exterioridade do Rosto. E vice-versa, a própria “vulnerabilidade” do Rosto (Lévinas, 2011, p.36) se entrega à “susceptibilidade” do corpo do fotógrafo (Lévinas, 2011, p. 127) de sorte que a imagem se revela prenhe de relação, de incompletude, de falta. Enfim, a imagem carrega em si o desejo de outrem pelo fato de ela (a imagem) se produzir “na (inter)corporeidade na qual o vidente-visto se tece graças à profundidade do ser bruto que, por sua vez, gesta a imagem como abertura do ser” (Lévinas, 2011, p. 96).

Disso decorre que o *quiasma*<sup>2</sup> entre a imagem e o poema se devem ao estofo da carne na qual o ser selvagem se dá em sua negatividade, uma vez que a primeira (a imagem) não abstrai nem extingue o contato encarnado

---

2. Cf. MERLEAU-PONTY, O Visível e o Invisível, p.131. Termo utilizado por Merleau-Ponty para expressar o entrelaçamento ou o cruzamento que se mostra quando da descrição do fenômeno da apalpação das mãos e/ou da visão, de modo a poder evocar a carnalidade como uma dobradiça sobre a qual se está sem poder tomar distância. Nesse caso, nos apropriamos da expressão como metáfora do que acontece entre o poema (em seu caráter tátil) e a imagem (visão), embora o façamos atribuir ao quiasma um caráter ético antes que ontológico. A propósito do quiasma vale recordar o que diz Merleau-Ponty: “É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não sem uma existência visual. Já que o meu corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo” (p.131).

com outrem. E o poema, por sua vez, se revela [segundo Celan] nessa lógica analógica do corpo, como sendo da ordem de uma lógica (i)lógica do perder-se, do esquecer-se, do expirar-se. Trata-se da poemática de um dar-se em carne vivente a outrem graças à (ex)critura de um corpo destinado a ser “de” outrem sem qualquer risco de incorrer-se numa “gnose do tocar e do ver” (Lévinas, 1987, p. 151), como ainda poderia ocorrer se restássemos circunscritos à esfera do ser bruto de Merleau-Ponty. O poema como “imagem dada-a-outrem” (Lévinas, 1987, p.167) não reivindica para si um saber *a priori*, previsível e calculável sobre o tocante/tocado, o visto/vidente, a imagem/imageado, pois imagem e sensação estão “entrelaçadas na duração do evento ético” em que se fotografa o Rosto (Lévinas, 1987, p.169).

## A SENSÇÃO E A IMAGEM DA DIFERENÇA

Contra a gnose do Sensível, o *factum* irrenunciável “da *Sensação* inaugurada pela sensibilidade nua e crua” (Lévinas, 2011, p. 84), própria do contato com a nudez de outrem, libera a imagem e o fotógrafo das malhas da representação à qual se prestaria uma relação fundada entre ser e o nada, calcada na relação tocante/tocado. É, pois, na imediação do “passatempo” como padecer o tempo, ou no “lapso do tempo” (Lévinas, 2011, p. 72) provocado pelo instante da duração da sensação de outrem, como diferenciação da diferença não-indiferente entre o fotógrafo e o Rosto, que se plasma um (inter)dito, isto é, um Dizer entre o corpo do fotógrafo e o Rosto. Ele suspende qualquer reversibilidade entre mim e outrem no contato. Instaura-se, pois, nesse âmbito da “sensação uma comunicação primeva na qual, paradoxalmente, a proximidade se significa como separação absoluta” daquele que se toca, vê e que se ausenta do contato e da visão (Lévinas, 2011, p.135). E esse mesmo Dizer da comunicação imediata, subjacente ao evento fotográfico, traz em seu bojo os interditos à manipulação e à violência que pode alojar-se sub-repticiamente na imagem, por mais despretenso que se queira o olhar do fotógrafo.

Somente nessa condição (in)condicional da sensação como tempo do contato com o Rosto, de fato o outro poderá ser (re)tirado do esquecimento pela imagem, isto é, pela imagem como poema do dar-se-a-outrem. Na sensação, o sujeito se esvazia de si de modo que a imagem-dada-a-outrem se conforma a um autêntico movimento de (per)*donare*: uma imagem/fotografia como um pedido de perdão a outrem.

Passividade extrema da incarnação - estar exposto à doença, ao sofrimento, à morte, é estar exposto à compaixão e, Si, ao *dom* que tem um custo. Aquém do zero da inércia e do nada, em déficit de ser em si e não ser, precisamente sem lugar onde pôr a cabeça, o não-lugar e, assim, sem condição, o si mesmo mostrar-se-á portador do mundo [...] substituição ao outro (Lévinas, 2011, p.125. n.13. Grifo nosso).

Na fotografia como poema, a imagem do corpo do Rosto em sua nudez vem grafada, (ex)crita na retina de quem o aguarda e o guarda hospedando-o (o sente no olhar) de modo a opor-se tanto à ideia genérica da visão como àquela formal e universalista de alteridade a ser respeitada em nome da fotografia.

Na proximidade do Rosto, a fotografia desnuda o fotógrafo. Revela sua susceptibilidade e, com ela, o sujeito se expõe na nudez da própria imagem, cúmplice daquela, pois, trata-se de uma imagem sem porquê uma vez que outrem é sempre intangível, separado, da ordem de “uma elevação, uma santidade diante da qual *deve* declinar-se o olhar” (Lévinas, 2009, p.57). Nesse caso, uma fotografia que a princípio pareceria remontar-se à esfera da cultura e da estética, poderá ser tratada como uma forma de “transcendência sempre passado do transcendente”, quando referida ao contato com um Rosto (Lévinas, 2009, p. 62).

Portanto, esse (e)vento de ser ou essa aventura da comunicação sem palavras subjacente à imagem, pelo qual o sujeito vive de esquecer-se de si tal como sucede no poema, só se cumpre quando o fotógrafo se oferece em imagem (fotografia) a outrem. Ora, qual “poeta que poetisa-para-outrem de modo a manter o outro vivo na carne/olhar memorial de seu corpo graças à sensação do contato” e não à distância da percepção (Lévinas, 2011, p. 55), o fotógrafo pode dar-se na imagem que outrem se lhe ofereceu. Isso se deve à “imagem e semelhança” do Rosto que, no contato com o fotógrafo, o (as) signa, o marca e o torna todo signo (sinal) a ponto de o corpo da imagem fotográfica poder ser tratada como extensão de um eu/corpo (impróprio). Esse se destina corpo-imagem a ser entregue a outrem “graças ao olhar que a imagem jamais ousa capturar” (Lévinas, 2011, p.71).

Aliás, diga-se de passagem, se a imagem não pode se desfazer da carnalidade do mundo que a constitui, então, ser “imagem e semelhança” do outro no ato de fotografar significa concretamente tornar-se imagem-para-outrem segundo a imagem do Rosto em sua nudez. Trata-se de uma imagem transgressiva, alterada e desfocada uma vez suscitada pela vulnerabilidade



sem medida, exposta até ao extremo da dolência, do envelhecimento e da mortalidade de outrem. Nessa ótica, recorda Lévinas:

A moral não pertence à Cultura: é ela que permite julgá-la, que descobre a dimensão da altura. A altura ordena o ser. A altura introduz um sentido no ser. A altura já é vivida através da experiência do corpo humano. Ela conduz as sociedades humanas a erigir altares. O humano é colocado sob o signo da altura, não pelo fato dos homens, por seus corpos, terem uma experiência da linha vertical; mas é pelo fato do ser ordenar-se à altura que o corpo humano se situa num espaço no qual se distinguem o alto e o baixo e se descobre o céu que é [...] todo altura. (Lévinas, 2009, p. 57).

Essa mesma imagem da carne exposta de um Rosto anuncia, paradoxalmente, a *alteza* de outrem, pois retirado de todo domínio, o “Rosto abstrato, em sua nudez se significa a si mesmo sem contexto” (Lévinas, 2009, p. 60). Isso o isenta de preconceitos, julgamentos precipitados provenientes do imaginário da onipotência do olhar de sobrevoos de um psiquismo ou de uma consciência que mede os ângulos e determina a perspectiva com que o fotógrafo capturaria o outro em sua imagem.

Apartado, portanto, do paradoxo da nudez do Rosto, que de nu se faz resistência do outro a toda devassa imagética, cai-se facilmente na sutil ilusão de que ao fotografar se esteja a serviço da “potência de outrem”. E de que a promoção dessa “força” do outro esteja exatamente em conjugar sua imagem aos seus hábitos, sua língua, sua pátria, ou ao *ethos* cultural de que ele é portador. Seguindo, pois, essa ótica representativa, o fotógrafo seria facilmente induzido a reconhecer que a imagem protegeria o outro das intempéries da violência da Natureza<sup>3</sup>.

Ora, a nudez do Rosto constrange (ética) o sujeito a dar-se-a-outrem-na-imagem embora aquele o faça sem coagi-lo. Em outras palavras, somente a (in)condição (in)umana à qual se vê submetido o fotógrafo, alcançado pelo Rosto em sua nudez, pode assegurar à imagem um dizer como [se] um poema ético em prol dessa nudez sem subterfúgios. Por esse e outros

---

3. A filosofia grega acostumou-nos ao pensamento da mesmidade preocupada em distinguir de maneira clara e distinta a separação entre natureza e cultura como se essa última marcasse a passagem do homem do estado de animalidade para a vida Política. Contra essa imagem dominante do outro, pensamos que assumir a imagem do outro pela imagem fotográfica, significa aceitar ser destituído da clareza, das formas polidas de uma estética que se impõe pela força de um corpo indolor.

motivos, a fotografia se condói, padece, envelhece, se apaga e pode até morrer/amar “pelo Rosto maltrapilho e despido das belas roupagens” (Lévinas, 1982, p. 20).

## A INSPIRAÇÃO NA IMAGEM E O DIZER ORIGINÁRIO

A (po)emática imagem de outrem, melhor dizendo, o poema suscitado pelo “Pneuma ou pelo sopro/inspiração do Rosto” (Lévinas, 2011, p.141) que se faz imagem de outrem, está ancorado nesse (é)vento, cujo significado se vincula, inexoravelmente, a um sopro ou ao (ad)vento daquele que sendo outro se faz próximo e que (in)spira acolhida qual uma (in)abitação de outrem “no” mesmo. De um Rosto que sendo “do” outro que vem de alhures, já se tornou “passado (i)memorial” na própria imediação do evento como poema e imagem (Lévinas, 2011, p. 31). Graças, portanto, à cumplicidade entre poema e imagem, essa última se presta muito mais a *auscultação* daquilo que sopra, do que propriamente à visão porque “o próximo atinge-me antes de me atingir, como *se eu o tivesse escutado antes de ele falar*” (Lévinas, 2011, p.106). Pois, na proximidade, “*escuta-se um mandamento* vindo como de um passado imemorial: que nunca foi presente, que não começou em nenhuma liberdade. Esta maneira do próximo é rosto” (Lévinas, 2011, p.106).

No avesso do enaltecimento da visão em detrimento da audição, o contato com um Rosto subverte a lógica do imageamento e da “comunicação por meio da *obliteração*” que também atravessa o meta-fenômeno da fotografia (Lévinas, 2011, p.74). Ora, a materialidade da nudez sensível a qual se refere o Rosto, que se faz próximo de meu corpo, toca-me e provoca um afundamento em minha carne, deixando vincos, marcas, signos no corpo do sujeito. De sorte que nessa (in)condição de (as)sujeitado pelo outro, se inscreve no corpo do sujeito uma tatuagem, cujos tracejados não são isentos de talhos, de furos e de erosão na epiderme do fotógrafo. Esse ferimento, qual “abertura da abertura” na carne do fotógrafo, evoca a preensão ou a fricção inevitável entre a figura [desenho] e o fundo da carne que se oferece à imagem. Essa, portanto, não é alheia a perfuração que, por sua vez vem acompanhada do *som* que essa incisão produz.

Nessa perspectiva não soa estranho aos ouvidos ter de admitir que no contato com o outro, o corpo se torne todo ele “um ouvido” à escuta do Rosto pela imagem. É por esse motivo que se pode constatar que a imagem é gestada na *ressonância* ou na *reverberação* que o contato com outrem produz como “um Dizer sem Dito” (Lévinas, 2011, p. 143, 159). E, nesse caso,

a imagem ressonante parece mais eloquente – diz mais que o Dito fixado na imagem já codificada – do que aquela captada pela visão pela qual ainda se poderia exercer um poder visual sobre o visado, mantendo-o refém do observador incólume.

Em suma, é impossível escapar do *som* da imagem de um Rosto humano a ponto de aquele transmutar o corpo-visão em corpo-ouvido do vidente. Pois, na esfera da visão, o fotógrafo ainda conta com “o recurso das pálpebras ou do piscar dos olhos como possibilidade de se manter à distância do olhar e do corpo de outrem” (Lévinas, 2011, p.126). Contra esse movimento, bem no âmago dos (inter)peles – da ordem de se sentir “mal em sua pele” no entre peles que produz uma visceral interpelação (Lévinas, 2011, p.124) – que a imagem supõe, o sujeito se vê expulso da *essência* da consciência, da visada e da subjacente intencionalidade que o constitui. A fotografia de um Rosto deixa entrever um si-fotógrafo sem consciência nítida do foco, da perspectiva, do enquadramento etc., uma vez que na proximidade do outro, se está “imerso em um aquém e um além da imagem”. (Lévinas, 2011, p.126).

Outramente dito, no contato carnal da visão por meio do qual o sujeito se vê traído pelo som que a imagem produz em seu próprio corpo, o fotógrafo se torna “imagem e semelhança” daquele que resiste e interdita toda espécie de violência imagética. Daí o pudor que persegue o fotógrafo de outrem. Antes mesmo que seu Rosto possa ser concebido segundo uma forma rostificada, codificada pela visão, outrem se (a)presenta como passado (i) memorial uma vez que “sua passagem apaga os vestígios da apresentação” (Lévinas, 2009, p.67). Sua passagem produz um hálito, um sopro a inspirar o sujeito da imagem.

Portanto, nesse paradoxo da “mostração sem imagem” (Lévinas, 2011, p.89), o Enigma de um Rosto, a maneira de um (vaga)lume, suscita no sujeito uma (per)seguição às apalpadelas, no escuro, a procura do ruído, do sopro de outrem. Mais do que a epifania de um Rosto, o outro se aproxima como um beduíno que atravessa o deserto em plena tempestade de areia e que invade a tenda do Mesmo. Sua vinda na carne roça, tangencia e ressoa em meio ao assoviar do vento, quando de sua passagem que já passou. O “som dessa imagem” intermitente que alterna entre a aparição e o desaparecimento, “põe no sujeito um (im)pulso, um movimento incansável à procura de uma imagem (in)finita do Rosto” (Lévinas, 1982, p.7). Trata-se de um Rosto que sempre se retira para um tempo imemorial. Por isso,

escapa da sincronização do tempo presidida pela intenção e pela percepção produzido pela consciência e/ou pelo psiquismo.

Ora, o Rosto, surpreendentemente, irrompe como “o próprio *pneuma* do psiquismo” (Lévinas, 2011, p. 141). De sorte que ele sopra e inspira o fotógrafo nessa busca interminável da imagem que está sempre além e aquém da imagem de outrem que veio e já partiu. Desse modo, o Rosto retira-se, de modo a já não se contentar em ser uma “palavra” dirigida ao sujeito. Antes, sua vinda provoca uma “inspiração” derivada da aproximação (Lévinas, 2011, p.167).

Em nome da imagem na nudez de toda prerrogativa do imageamento do outro, trata-se de enaltecer o sopro [de outrem]. O som de um Rosto só é ouvido no corpo (im)próprio ex-posto como pura sensibilidade ética daquele que, auscultando outrem na vinda e na ida de sua imagem, sopra-lhe uma (in)spiração em forma de queixa, de prece, de gemido inexpressivo não restando possibilidade para a indiferença.

Aquém do ponto zero que marca a ausência de proteção e de cobertura, a sensibilidade é afecção pelo não-fenômeno, um pôr em causa pela alteridade do outro, antes da intervenção da causa, antes do aparecer do outro (Lévinas, 2011, p.993)

Trata-se desse Rosto que vem, ora pelas mãos que apontam para um olho vazado, ora pelo barulho dos esfregar dos pés sujos em uma sandália ou mesmo pelo som do bocejar de uma boca sem dentes que denuncia a condição de um corpo maltratado (mal)dormido, esfomeado.

Ao fotografar o Rosto, o sujeito (as)sujeitado, assignado pelo som que a imagem produz, sente-se movido “a oferecer-se nessa imediação suposto pela proximidade do próximo” (Lévinas, 2011, p. 75). Assim, no instante da duração da sensação da aproximação, aquele tempo no qual se produz a imagem “tirada” de outrem, o fotógrafo está em contato com o som mais genuíno da comunicação; com o sopro e com a carícia do olhar de outrem. Graças a essa assinalação sem precedente para o sujeito, assegurada por uma proximidade que não se reduz à proximidade espacial, o corpo-fotógrafo testemunha ter sido “roubado de si, conduzido a um Si, ao fora de si” (Lévinas, 2011, p. 166). Essa (in)condição vem autenticada pela imagem obliterada na fotografia de outrem, pois “na aproximação do rosto, a carne faz-se verbo, a carícia faz-se Dizer” (Lévinas, 2011, p.111).

O escavamento ou o ferimento provocado pelo sopro, pelo olhar do outro segundo seus olhos nus, ou o golpe desferido nos ouvidos do fotógrafo

que, portanto, move as mãos fazendo com que elas sejam assignadas pelos dispositivos fotográficos, tudo isso, escapa da “gnose do ver” (Lévinas, 1987, p.56). Esse contato de vidente/visto já não se conforma à cumplicidade de olhares ou à coexistência com outrem no Ser. Essa se embasa em uma compreensão da visão que vê segundo a ideia do visto e de uma pré-concepção de outrem como se fosse o pobre, frágil, abandonado, morador de rua. Enfim, no contato, a imagem escapa do horizonte da imaginação que, talvez, outrem viesse a sugerir naquele que o vê. O Rosto não se oferece precedentemente como visto, antes, seu olhar se dá como (de)formação ou desfocamento da imagem porque outrem é aquele que vem de alhures.

Em outras palavras, o Rosto que sopra anuncia a “falta” congênita à imagem, a precariedade que atravessa a plasticidade a ponto de esse poema implícito na imagem enquanto imagem-para-ser-dada-a-outrem e poema explícito no sopro/assinação que a gerou, suscitar pela assignação do som, a responsabilidade antes de qualquer escolha de ângulo. Antes mesmo de qualquer decisão sobre os arranjos de um cenário no qual poderá inserir o outro a ser fotografado, o Rosto já desmonta o cenário “e distorce a imagem” (Lévinas, 2011, p. 88).

Em certo sentido, o outro imprime na carne do fotógrafo, isto é, no olhar do corpo todo ouvido, uma responsabilidade anterior à liberdade uma vez que a impressão como (proto)impressão, sensibilidade exposta, se situa aquém de qualquer tentativa de recomposição querigmática ou ontológica do sentido da imagem. O sentido ético precede “o pensamento que visa unificar o sentido dos sentidos” (Lévinas, 1997, p. 270). Como o Rosto, imagem da imagem, pressiona imediatamente a retina, ele suscita o movimento dos dedos, da boca, do ouvido daquele que o fotografa sem nada poder sobre o outro da imagem. A imagem fotográfica se sabe, portanto, atravessada por um Dizer, isto é, um (inter)dizer ético que suscita o desejo de outrem. Neles, o sujeito se diz sem palavra como pura sensibilidade na imagem dada a outrem. Do mesmo modo, o Dizer pode interditar o excesso daquilo que, em princípio, “o Dito da imagem quereria assegurar ou pretenderia revelar e dizer sobre o outro” (Lévinas, 2011, p.125).

## **SEMIOÉTICA DA IMAGEM: DIZER DE OUTREM NA JUSTIÇA**

De certo, pelo fato de a (po)emática da imagem evocar a alteração visceral que o outro provoca no corpo do eu-fotógrafo sem que esse possa [poder] apreender o outro em certa imagem, a imagem fotográfica de um Rosto se

vê associada à semiótica<sup>4</sup> da imagem (signo) já marcada pelo sentido ético. Afinal, trata-se de a imagem fotográfica como signo assumir um caráter eminentemente ético segundo a proximidade do Rosto. Em função dessa novidade do signo ético (semioética), parece fundamental evocar a própria definição que nos oferece o filósofo franco lituano Emmanuel Lévinas.

*Signo dado de um ao outro* – antes da constituição de qualquer sistema de signos, de qualquer plano comum que forma a cultura e os lugares – signo dado de Não-Lugar a Não-Lugar; mas o facto de um signo, exterior ao sistema de evidências, surgir na proximidade ao mesmo tempo que permanece *transcendente* é a própria essência da linguagem anterior à língua. (Lévinas, 1997, p. 283. Grifos nossos)

A fotografia do Rosto não pode dissociar o signo visual (aquela imagem dada) do signo-carnal daquele que, ao fotografar, se sabe-feito-em-imagem-para-dar-se-a-outrem por meio de seu corpo fotográfico. E o faz como signo ético que se diz no acusativo (sob acusação) de “um Eis-me aqui a serviço do outro” e de sua imagem (Lévinas, 2011, p.74). Dessa imagem do Rosto nu que faz “pensar sempre mais do que se pensa” (Lévinas, 2011, p.7) porque a fotografia sabe-se já bem mais e bem menos do que se pode fotografar de outrem; desse outrem sempre (por)vir.

A (po)emática do Rosto evoca, portanto, uma imagem infinita de outrem na imagem fotográfica. Outrem como Rosto que se faz próximo, não apenas implode a ideia de imagem, mas além disso, explode a própria imagem que um Rosto poderia sugerir. Isso se deve à “proximidade como linguagem dessa proximidade” (Lévinas, 1997, p. 278), comunicação imediata que introduz “a diferença não-indiferente” no próprio seio da imagem de outro (Lévinas, 1997, p. 279).

---

4. Já na sua primeira obra *Man as a sign*, 1990, p. 249, Augusto Ponzio apresentou seu axioma semiótico, largamente, retomado ao longo de sua produção filosófica. Aliás, em grande parte, em parceria com a filósofa Susan Petrilli e, em especial, na obra que leva o nome de *Semioética*, Roma, Meltemi, 2003. Segundo Ponzio, o problema do signo não pode ser separado do problema da alteridade. Sob impacto do pensamento de Emmanuel Levinas e da maneira como ele abordou a questão do corpo-signo-ético, especialmente, em sua obra: *De outro modo que o ser ou para lá da essência*, 1972, Ponzio, cunha a expressão *Semioética*. Tratava-se de apropriar-se no próprio rol da Semiótica, daquilo que Lévinas dirá sobre o caráter eminentemente ético do signo. No caso, esse se confunde com a subjetividade exposta a outrem e interpelada a ter de ser um dizer ético no acusativo, como eis-me aqui. Disso decorre que a semiótica de Ponzio já não se desvencilha da maneira de ser sinal enquanto sensibilidade ética.

Esta relação de proximidade, esse contato inconvertível em estrutura noético-noemático e onde já se instala toda a transmissão de mensagens – e sejam quais forem essas mensagens – é a linguagem original, linguagem sem palavras nem proposições, *pura comunicação* [...] A proximidade para lá da intencionalidade é a relação com o Próximo no *sentido moral* do termo (Lévinas, 1997, p. 279. Grifos nossos).

É, pois, graças ao “Enigma do Rosto” (Lévinas, 1997, p. 257) que a imagem sugere o “vestígio” de outrem (Lévinas, 1997, p. 257). Esse vestígio permite dizer “isto-foi”, mas sobretudo que será. O vestígio suscita a espera no presente de um (por)vir prenunciado pela fotografia quando essa se dispõe a se expor e desconstruir toda forma de colonização e subalternização do outro pela imagem. Em termos de uma (po)emática da imagem, como essa supõe o indizível de uma fotografia (por)vir (messiânica) e uma fotografia “pro-fética” (Lévinas, 2011, p.167), essa suporta e comporta as feridas, o afundamento, as marcas e os signos de um fotógrafo que carrega na carne de seus olhos e na visão de seus ouvidos, “a acusação e a culpabilidade de ser responsável até pela responsabilidade do outro” (Lévinas, 2011, p.157). De uma responsabilidade que se expande ao infinito na hipérbole do cuidado que pode chegar ao extremo “de suportar a irresponsabilidade do Rosto vulnerável que já traiu sua própria imagem de outrem” (Lévinas, 2011, p. 127). E na condição incondicional de acusativo na linguagem, a poemática da imagem se diz como “substituição e maternagem ética” (Lévinas, 2011, p. 94) por aquele cuja imagem encontra-se aviltada e, injustamente, (re)tratada pela estética do horror.

## PENSAR OUTRAMENTE A IMAGEM DE OUTREM

Diante da hipérbole contida na pura comunicação com outrem, que nos moveu a propugnar uma poemática da imagem fotográfica enquanto essa evoca o problema da imagem exposta à acusação do fotógrafo, fora de si (outro si) no contato com o Rosto, mas que também traz à baila “a questão da Justiça” (Lévinas, 2011, p.172) em função da promoção do Rosto ou da indevida apropriação do outro pela imagem. Tudo isso supõe “a entrada do próximo daquele que é próximo na relação como os entre-tantos da fotografia” (Lévinas, 2011, p.156).

Nesse contexto, não resta dúvida, qualquer discurso (filosófico) da imagem fotográfica terá de lidar com a presença do terceiro, seja porque o con-

tato com o outro não o exime do emaranhado das relações e jamais prescinde do “terceiro excluído” (Lévinas, 2011, p.172), seja porque a triangulação das relações evoca a sobreposição e, conseqüentemente, a possível utilização dos jogos de imagens como exercício do (bio)poder de uns sobre os outros. De certa forma, a materialidade da imagem a expõe como um terceiro, dada em “carne e osso”, aí, presente, de várias formas e em tantos lugares. Entretanto, pelo fato de a própria natureza da imagem não restringi-la à sensação vivida na imediação do contato (Rosto e fotógrafo), isso faz com que aquela desempenhe uma função social e adquira “um caráter público e político” (Lévinas, 1982, p. 13).

Pensando, concretamente, a imagem fotográfica de um Rosto, há que se admitir que ao se tornar pública ou ganhar publicidade, a imagem desperte a pergunta pelo “senso” da Justiça, da Política e do Direito (Lévinas, 2011, p. 172). Da mesma forma, uma filosofia como pensamento da imagem terá de dar-se conta do “paradoxo do olhar”. Isso a faz oscilar entre a necessidade do discurso (político) sobre a imagem – exposta “diante do olhar de todos os outros”, isto é, o Dito que ela supõe e o caráter universalizável que ela suporta como imagem (Lévinas, 1997, p. 257) –, e a novidade de uma poética da imagem ancorada na imediação do contato com o Rosto e que a torna singular pela sensação ética.

Eis que, por um lado, o *discurso* sobre a imagem sedimenta-se no Dizer ou na comunicação originária ao redor do som/imagem como linguagem ética que brota “da sensação e da sensibilidade” (Lévinas, 211, p.173). Por outro, o Dizer carece do Dito porque a imagem do Rosto a torna exposta ao terceiro, ao outro do próximo, à visibilidade que acompanha toda e qualquer imagem revelando, assim, sua destinação pública.

Disso decorre que, sem a filosofia da imagem, isto é, sem *discurso*, discussão e argumentação que enfoque a questões da produção, do uso, do fim das imagens fotográficas, enfim, dos direitos e dos deveres com relação a elas, corre-se o risco de o Dizer originário da imagem tornar-se injusto, tanto para com o Rosto como para com o fotógrafo ou mais ainda, injusto para com a fotografia deixando-a sem voz. Da mesma forma, sem a manutenção dessa intriga pode-se incorrer num dilema insolúvel que leva a contrapor aquilo que é da ordem de uma “filosofia da imagem” ao que é do âmbito de uma “sabedoria da voz” (Lévinas, 1982, p.19). Ora, manter a oposição entre esses pólos nos levaria ao fracasso do *outramente* dito da imagem fotográfica.



## DO AMOR À SABEDORIA À SABEDORIA DO AMOR A SERVIÇO DO AMOR

Diante da gravidade do problema é mister uma digressão a fim de esclarecer o estatuto da filosofia para vislumbrar uma maneira de evadir-se da aporia entre a filosofia e a sabedoria. Ao pôr-se a pensar a imagem de outrem urge recordar que a atividade do Pensar caracteriza o exercício filosófico por excelência desde que a Grécia inventou a palavra Sofia e a associou ao desejo, ao afã e ao “amor à Sabedoria” como o cerne mesmo do ato da filosofia como verbo. Por isso, Pensar, fora considerada como forma sublime de amor ao Saber por meio de investigação incansável, norteadada pela busca que se move antes pela indagação, pela dúvida, pela pergunta, do que pela resposta e pela exatidão do conteúdo do saber. Assim, a sabedoria não fora, inicialmente, concebida sem o *Pathos* ou sem a Paixão que todo amor e desejo supõe.

Por outro lado, a Filosofia não apenas flertou com a Verdade, mas sentiu-se instigada a dar razões de sua pretensão de assegurar sua universalidade e de estruturar seu método de investigação que comprovasse sua autenticidade frente a dúvida suscitada pelo Mito e pela incerteza trazida pela *doxa* fundada na experiência. Por isso, o amor, o desejo da “sabedoria grega” (Lévinas, 2009, p.59) viu-se obrigado a passar pelo crivo do Logos. Isso determinou o enlace perfeito entre o “amor à Sabedoria” e a *Theoria*, a saber, o conhecimento intelectual e racional como aquele que procede dos deuses inerrantes.

A Sabedoria grega foi, pouco a pouco, deixando de preocupar-se com a busca e a indagação para ocupar-se da resposta sempre mais inteligível, precisa e racional, como se nisso consistisse a autenticidade do saber, e da própria sabedoria filosófica. Talvez isso explique o arrefecimento e o distanciamento do *Pathos*, dos sentimentos, da empiria, enfim, da “sensibilidade que nos seus primórdios, a movia e a inclinava ao pensar” (Lévinas, 1997, p. 213).

Doravante, a arte de filosofar se edificou como “forma sistemática de suspeição da sensibilidade” (Lévinas, 2011, p. 94), por considerá-la um “pensamento balbuciante” (Lévinas, 1997, p. 143), carente do Logos e necessitado de ser arrancado do engano, do erro, da falta, da ilógica e da louca imaginação. Não é por demais difícil imaginar que, nessa esteira, a verdadeira imagem procurada pela filosofia não estivesse mais ligada ao mundo do Sensível. Antes, via-se comprometida com o pensamento claro e distinto, translúcido à Razão. Essa, portanto, possuía de antemão a ideia pura da imagem com base na qual denunciava o equívoco e as artimanhas das

aparências produzidas pelo “mundo sensível, e cujas imagens procedem das paixões, das sensações” e da carne errática (Lévinas, 1997, p. 147).

Contra essa visão que tem perpassado a longa história do ocidente e que se sedimentou na tradição filosófica greco-romana desde Platão a Heidegger, pensar *outramente* a imagem talvez provoque certo mal-estar no filósofo, no fotógrafo, enfim, nos pensadores com suas respectivas teorias da comunicação. Além disso, constata-se na atualidade, que inúmeros discursos e debates em torno do estatuto epistemológico da imagem fotográfica, permanecem mais preocupados em assegurar a objetividade da verdade do que em escutar a alteridade de outrem que se oferece em imagem. Apesar disso, trazer para a cena do debate esse incômodo que a extraterritorialidade de um Rosto humano introduz como avesso aos discursos engessados da comunicação e da imagem calcados no “amor à sabedoria”, pode nos ajudar a deslocar para o terreno de um “*outramente* Dito” da imagem em função de uma “Sabedoria do amor” informada por outrem (Lévinas, 2011, p. 175).

Eis que nessa outra perspectiva, pensar a imagem fotográfica supõe reposicioná-la no âmago da comunicação sem palavras – do “padecimento e da compaixão” (Lévinas, 1996, p. 287) – que não se dissocia da imagem desfocada do Rosto. Nesse caso, o discurso da fotografia não se vê alheio àquilo que suscita o contato com o Rosto, a saber, de reformular-se ao sabor da “sabedoria do amor” e do perdão (Lévinas, 2011, p.175) da qual a imagem não pode separar-se com o risco de tornar-se idolátrica, mimética, violenta, desumanizante e injusta.

Essa constatação também nos induz a dizer que a filosofia tem inexoravelmente um caráter público, político e, conseqüentemente, linguístico e ontológico, porque é sempre uma atividade dialógica, intersubjetiva, comunitária, cultural, social, etc. Do ponto de vista da linguagem, isso transparece na própria pretensão do discurso filosófico. Esse se estabelece através do método que procura circunscrever o objeto, descrever e tematizar o fenômeno de modo a ligá-lo “a uma sorte de Dito filosófico, ou mesmo de associá-lo a diversos Ditos que ao longo da história da filosofia propugnaram uma compreensão simbólica matizada do objeto” sobre o qual se debruçava a reflexão filosófica (Lévinas, 1982, p. 9). E o fato de o Dito ou os Ditos despontarem no cenário do discurso filosófico como forma de assegurar a apodicidade em torno do reconhecimento ou do consenso de tantos saberes distintos, fez com que reivindicassem para si uma primazia da argumentação, “da lógica e da metalinguagem sobre o próprio fenômeno sobre o qual se debruça” (Lévinas, 1997, p. 273).

Desse modo, a filosofia justificava o acesso à gênese do fenômeno associando-a intrinsecamente àquele. Afinal, argumentam os detratores do Dito que sem a articulação do sentido no discurso estaríamos condenados ao mutismo ou ao silêncio obsequioso diante do real. Esse desafio, tanto de ordem linguística como de hermenêutica se põe sobretudo se pensamos no caso específico da imagem fotográfica. Isso, portanto, exige uma atenção redobrada sobre “a traição de que todo Dito supõe” (Lévinas, 2011, p. 243). Da mesma forma, é fundamental considerar a premente necessidade de os Ditos serem continuamente desditos em vista de se fazer jus ao fato de a linguagem ser um evento vivo sedimentado na carnalidade e na voz do silêncio, embora não se negue a incontestável fecundidade de sua fixação na tradição oral ou escrita da qual participa a imagem.

## (IN)CONCLUSÃO

À guisa de (in)conclusão, salientamos que a questão delicada do Dito acompanha *pari passu* a manifestação do fenômeno e a linguagem que dele procede, sobretudo no que concerne à imagem fotográfica. Levando-se em conta o conflito linguístico entre a metalinguística e a linguagem originária do (meta)fenômeno subjacente à abordagem do discurso da imagem fotográfica, tratou-se de fazer uma inflexão, deixando de lado a questão da semântica ou mesmo de uma pragmática da linguagem, para ir-se direto ao que denominamos como: “Dizer anterior ao Dito” subjacente à imagem fotográfica de modo a situá-la no interior de semiótica de corte ético. Isso se justificava em função da “diacronia” (Lévinas, 2011, p. 29) que se instaura no interior do Dito da imagem fotográfica quando esta se refere à imagem de outrem que se faz próximo na sua ausência.

A imagem fotográfica de um Rosto nos introduzia de chofre numa intriga ética entre o Dito e o Dizer de tal sorte que o Dizer se diz no signo/imagem dada a outrem, e que, por sua vez dá-se em um Dito capaz de se desdizer continuamente, cadenciado pelo “vestígio do outro” (Lévinas, 2009, p.62). Esse se furta da presença na apresentação da imagem, graças ao “passado imemoriável” jamais contido na memória (Lévinas, 2009, p. 62). Enfim, a teoria da comunicação/imagem poderá encontrar na (po)emática da imagem e na *semioética* (Ponzio; Petrilli, 2003, p. 126) da linguagem, uma maneira de reabilitar a carnalidade ética da imagem graças a outrem. Da mesma forma, essa teoria deverá erigir uma reflexão da justiça que não repita os esquemas de tipo deontológico, teleológico, nem procedural. Afinal,

a Justiça é atravessada pela ética da *inabituação* ou da *maternagem* que subjaz à imagem de outrem. Trata-se, portanto, de uma Justiça que está sempre (por)vir em função da “história fora da História” (Lévinas, 2011 p.107) que se trava continuamente na relação com um Rosto concreto. Nesse âmbito, a humanidade já está madura para o juízo (escatológico) por conta da carícia de um olhar que se dirige aos olhos do fotógrafo e que os assigna a serem de outrem, na própria desmesura da auscultação do infinito.

## REFERÊNCIAS

- HENRY, Michel. *Encarnação. Uma filosofia da carne*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- LÉVINAS, Emmanuel. *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Descobrendo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre Nós. Ensaio sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Hors Sujet*. Paris: Fata morgana, 1987.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LÉVINAS, Emmanuel. *L'au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques*. Paris: Editions de Minuit, 1982.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Nomes Propres*. Paris: Fata Morgana, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza. Curso do Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sinais*. Lisboa. Minotauro, 1962.
- PONZIO, Augusto; PETRILLI, Susan. *Semioética*. Roma: Meltemi, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Merleau-Ponty: além de Husserl e Heidegger (1989)*. In: Paul Ricoeur. *Leituras 2. A região dos filósofos*. São Paulo: Loyola, p.125-132.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

## CAPÍTULO 4

# À escuta do Dizer do Rosto: pensar a imagem com Lévinas

FREDERICO VIEIRA

LÉVINAS (1906-95), filósofo lituano radicado na França, tensionou em seus escritos princípios caros ao judaísmo com outros típicos da filosofia ocidental, mantendo, contudo, o rigor filosófico de seu pensamento nas obras que escreveu. Vítima da perseguição aos judeus pelo nazifascismo, foi prisioneiro em campo de trabalhos forçados durante a Segunda Guerra Mundial, na qual todos seus familiares, com exceção de sua esposa, foram mortos. Iniciou seus escritos filosóficos influenciado pela Fenomenologia de Husserl e a ontologia de Heidegger, superando posteriormente a linha de pensamento de seus antecessores.

Problematizando questões ligadas à ética e à linguagem, Lévinas nos legou uma obra ainda pouco estudada nos círculos acadêmicos se a compararmos às de outros filósofos de seu tempo. Ao longo de sua vida, ele desenvolveu conceitos que vão ganhando nuances novas e que apresentam maior complexidade na medida em que seu pensamento se materializa numa linguagem que “escapa” à racionalidade logocêntrica, se tensionados à perspectiva filosófica ocidental clássica. É sobre algum deles que desejo comentar, aproximando-os dos estudos sobre imagem e Comunicação.

## O ROSTO (RE)VISITADO

Dardeau (2015) comenta a atualidade do pensamento de Lévinas, destacando o gesto do filósofo de colocar a alteridade como o centro principal de sua obra. Para ela, ao fazer isso Lévinas abre as portas para assumir um posicionamento de seu pensar como não-neutro diante do mundo, desenvolvendo um novo modo de “racionalidade” e “a responsabilidade como nova forma de fazer filosofia (...) em vez de reduzir a ética a um discurso positivo ou à noção de direitos humanos, [Lévinas] a (re)penha como *experiência*, como *infinita* tarefa.” (p.193) Considerada toda sua produção, um dos mais conhecidos conceitos exaustivamente trabalhado por Lévinas é o do Rosto, o qual merece constante atenção do filósofo ao longo de suas obras, marcadamente nas segunda e terceira fases, de *Totalidade e Infinito* (1961) até suas últimas entrevistas. Por meio do Rosto, o pensador procura abordar importantes aspectos éticos que constituem *a priori* nossa própria humanidade, na qual outrem me antecede e de cujas alteridades não posso escapar.

Por reconhecer a complexidade do conceito de Rosto, revisito a seguir alguns de seus fundamentos por meio de citações do autor e de alguns de seus comentadores. Destaco de antemão que não se quer circunscrever Lévinas, e especialmente o Rosto sobre o qual filosofa, o que seria uma atitude ingênua e pouco levinasiana. Contudo, difícil tarefa é escapar dos ditos, que se dão em afirmações tais como “O Rosto é”, ou “O Rosto não é.” Assim, ao mesmo tempo que recorro a algumas dessas definições, não as preservo das (des)ditas necessárias e bem-vindas no exercício de escape linguageiro; de um dizer infinito sobre o Rosto. Nas palavras de Lévinas (2009), “a significação – o inteligível – consiste, para o ser, em se mostrar em sua simplicidade não histórica, em sua nudez absolutamente inqualificável e irreduzível, em existir antes da história e antes da cultura” (p. 60)

Se em *Totalidade e Infinito* o Rosto é caracterizado como uma forma de presença, com seus paradoxos, significando “a imediaticidade do face-a-face, a retidão e a franqueza que dão origem à linguagem”, em *De outro modo que ser* o Rosto é caracterizado por Lévinas “a partir da ambiguidade do fenômeno e de sua defecção. A proibição de matar se inverte em responsabilidade pelo outro e posteriormente em ‘obsessão pelo outro’ ” (p.53).

Rompendo com o reino do Mesmo, nem fenômeno, nem substância, para Lévinas o Rosto torna nu o homem; não a nudez da vida nua, da neutralidade esvaziada de sentido, mas de um clamor ético; faz do homem ente exposto e vulnerável, rompe com o contexto cultural e social muitas vezes reificante. Nas palavras de Lévinas:

*O modo como o Outro se apresenta, ultrapassada a ideia do Outro em mim, chamamo-lo, de facto, Rosto. Esta maneira não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu ideatum – a ideia adequada. Não se manifesta por essas qualidades, mas kath'autò. Exprime-se. O rosto, contra a ontologia contemporânea, traz uma noção de verdade que não é o desvendar de um Neutro impessoal, mas uma expressão (Lévinas, 1980, p. 37-38, grifo meu).*

Para Lévinas a expressividade do Rosto ultrapassa a imagem plástica que possamos lhe atribuir, embora o Rosto ofereça tal imagem como um resto da desconstrução que promove em sua passagem pela expressão. A imagem, assim, seria o resto de algo que não se deixa capturar de forma total, já que para o autor, “o fenômeno é ainda imagem, manifestação cativa de sua forma plástica e muda, a epifania do rosto é viva” (1972, p. 51).

O Rosto levinasiano deve ser entendido para além da sua manifestação concreta da face humana, podendo se manifestar muitas vezes em caráter indicial no rosto concreto, mas apontando para o Infinito das alteridades; ao mesmo tempo em que o vejo, o Rosto não se deixa reduzir às denominações do percebido.

(...) pergunto-me se podemos falar de um olhar voltado para o rosto, porque o olhar é conhecimento, percepção. Penso antes que o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético. Quando se vê um nariz, os olhos, uma testa, um queixo e se podem descrever, é que nos voltamos para outrem como para um objeto. (...) *A relação com o rosto pode, sem dúvida, ser denominada pela percepção, mas o que é especificamente rosto é o que não se reduz a ele* (Lévinas, 1982, p. 77).

Vieira e Marques (2016) lembram em suas análises a respeito das reflexões feitas por Lévinas (1982, 2007) que o conceito de rosto é definido como o que nos afasta de nós mesmos ao conduzir-nos pelo labirinto da alteridade. O Rosto não é uma simples oferta de dados: é o que ele comunica sem se deixar apreender como representação.

Sua presença consiste em se despir da forma que, entretantes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente (*surplus*) sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que descrevemos pela fórmula: *o rosto fala. A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar*

é, antes de tudo, este modo de chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura. (Lévinas, 1993, p.59)

Lévinas situa o rosto fora do campo de visão, elevando a estética não reduzida à forma, mas ampliando-a pelo verbo que *expira*, atizado pelo *pneuma*. Em *Totalidade e Infinito*, a relação proposta por Lévinas demanda que o Outro permaneça transcendente, como um interlocutor que se apresenta nu, desinvestido de forma. A essa relação Lévinas denomina discurso. A linguagem ética se estrutura como discurso, em que Outrem só pode me falar a partir de uma diferença absoluta, por sua alteridade inviolável. Precedendo o Outro, o discurso não tem como ponto de partida a consciência. Ele reside nas infinitas possibilidades de outrem, o que se define como Infinito. Diante disso, o eu se vê sem poderes, já que ele não pode incorporá-lo a si. A estrutura do Infinito é ética; somente ao matar outrem, no assassinio, seria impossível apagar o Infinito que se apresenta por meio do Rosto (p. 177). Daí o mandamento ético que emana do Rosto: *Não matarás!* E perante outrem eu me vejo em minha violência de existir, já que posso destruí-lo; permito-me a epifania e a proximidade dá-se em epifania. Lévinas nos lembra que “a epifania do infinito é expressão e discurso. Na expressão, um ser apresenta-se a si mesmo” (p.178).

A linguagem ética, na retidão do face-a-face me concerne a uma responsabilidade infinita. Solicita resposta para-outrem, ela desinquieta e me desentranha da tranquilidade do Mesmo que vive seguro de sua liberdade. Para Lévinas, a ética assume o lugar de filosofia primeira, é anterior à política e sobre ela produz atravessamentos, sobretudo antecipando o lugar de *outrem* em relação aos interesses do *Uno*, seja do *eu individual* ou do *todo estatal*.

Tal visão é incômoda já que atua sobre certa intraduzibilidade política da ética. Para Bensussan, é exatamente esse ponto que se constitui elemento-chave de um pensamento – ou para um pensamento do político – que se pode encontrar em Lévinas ou concluir de sua ética que, longe de se limitar a determinação de normas e condutas humanas, transcende os códigos em favor das singularidades e das diferenças subjetivas.

Este princípio de intransitividade não é certamente um consentimento dado ao pensamento de uma política. Um pensamento do e da política é, ao contrário, fortemente requisitado pela *ideia de uma “entrada” dos terceiros na política*. Mesmo que não haja em Lévinas uma filosofia política, não há um apoliticismo. A radicalidade “antipolítica” do pensa-



mento levinasiano do político procede de uma desilusão da política, da constatação de um desencantamento de seus poderes que, no entanto, *não são acompanhados, de uma resignação ou de uma despolitização do pensamento e da ética.* (Bensussan, 2009, p. 51)

Como visto, o rosto aparece em Lévinas, nas infinitas manifestações concretas de *outrem*, como aquilo que difere do *Si* e o que deve ser considerado *a priori* no campo da política, anunciado pela linguagem ética.

Se em nossos “corpos naturais” a política já é questionada, rompendo-se com o *logos* e a técnica, a segunda contribuição de Lévinas é justamente considerar o *terceiro* da relação, um corpo *absolutamente outro* que rompe com o estreito caminho do *eu-tu*, retirando as subjetividades do solipsismo político defensor das liberdades individuais acima de tudo e todos, e do apagamento dos terceiros, seja via *estado de exceção*, seja no contexto dos regimes democráticos precários (clientelismos, populismos, consensualismos...).

Há relações de poder que variam do mais tenaz assujeitamento ao hospitaleiro acolhimento de *outrem*, sobretudo naquilo que diferem; elas reproduzem, reestruturam ou desafiam as hegemonias existentes. Numa palavra, as primeiras serviriam ao reforço violento da *vida nua* e, noutro extremo, à possibilitação da existência sociopolítica dos múltiplos *rostos*.

Uma análise política da linguagem e de suas produções discursivas deve considerar a passagem da perspectiva ontológica à perspectiva ética, sendo consideradas suas imagéticas e textualidades, com vistas a criar vias de saída do *Ser*, do solipsismo do *mesmo*, em direção ao que é absolutamente *outro*.

A perspectiva ética possibilita sustentar a *evasão* das relações de poder reificadoras ou reificantes. Ela permite acolhimento às alteridades, em suas manifestações sociais infinitas. Ancorando-se na consideração apriorística de *outrem* na relação comunicacional, a ética levinasiana rompe com a violência biopolítica. Em Lévinas a linguagem é biopotente; quando oferece o vazio a *outrem* é para que seja preenchido de sentidos.

Mesmo que o Outro, em nosso contexto sócio-político, continue sendo excluído e ocupe o lugar do resto (*Zoé, Bíos, Vita*), mesmo que ainda continue sistematicamente sendo desautorizado como sujeito ético, ainda assim se fará o apelo da ética e da justiça, como filosofia primeira. A nosso ver foi a partir desse “resto” que Lévinas restituiu o “novo humanismo do outro homem”, repondo o Terceiro como sujeito ético, sem deixar ninguém à margem como sobrança ou estorvo da sociabilidade. (Costa, 2013, p. 171)

Historicamente inscritas numa perspectiva ontológica da linguagem, as relações de poder podem ser reveladas, ao menos em parte, por meio de suas produções imagéticas e de suas textualidades – embora a maioria delas não encontre formas de representação. Tal processo promove, muitas vezes, o assujeitamento de alteridades, solapando-as em uma espécie de totalidade política que conforma um verdadeiro *estado de exceção* cotidiano.

É, portanto, urgente e vital investir em linhas de fuga que possibilitem rupturas com a máquina de produção de “rostos”, sobretudo a partir da linguagem ética em que o Rosto de Outrem é revelado e acolhido. Em sua anterioridade à política, ela alude à responsabilidade dos homens perante o sofrimento dos rostos singulares. Romper com a violência biopolítica significa investir em produções biopotentes.

[...] *aquele rosto olhando em direção a mim, em sua expressão – em sua mortalidade – convoca-me, demanda-me, ordena-me: como se a morte invisível enfrentada pelo rosto do outro [...] fosse um „problema meu“.* Como se, desconhecido pelo outro que já, na nudez de seu rosto, ele afeta, ele „me reportasse“ antes mesmo de *confrontar-se comigo, antes de se tornar a morte que me encara*, a mim mesmo, face a face. A morte do outro homem coloca-me sob pressão, chamame à responsabilidade, como se eu, pela minha possível indiferença, tornasse-me cúmplice daquela morte, invisível ao outro que é exposto a ela; *como se mesmo antes de ser condenado, tivesse que responder pela morte do outro, e não deixá-lo só em sua solidão mórbida.* (Lévinas, 1999a, p. 24-25, grifo meu)

A linguagem ética, diferentemente da ontológica, interrompe a continuidade do apagamento político das alteridades subalternas no espaço público por meio da produção e circulação discursivas de cadeias de significados criminosas. É preciso *invenção* que rompa com a lógica ontológica e que se antecipe ao cálculo *a priori* das intenções políticas.

Numa palavra, na face, reconheço vestígios que, captados pelo olhar, formulam uma espécie de interpelação ética a nós; somos intimados a uma resposta, ao acolhimento de outrem, totalmente distinto de mim; somos chamados à responsabilidade, não somente sobre o que fazemos, mas também diante do mal que lhe venham infligir. Perante o rosto, somos afetados em nossos projetos e a legítima defesa é para sempre atravessada pelo imperativo “não matarás”, enunciado pelo rosto. E a esse respeito, a política tem muito a fazer, mesmo que seja uma política *por vir*.

## ENTRE O DIZER E O DITO

Em seu breve ensaio “Linguagem e Proximidade” de 1967, Lévinas explora a dimensão do sensível na constituição da comunicação entre os entes, atendendo para a linguagem que se faz embrenhar na experiência da pele e na aproximação dos sujeitos. Esse processo, na visão do autor, produz vestígios a partir da “carícia” que se dá no momento em que o eu se encontra exposto ao outro.

A visão é certamente abertura e consciência e toda a sensibilidade que se abre como consciência diz-se visão, mas a visão conserva, mesmo na sua subordinação ao conhecimento, o contato e a proximidade. *O visível acaricia o olho. Vê-se e entendeu-se como se toca.* (Lévinas, 1967, p. 278, grifo meu).

Esse acariciar, contudo, não absolve a exposição mútua entre os sujeitos de seus padecimentos, da frequente violência e aversão que o contato venha a produzir. A visão levinasiana da carícia, longe de qualquer romantismo, está mais para o padecimento de uma experiência de proximidade que nos exige uma saída de si que, propriamente, o de um encontro harmônico e consensual entre mim e o outro.

Já o deslocamento entre os sentidos *ver* e *tocar* proposto por Lévinas, os quais se embaralham entre os viventes no campo da experiência cotidiana, ganhará contornos mais radicais em sua obra *De outro modo que ser*, em que a dimensão ética caminhará da deposição do eu para a substituição de outrem. Nessa seara, a perspectiva afetiva da sensibilidade ganhará centralidade, já que a subjetividade passará a ser para Lévinas *como se pele rugosa*, que está susceptível; pele que se afeta. Nessa obra o sujeito é pensado a partir de sua vulnerabilidade, e o Rosto deixa o campo da fruição para padecer de sua corporalidade radical. Na proximidade do corpo se dá o encontro efetivo de carne e sangue; se dá a verdadeira comunicação que não é a tematização de uma relação (discurso), mas a relação mesma que foge a qualquer tematização, significância mesma da significação, anárquica e à revelia de quaisquer idealismos.

Por outro lado, é importante dizer que essa obra é tributária de um certo movimento que o seu pensar realizava desde os primeiros escritos. Embora não tão claramente, a consideração do sofrimento que me antecede e da responsabilidade perante outrem já eram de fato levantadas pelo filósofo a partir dos conceitos de Rosto, Feminino, Acolhimento. Entretanto, o

Lévinas de *Totalidade e Infinito* parece ainda dizer do Ser, reafirmando-o mesmo quando procura negá-lo, sem desconstruir de fato a ontologia que dilui o outro no mesmo. Em grande medida, a provocação derridiana<sup>1</sup> faz Lévinas radicalizar a evasão de si para o conceito de substituição, em que a subjetividade torna-se refém de outrem e passa a se constituir a partir dele.

É a partir da subjetividade compreendida como si – a partir do excesso e da desposseção, da contracção na qual o Eu não aparece a si, mas se imola – que a relação com o outro pode ser comunicação e transcendência, e não uma ou outra forma de procurar sempre a certeza ou a coincidência consigo. Coincidência consigo da qual, paradoxalmente, se pretende extrair a comunicação (...) *uma comunicação do um ao Outro e do Outro ao um, sem que as duas relações tenham o mesmo sentido*; contrariamente à reversibilidade da via aberta em duplo sentido à circulação das informações, e na qual o sentido é indiferente. (Lévinas, 2011, p. 135, grifo meu)

Em Lévinas, o corpo exposto se assume como vetor da cumplicidade e da carícia, contato pelo contato, antes de quaisquer entendimentos. No pele a pele estou entregue. Mas se a *susceptibilidade* para Lévinas é inescapável, por outro lado o filósofo nos alerta para os limites dessa exposição ao lembrar que sempre haverá *outrem do outro*, o terceiro, aquele que cumpre o papel de atravessar o eu-tu e fazer justiça à possibilidade de tirania do outro sobre mim.

Assim, a figura do terceiro será, e especialmente no campo política e da comunicação, um paradigma para se pensar as relações que se estabelecem a partir de outra ética. Promove-se o “arrancamento” de si, apesar de si, na interdição dos sis por outrem. Com isso, Lévinas não quer prescrever uma moral especial para a linguagem ética, mas contrastar a aproximação ao saber e o rosto com o fenômeno. A responsabilidade na comunicação provê uma implicação anterior a quaisquer verdades, rompendo com a certeza e tornando subsidiárias as normas balizadoras dos jogos das relações.

Se na obra anterior de maior fôlego, *Totalidade e Infinito*, Lévinas aborda o rosto nu como aquele que endereça ao eu-comunicante o chamado à responsabilidade e que o depõe de si; em *De outro modo que ser* o outro será percebido como a pele nua, fronteira, exposta na própria carnalidade.

---

1. *De outro modo que ser* é escrito por Lévinas posteriormente às críticas de Derrida que afirmavam que *Totalidade e Infinito*, ainda que tentasse romper com a ontologia, ainda trazia uma perspectiva atada ao Ser na sua abordagem.

O rosto do próximo significa-me uma responsabilidade irrecusável, precedendo todo o consentimento livre, todo o pacto, todo o contrato. Ele escapa à representação; ele é a própria defecção da fenomenalidade. Não porque seja demasiado brutal para o aparecer, mas porque, num certo sentido, demasiado fraco, não-fenômeno, porque “menos” que fenômeno. *O desvelamento do rosto é nudez – não-forma – abandono de si, envelhecimento, morrer; mais nu que a nudez: pobreza, pele enrugada; pele enrugada: rastro de si.* (Lévinas, 2011, p. 106, grifo meu)

Assim Lévinas extrapola o rosto ao corpo, propondo uma linguagem ética que, para além das mensagens, manifesta-se na própria carne e pele da subjetividade, “como dizer carregando a carne e o corpo do outro.” (Ribeiro, 2015, p.100). Para o filósofo lituano, esse contato inconvertível em estruturas de transmissão de mensagens “é a linguagem original, linguagem sem palavras nem proposições, pura comunicação.” (1997, p. 279).

Observa-se que o filósofo fala de pura comunicação, e não de comunicação pura, o que poderia levar a uma falsa interpretação de que Lévinas defenderia uma visão totalizante desse contato. Ao contrário, a noção de Infinito, manifesta como rastro no Rosto, produz uma inquietação singular que a nudez da pele expõe, “mais nu que a nudez”. A vulnerabilidade de um sujeito exposto a infinitos rostos desarticula quaisquer representações que se queira fazer do que ele diz. Há uma compreensão do sujeito como de carne e osso e inescapável dessa condição. Permito-me citar um trecho longo, todavia fundamental da palavra do autor, pela força de sua riqueza e pela impossibilidade de traduzir suas asserções.

Comunicar é certamente abrir-se; mas a abertura não é completa se ela espera o reconhecimento. Ela é completa, não ao abrir-se ao “espetáculo” ou ao reconhecimento, mas ao tornar-se responsabilidade por ele. *Que a ênfase da abertura seja a responsabilidade pelo outro até à substituição – o para o outro do desvelamento, da mostraçõ do outro, que se inverte em para outro da responsabilidade – essa é, em suma a tese da presente obra.* A abertura da comunicação não é uma simples mudança de lugar, para situar uma verdade do lado de fora, em vez de guardá-la em si; o espantoso é a ideia ou a loucura de a situar do lado de fora. Viria a comunicação por acréscimo? *Ou não será o eu – substituição na sua solidez de idêntico – solidariedade que começa por dar testemunho de si mesma a Outrem, sinal da doação do sinal, e não transmissão de algo numa abertura?* Trata-se de deslocar a questão de forma singular, quando perguntamos se o que se mostra nesta abertura é tal como ele se mostra, se o seu aparecer não é mais do que aparência. (Lévinas, 2011, p.135, grifo meu)

A abertura da Comunicação visa a responsabilidade que deriva do que se mostra de outrem. Esse mostrar, em proximidade, está alicerçado no sensível, e não somente no visível posto que tocar é ver. Ainda na obra *De outro modo que ser*, Lévinas pensará questões fundamentais à Comunicação como são o Dizer e o Dito, e os discursos neles e entre eles forjados; a noção de Linguagem a partir da proximidade sensível, destacada da sensibilidade subordinada ao entendimento e à intuição; a questão da vulnerabilidade como uma condição an-árquica dos seres, situando-os *a priori* fora da representação.

O Dito, pertencente à ordem do enunciado, da tematização, do que se faz forma e que se apresenta, não diz o Dizer. Esse é, por sua vez, da ordem do impossível, do incomunicável, daquilo que o Dito não pode, na forma e contexto, conter. O Dito trai o dizer, mas o Dizer não se trai no Dito, o atravessa. Um remete ao outro, todavia o Dizer não se esgota no Dito. Assim, ao mesmo tempo em que o Dito pertence à ontologia e ao conhecer, também *significa* pelo Dizer que lhe escapa, mas que nele imprime vestígio, rastro, passagem.

Lê-se *além* das entrelinhas o que se diz; isso *significa* dizer, redizer e (des) dizer o que é dito. O Dito é habitado por uma tensão que é capaz de subvertê-lo, interpondo ao tempo linear e redutível uma diacronia que nasce perante outrem, uma vez que o tempo, para Lévinas, é inaugurado no encontro com o outro.

Dizer é aproximar-se do próximo, “dar-lhe significação”. O que não se esgota numa “prestação de sentido”, inscrevendo-se, em jeito de fábulas no Dito. Significação dada ao outro, anteriormente a toda objetivação, o Dizer-propriadamente-dito – não é doação de signos. (...) *O Dizer é certamente comunicação, enquanto condição de toda a comunicação, enquanto exposição.* A comunicação não se reduz ao fenômeno da verdade e da manifestação da verdade como uma combinação de elementos psicológicos (...) A intriga da proximidade e da comunicação não é da modalidade do conhecimento. A abertura da comunicação – irredutível à circulação de informações que pressupõe – efetua-se no Dizer. Ela não diz respeito aos conteúdos que se inscrevem no Dito e que se transmitem à interpretação e à descodificação efetuada pelo Outro. Ela está na descoberta arriscada de si, na sinceridade, na ruptura da interioridade e *no abandono de qualquer abrigo, na exposição ao traumatismo, na vulnerabilidade.* (Lévinas, 2011, p. 68-69, grifo meu)

A subjetividade como “Dizer sem Dito” será, no Lévinas tardio, a chave para apreender a dimensão do inescapável e irredutível que atravessa o pro-

cesso de abertura para outrem, da Comunicação. Lévinas expande por meio da linguagem hiperbólica que utiliza em *De outro modo que ser*, a compreensão de Rosto, valendo-se de (des)ditos recorrentes para abrir passagem ao dizer em suas reflexões sobre a linguagem ética, na qual a subjetividade é refém da alteridade.

## À ESCUTA DAS SOBREVIVÊNCIAS

Finalmente, é interessante perceber como as dimensões das aparições e das aparências, levantadas por Lévinas e Didi-Huberman, se conectam, no campo do visível, àquilo que se mostra, podendo aninhar-se também aos conceitos do Dito e do Dizer, do binominal eu-tu ao campo do terceiro – campo da política e da justiça. Compreendo que as aparências, sobretudo as mais espetaculares, são movidas pelo esvaziamento dos Ditos de suas possibilidades de passagem ao Dizer, o que torna o mostrar-se do rosto mais próximo de um simulacro que da manifestação de sua biopotência política. Já a aparição precisa *se levantar*; ela diz diretamente da subjetividade; terá necessariamente de se encarnar, fazer-se gesto de um Dizer singular e inapreensível em sua completude e que, justamente por estar aquém e além do corpo, demanda do Dito sua mostração direta, face a face. Lembrando-se que esse *perante outrem* é a demanda ética atravessada pelo terceiro, eixo fundante da justiça e da política:

É a proximidade do terceiro que introduz, com as necessidades da justiça, a medida, a tematização, o aparecer e a justiça. É a partir do Si e da substituição que o ser terá um sentido. O ser não-indiferente, não porque ele seja vivo ou antropomórfico, mas porque – postulado pela justiça que é contemporaneidade ou co-presença – o espaço pertence ao sentido da minha responsabilidade pelo Outro. *O em-toda-aparte do espaço é o em-toda-a-parte dos rostos que me concernem* e que me põem em questão, apesar da indiferença que parece oferecer-se à justiça. (Lévinas, 2011, p. 135, grifo meu)

Assim, o rosto revelado no seu Dizer *político* performa as aparições dos Ditos em seus terceiros, de seus levantes, os quais se enredam pela comunicação; rostos que *aparecem* em suas potencialidades, biopotências que rompem com o simplesmente *aparentar* ser; queda da máscara oca do eu, desencarnada de sentido e prisioneira da representação formal ou da apatia política.

Daí a importância de se diferenciar o *aparecer* (aparição) da aparência, problematizados ao final da citação acima de Lévinas, diferença que é tematizada por Didi-Huberman (2017) numa reflexão que o filósofo faz a propósito da Exposição *Levantes*<sup>2</sup> e que nos remete ao seu importante aspecto coletivo, aos terceiros que atravessam a relação binominal para se colocarem como aparições. Essas desbordam as aparências, interrompendo a violência possível dessa *susceptibilidade* que, no caso em questão, aparece como genuíno gesto de protesto, de indignação dos corpos/rostos.

Filosoficamente, uma diferença enorme deve ser estabelecida entre “aparição” e “aparência”. A aparência é enganadora, falsa, ela supõe o simulacro. Já a aparição é um evento autêntico, impossível de ser reduzido: é um raio que corta o céu. A palavra “espetáculo”, sobretudo depois do pensador francês Guy Débord, tende a reduzir toda dimensão visual a uma simples aparência, enganadora ou alienada. De minha parte, acredito que, nos levantes, trata-se em primeiro lugar de aparições. *Para que exista política, é preciso que haja uma encarnação, que algo seja posto no corpo e no movimento: uma dimensão sensível (em todos os sentidos da palavra). É preciso que tudo na política se torne visível a todo mundo. De agora em diante, a questão, evidentemente, é saber como produzir aparições e não aparências.* Desculpe-me: não tenho a receita. Observo, porém, que em uma mesma manifestação popular pode haver aparências e aparições. Posso me decepcionar com o trabalho das aparências. Mas nada é mais precioso que um evento de aparição. (Didi-Huberman, 2017, grifo meu)

Com a aproximação entre Didi-Huberman e Lévinas, ganha força a disjunção entre o que se representa visualmente e o que me fala quando faz ressoar a pele do tímpano e da retina; a significação do rosto que me visita

---

2. *Levantes* é uma exposição transdisciplinar sob a perspectiva das emoções coletivas, uma realização da instituição francesa Jeu de Paume, nascida da proposição do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. Em *Levantes* estão presentes as diferentes formas de aparições e de representações dos levantes, atos populares, políticos, engajados nas transformações sociais, nas revoltas e/ou revoluções. Os anseios, as forças da natureza, os impulsos e gestos corpóreos, os testemunhos tratando daquilo que nos mobiliza a sublevar, a transformar, são apresentados por meio de instalações, pinturas, fotografias, documentos, vídeos e filmes contemporâneos, demonstrando as múltiplas maneiras de transformar quietude em movimento, submissão em revolta, renúncia em alegria expansiva. A exposição esteve em itinerância na cidade de Barcelona e Buenos Aires e passou por São Paulo entre 2017 e 2018, seguindo posteriormente para a cidade do México e Montreal. Fonte: [https://www.sescsp.org.br/programacao/133387\\_LEVANTES#/content=sabia-mais](https://www.sescsp.org.br/programacao/133387_LEVANTES#/content=sabia-mais), acesso em 27 fev. 2018, às 0h46.



e transcende o mostrado para-além do jogo da representação. A implicação do espectador na/pela imagem é necessária para se reconhecer a dimensão vulnerável do Rosto e de suas aparições, presentes dos vestígios de sua passagem pela expressão de sofrimento revelada numa imagem. Nas palavras de Didi-Huberman, não somente quando se vê, mas quando se mira e, perante o sofrimento em aparição, representado junto ao campo da visão, o espectador *escuta certo clamor* da face/corpo retratado em sofrimento.

Mirar não é simplesmente ver, nem tampouco observar com maior ou menor competência: uma mirada supõe implicação, o ser afetado que se reconhece, nessa mesma implicação, como sujeito. Reciprocamente, uma mirada sem forma e sem fórmula não é mais que uma mirada muda. É necessário uma forma para que a mirada aceda à linguagem e à elaboração, única maneira, para essa mirada, de “entregar uma experiência e um ensinamento”, quer dizer, uma possibilidade de explicação, de conhecimento, de relação ética: nós devemos, então, nos implicar em, para ter uma oportunidade – dando forma à nossa experiência, reformulando nossa linguagem – e nos explicarmos com. (Didi-Huberman, 2008, p. 41, grifo meu)

A falha da imagem seria, portanto, necessária para que ela possa comunicar de fato o rosto de outrem; e não eclipsá-lo. A falha, como falta mesma, ao se mostrar indicia o sofrimento do qual se faz acompanhar, *um padecer que sobrevive* no pulsar do sentido do dito que dá passagem ao dizer ético. “Há algo irrepresentável que, no entanto, procuramos representar, o que é um paradoxo a ser mantido na representação que oferecemos.”(Didi-Huberman, 2008, p. 144)

*Sobrevivência.* Trata-se disso, enfim. De uma comunicação sustentada por uma ética sobrevivente, mais que nunca atual; aquela que, por persistir na hospitalidade das alteridades mais vulneráveis, expõe-se ao testemunho, o que significa gesto genuíno e desde sempre voltado ao sim primordial, ao padecer que a responsabilidade nos coloca, para além da empatia; mesmo antes de qualquer cálculo, antes de nos situarmos como eu-comunicante, antes do Dito aparecer.

Comunicação sobrevivente que se alberga no Dizer, que se avizinha em desinteressamento de si-para-outrem *como se* testemunho próximo da alteridade alcançada pelo Terceiro; comunicação sensível que inaugura o tempo da relação face a face entre os Ditos que dela derivam e que, finalmente, gesta a *exposição*, a *excusa* do que está aquém e além do que se mostra no visível, rumo ao terceiro.

Sebbah (2017)<sup>3</sup> apresenta-nos um caminho para a melhor compreensão dessa perspectiva que vai de uma ética do cativo – do ente prisioneiro – a uma ética do sobrevivente, da substituição, e que se vale da experiência do homem Lévinas<sup>8</sup> que viveu a realidade dos campos de trabalhos forçados, mas que também, nessas condições, produziu seus escritos, os quais já apontavam para as concepções que mais tarde floresceriam em *De outro modo que ser*.

A partir da leitura de um conto de Lévinas que descreve a destruição de uma cidadela francesa durante a Segunda Guerra, Sebbah (2017) faz uma ponte entre essa cena desoladora e a possibilidade de lucidez que se revela diante dos escombros; que faz buscar o sentido além do horror. Como se, ao fazer o atravessamento do fundo do poço, o sentido da vida surgisse, fazendo-nos sobreviver. Sebbah diz de uma sobrevivência que difere das formas fantasmáticas de sujeitos vagantes, à beira das estradas que, naqueles dias de guerra, caminhavam a esmo carregando consigo objetos, pertences, as tralhas que conseguiam arrastar. Nessa condição vulnerável, os sujeitos se agarram às coisas como se todo o peso do Ser se garantisse no que está alheio a ele; nessa tensão do *ter*, na força de uma existência que, se a miramos de perto, a reconheceremos vazia.

Eis a ironia: os fantasmas que sobreviveram à destruição são, em síntese, nada; por isso se aprisionam às tralhas, como a colecionar os vestígios de algum sentido que a existência ainda possa oferecer, mas que lhes escape. Tais espectros são uma imagem próxima do Ser, esse-aí que é colocado à beira do precipício que nadifica; o Ser da *vida nua*, do rosto anônimo; ser para morte.

Sebbah afirma que, graças à derrocada, hoje sabemos que a reconciliação com a vida que segue não pode ser escamoteada; o sentido vem cedo ou tarde, vem desde além, e a verdade do ser humano não pode escapar à lucidez de tal experiência destrutiva. A realidade do Ser é uma tragicomédia; eis aí a ética do cativo que pode sustentar a abertura da comunicação e testemunhar o sofrimento de outrem *como se* primeiro responsável fosse por ele, antecipando o acolhimento do *vulnus* do outro sob a própria pele.

---

3. As reflexões referentes à ética do sobrevivente foram desenvolvidas pelo autor, François-David Sebbah, em Conferência de abertura do III Seminário Internacional Emmanuel Lévinas “Amor e Justiça”, realizado de 26 a 8 de outubro de 2017, na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia – Faje e Dom Helder Escola de Direito, em Belo Horizonte.

Ainda de acordo com Sebbah (2017), a sobrevivência, todavia, não se refere ao oposto desse sujeito cativo, nem da vida à morte; tampouco aquela sobrevida que se manifesta como gozo de quem, a despeito dos outros, será o último a morrer.

A ética do sobrevivente, em Lévinas, não é piedosa: trata-se da morte do outro e do padecer perante ela. O outro vai agonizar, vai morrer e eu não posso salvá-lo; mas posso, no exercício do desinteressamento mais radical, sobreviver e dar testemunho de sua morte por meio do gesto, no qual me exponho refém de seu sofrimento, perante sua dor. Ética compassiva, mas impiedosa, posto que não posso “ajudar” o outro a (não) morrer, não há como se evitar o padecimento.

Lévinas assim recupera o sentido dessa palavra compaixão; amor como puro desinteressamento – revela-se aí um sujeito de outra forma que não uma crispção sobre si mesmo, mas de uma oferta violenta. Não se trata, portanto, de um heroísmo pelo sacrifício; ao contrário, a compaixão levinasiana remete a uma substituição que difere e que rompe com a vida nua; nudez de outra ordem.

Mais uma vez: não se trata de se colocar no lugar do outro; na substituição, eu não me coloco, eu me exponho refém. Nós ficamos sujeitos a esse *entre*, às duas beiras extremas, do cativo e do sobrevivente, que se negociam nas pequenas coisas. E Sebbah (2017) conclui que é pela condição de refém que pode acontecer no mundo a compaixão no sentido levinasiano... muitas vezes vivemos “pequenas vidas” de sobreviventes, pequenos gestos. Comunicamos isso, algo que sobrevive, apesar de tanta violência, tantos genocídios; apesar dos desastres ambientais provocados pela voracidade e técnicas humanas. Na contemporaneidade estamos perante essa urgência ética.

As imagens dessas sobrevivências, compreendidas como ditos, enquadram o rosto que testemunha, resvalando em parte pela representação. Por isso, no regime representacional não haveria espaço ao aparecer do rosto levinasiano, uma vez que ele está conectado àquilo que não se pode apreender diretamente na esfera das visualidades, mas ao que é possível ouvir como voz primeira.

Assim, antes de qualquer aparecer ou de qualquer representação que a imagem possa apontar a outrem, o testemunho perante outro, até a sua morte, e perante os outros dos outros, já é infinitamente exterior; por substituição, tal exterioridade que se converte na voz, palavreia e responde ao interior que, por sua vez, nos acusa, inscrevendo-se a responsabilidade originária e ética nessa significação anterior a qualquer contexto.

## REFERÊNCIAS

BENSUSSAN, Gerard. *Ética e experiência: a política em Lévinas*. Trad. Ozanan Vicente Carrara. Passo Fundo: IFIBE, 2009.

COSTA, José André da. *Ética e política em Lévinas: alteridade, responsabilidade e justiça*. Passo Fundo: IFIBE, 2013.

DARDEAU, Denise. “A questão do sujeito na filosofia de Emmanuel Lévinas: uma abordagem crítica sob a ótica derridiana”. *Filosofia da Educação*, v. 7, n.2. Campinas, SP: Unicamp, 2015. p. 170-194. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rfe/article/view/8637553/5244>. Acesso em 20 fev. 2017

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Compreender por meio da fotografia [entrevista ao artista Arno Gisinger]”. In: *Zum Revista de Fotografia*. São Paulo, n.13, p.86-103, out.2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges; MONTEIRO, Lúcia. “Entrevista: Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição Levantes, em cartaz em São Paulo”. *Zum: revista de fotografia*. São Paulo, 28 nov. 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/>. Acesso em 24 dez. 2017.

LÉVINAS, Emmanuel. *De outro modo que ser ou para lá da essência*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1974; 2011.

LÉVINAS, Emmanuel. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999a.

LÉVINAS, Emmanuel. *Descobrimo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1967; 1999b.

LÉVINAS, Emmanuel. *Die Zeit und der Andere*. Hamburgo, 1984.

LÉVINAS, Emmanuel. *Difícil Libertad: Ensayos sobre el Judaísmo*. Madrid: Caparrós Editores, 2004.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2010.

LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1982; 2007.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanisme de l'Autre Homme*. Paris, Fata Morgana, 1972.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro Homem*. Petrópolis: Vozes, 1993; 2009.

LÉVINAS, Emmanuel. Les Cahiers de la Nuit Surveille, 1984, n.3, pp.339-46. In: *Emmanuel Levinas: Basic Philosophical Writings*, Indiana University Press: 1996.

LÉVINAS, Emmanuel. *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme, suivi d'un essai de Miguel Abensour*. Paris, Payot & Rivages, 1997.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980; 1988.

LÉVINAS, Emmanuel. *Violência do rosto*. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

RIBEIRO, Luciane Martins. *A subjetividade e o outro: ética e responsabilidade em Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Ideias & Letras, 2015.

SEBBAH, François-David. *Lévinas* (Col. Figuras do Saber; n. 24). São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

VIEIRA, F.; MARQUES, A. C. S. "Rosto e cena de dissenso: aspectos éticos, estéticos e comunicacionais de constituição do sujeito político". *Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação*, v. 4, p. 17-27, 2016.

## CAPÍTULO 5

# Acabei me tornando próximo<sup>1</sup>

THIAGO FOGOLIN

QUANDO ME ENCONTREI com Frederico Vieira, estava há um tempão sem fazer fotos, sem ir para a rua e me lançar ao encontro das pessoas que aí habitam. Com a chegada dele, passamos um tempo juntos, entre 2016 e 2017, a percorrer as ruas do centro de São Paulo e prosear com uma grande variedade de gente. Ele ia de Belo Horizonte para São Paulo e a fazíamos as incursões na rua, principalmente na Praça da Sé. Vou falar um pouco do contexto de nosso encontro.

Sou formado em Design Gráfico e estou estudando Psicologia agora. Não tenho muita pretensão de ser fotógrafo: o que aconteceu foi que comprei uma câmera e saí para a rua para fotografar o que achava interessante. E o que me chamou a atenção foram os moradores de rua. E eu tenho uma história com eles, com esse pessoal à margem, pois desde criança eles chegam perto de mim, conversam comigo, criam uma relação. Então, eu comecei assim, com um certo distanciamento e estranhamento, até criar condições de me aproximar, de interpelá-los e de ser por eles convocado. Minha ideia era a de tentar fazer as fotos de dentro do contexto deles. Seria, assim, tentar mostrar as coisas como se eles estivessem vendo.

---

1. Este texto é resultado da transcrição da comunicação oral feita por Thiago Fogolin no Colóquio “Imagens e Alteridades”.



FIGURA 1 - Thiago Fogolin, Sem Título, 2014.

Fazia cerca de três ou quatro anos que eu já fotografava - comecei em 2007 (já fazem mais de dez anos) - e aí fui aceito na maloca desse pessoal. Passei mais de um ano só vendo, acompanhando esse grupo especificamente, dentre os quais dois já faleceram. Acompanhei doenças, sumiços, tristezas. Nesse dia, eles tinham me oferecido cachaça e, naquele momento de proximidade e hospitalidade, eu fiz parte da maloca deles.



Figura 2 - Chico Iraque, Thiago Fogolin, 2010.

Chico já faleceu, mas era um grande amigo meu. Ele não deixava nenhum morador de rua vir falar comigo, pois morria de ciúmes e xingava bastante. Havia entre nós uma relação bem diferente e especial. Esse grupo se desfez, mas antes eles estavam sempre na Sé, o que fazia com que todo final de semana a gente se encontrasse. Todos os sábados, durante cerca de dois ou três anos, eu passei parte de meus dias junto com esse pessoal. Até que a dinâmica da cidade começou a mudar por conta da cracolândia, e nossos encontros foram rareando. Teve também a crise econômica, que fez aumentar o número de pessoas desempregadas morando nas ruas, e o pessoal começou a juntar. Depois surgiu a Feira do Rolo, que fica ali pelo centro e expulsa os moradores de rua. Frederico viu essa Feira do Rolo em várias ocasiões: parece que tem uma manada sabe, se aparece um policial eles (moradores de rua) desfazem o grupo e voltam. Então eu fiquei por muito tempo andando no meio dessa galera e conheci essas nuances de seu cotidiano, as várias facetas das coisas que acontecem com eles. Um exemplo tem a ver com a questão da linguagem, do nome que recebem e do apelido através do qual se conhecem. O pessoal antes de morrer tem um apelido, eles são todos reconhecidos por apelidos. Mas quando morrem, são chamados pelo nome que deveria aparecer nos documentos que lhes confeririam uma pretensa cidadania.

Vejam só o caso do Chico Iraque e do Cu: quando eles morreram, passaram a ser chamados pelo nome. Então hoje são Francisco e Eloísio. Às vezes vinham me dar “oi” me dando porrada, pulavam atrás da minha mochila e me sacudiam. Uma vez estava com a minha irmã e ela achou que estavam querendo me matar, mas eram eles estavam me dando “oi”...essa é a forma através da qual eles fazem isso.

A lente que eu uso é 50 mm, então eu faço as fotos sempre com muita proximidade das pessoas. Não gosto da atitude dessa galera que tira fotografias à distância, que trata o pessoal como se estivesse em um safari. Já teve muita gente que falou: “vamos lá no centro, eu quero tirar umas fotos, quero conhecer os ‘malucão’”. E eu não levo, porque existe, por trás desse pedido, um tipo de tratamento dos povos de rua como se fossem bichos, como se fossem animais de um zoológico. Em São Paulo principalmente, cidade na qual se fala muito dos “invisíveis”, mas que são poucos aqueles que se interessam por aquilo que essa galera está vendo. Não sei o que essa galera está vendo, não sei o que eles estão querendo passar, mas sinto o apelo que endereçam, observo seus gestos e tentativas de sobrevivência. Eu me aproximei muito e não quis passar essa ideia de serem invisíveis, tanto que



minhas fotos não têm nenhum título, porque eu não quero enviesar nada. A pessoa que interprete e acabou.

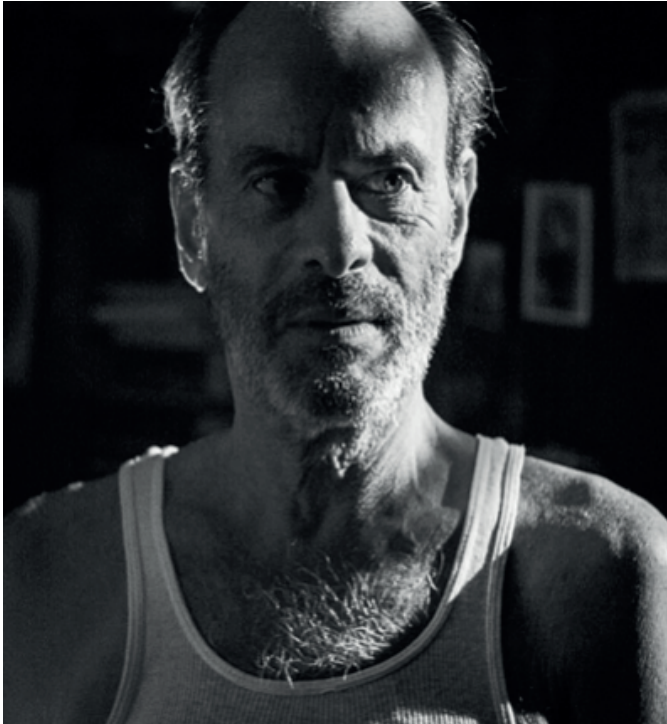


Figura 3 – Ney Mato Grosso

Tem uma exposição que fiz, que tem uma foto do Ney Mato Grosso de barba, que coloquei no meio das fotos dos moradores de rua. E aí chegaram e me perguntaram: “nossa, esse mendigão parece o Ney Mato Grosso, é bonito”. Então, a galera já tem isso sabe. Eu quero que perguntem, quero saber o que está indo para você, o que você está entendendo disso. Porque muita gente vem perguntar: “mas você melhorou a vida deles?” Eu não tenho que melhorar a vida de ninguém, e quem disse que tem que melhorar? Resolva sua culpa com outra coisa.



Figura 4 - Thiago Fogolin, A família, 2010.

Tem essas coisas de pegar o instante de perto. Esses aqui na imagem acima falaram que eram uma família: “tira foto da família”. Aí puxaram um cachorro, acho que nem são de andar juntos, eles só estavam ali no contexto, embaixo de um prédio abandonado que foi demolido e só usavam para fumar crack. Eles falaram: “tira a foto” e até me levaram para fotografar o prédio.



Figura 5 - Thiago Fogolin, Sem título, 2010.

Essa mulher estava lambendo o chão logo que eu cheguei. Ela tem algum problema mental bem grave, uma esquizofrenia. Eu abaixei para tirar foto e nisso eu vi o que estava rolando: tinham vários pastores que ficavam lá na Sé, falando que ela estava com o diabo no corpo e que ele estava usando-a para o mal. Foi um caos: pastor xingando, os mendigos apontando e dando risada, gente que passava e olhava assustada. Eu estava abaixado e fiz a foto, ela veio lambendo o chão até mim, se arrastando, encostou no meu ombro e ficou. Ela deu uma melhorada, não falei e não fiz nada, ela encostou e deu um gemido e daí passou.



Figura 6 – Thiago Fogolin, Sem título, 2010.

Essa imagem foi feita em uma manifestação na Avenida Paulista. Esse senhor é um morador de rua que está sempre por lá, ele estava ali totalmente fora de contexto, não sabia o que estava acontecendo. Alguém lhe deu um maço de flor, ele ficou segurando e fez a pose.



Figura 7 – Thiago Fogolin, Sem título, 2011.

Esse senhor aí estava em uma foto colorida bem pesada, está verde, amarelo, vermelho e tem um monte de tonalidade nessa ferida. Tudo que o perguntavam ele falava: “mais ou menos”, ele está enxergando “mais ou menos”.



Figura 8 – Thiago Fogolin, Sem título, 2009.

Esse senhor sentou e ficou comigo durante umas cinco ou seis horas num bar conversando e tudo mais. Não gosto de dar diagnóstico para as pessoas, então eu prefiro pensar no contexto delas e aceito o que elas falam. Ele é o Senhor Almir, disse que era Almir de almirante e que tinha lutado na guerra. Perguntei em qual das duas guerras, e ele falou “foi uma só”. Ele tinha vários papos assim. Tomou o Toddynho que eu paguei e falou: “eu gosto de Toddynho, é crocante né?” Eu falei: “é, crocante”. Tento sempre aceitar o que as pessoas falam, e isso começou a mudar minha relação comigo e com pessoas, porque começo a enxergar cada uma no seu contexto, na sua realidade, não fico contestando mais. Posso falar que sou um Napoleão, porque já vi cada contexto dessa população de rua. Devo ter cerca de 40 a 60 mil fotos, umas 2 mil pessoas no mínimo acerca das quais posso contar alguma coisa.



Figura 9 – Thiago Fogolin, Jesus te ama, 2011

Essa foto foi feita na Parada Gay e acho que ficou bem interessante, pois cheguei bem perto. Esse gesto de chegar bem perto às vezes é algo que incomoda, pois a câmera é um instrumento agressivo demais. Tive que ter uma relação com eles para não alterarem sua rotina, para não ter essa coisa de posar e depois ter uma mudança no que aconteceu. O grande lance é que todo mundo quer ser reconhecido como ser humano e, a partir disso, dá pano para manga para acontecer um monte de coisa, é só reconhecer o outro na situação. O que vem depois, de às vezes querer assistencialismo, é um detalhe. Por exemplo, havia uma mulher com esquizofrenia que andava no centro. Ela não conversava com ninguém, não se expressava. Um dia, ela veio e pediu alguma coisa para mim, não sei se foi dinheiro, e eu falei que ela era linda. Ela começou a rir e rolou uma troca, ela sentou no chão, perto de mim e ficou, não foi embora. Reconhecer é isso, deixar avizinhar-se.



Figura 10 – Thiago Fogolin, Pastor, 2011

Esses são os pastores que ficam na Sé, eu conheço vários também. Tem uns que são bem malucos na verdade, xingam mulher e tudo mais. E tem outros que só ficam gritando o tempo todo, tem de tudo ali.

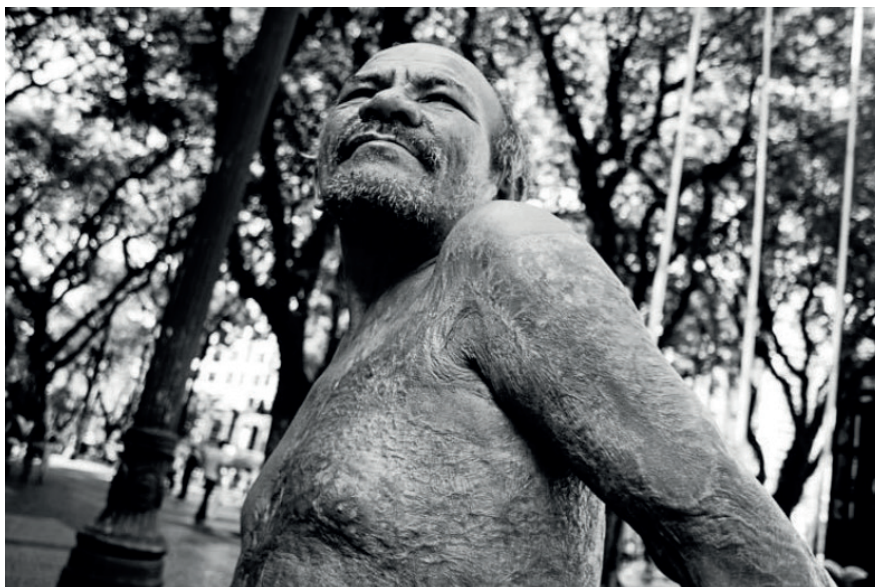


Figura 11 - Thiago Fogolin, Sem Título, 2009.

Esse é o Eloísio (conhecido na Sé como Cu). Ele sofreu essas queimaduras quando teve um massacre na Sé. Ele conta que estava dormindo na praça, jogaram gasolina e queimaram a metade do corpo dele. Dizem que ele levantou correndo com a pele caindo e a queimadura foi tão profunda que afetou o músculo do coração. Ele ficou internado por seis ou sete meses e fizeram um implante nele com pele de carneiro. Ele contava tudo isso e dizia que pedia ao médico que o matasse, pois não queria mais viver com tanta dor. Ele morreu e eu fiquei sabendo, procurei pelo diário oficial e avisei ao pessoal da Sé, porque ninguém sabia. Ele tinha sumido, a ambulância o levou um dia e ninguém sabia o que tinha acontecido.



Figura 12 - Thiago Fogolin, Sem Título, 2015.

Levei um cinco anos para falar com essa senhora, porque ela é bem agressiva e arredia. Ela usa umas toucas dentro das quais guarda seus pertences e fica com a cabeça de um tamanho enorme. Não sei ao certo o que ela carrega lá dentro, mas deve carregar tudo o que tem. Consegui, com o tempo, trocar uma ideia com ela, Dona Sônia.

Nessa relação minha de aproximação, me tornei tão próximo, que não consegui mais diferenciar minha atuação como fotógrafo e minha relação com eles para além da fotografia. Apesar de querer tirar a foto de dentro do



contexto deles, eu nunca consegui ficar mesmo, eu não me tornei morador de rua. E esse nem era o objetivo, porque sei que o que importa são as formas de proximidade, a maneira como eu queria escutá-los, criar um espaço no qual eles e eu pudéssemos nos enxergar de fato. Acabei me tornando próximo, não consigo mais fazer foto, sair com a câmera e fazer. Comecei a tentar entender o que é a pessoa mesmo, até entrei nesse lance de psicologia, e estou fazendo o curso na universidade.

Se alguém quiser perguntar alguma coisa, não preparei nada, fiz como faço quando saio para fotografar: vou para o centro de São Paulo e deixo acontecer, normalmente estou sem câmera. Mas sempre tem alguém que para e senta, nem vou atrás mais. Só passo, vou pra onde dá, ao mundo que está me puxando. Inclusive dessa galera toda, um ou outro morreu, mas o resto ainda se encontra por lá. Sabem quem eu sou: virei uma criatura da Sé.

É isso.

---

OLHARES  
PRÓXIMOS

---

## CAPÍTULO 6

# O que pode a fotografia hoje? Notas sobre a experimentação e o lúdico nas obras de Rosângela Rennó e Alexandre Sequeira

OSMAR GONÇALVES DOS REIS FILHO

O nosso desafio não é uma sociedade de deuses ou de artistas inspirados, mas sim uma sociedade de jogadores.

VILÉM FLUSSER

O papel do artista consiste, daí em diante, em propor um dispositivo, em oferecer oportunidades das quais o público possa se aposar para que algo aconteça, não exatamente uma coisa, mas uma relação em constante devir: um estar-lá conjunto, que aja sobre os comportamentos. Entramos aqui em uma nova era onde a obra é periférica, em que ela não é mais o centro, mas somente a expressão de conexões.

ANDRÉ ROUILLÉ

NA IMINÊNCIA de completar duzentos anos de história, a fotografia atravessa mais um ciclo de grandes transformações. A popularização definitiva da máquina digital, dos dispositivos de tratamento e simulação numérica da imagem são apenas alguns dos aspectos dessa mudança – sem dúvida, os mais estudados até o momento. Outra alteração menos visível e alardeada diz respeito aos regimes de visualidade, aos modos de “escrita” e pensamento que a fotografia vem adotando na atualidade. Ao que parece, uma nova língua fotográfica está emergindo, um novo projeto estético e semiótico vem sendo colocado em prática nas obras de artistas e fotógrafos contemporâneos.

Se a fotografia esteve, durante décadas, atrelada à mística do “instante decisivo” (Cartier-Bresson, 1981), à ideia do meio como uma arte de captura, hoje ela finalmente se desprende dessa fórmula, estabelecendo relações renovadas com a imagem e com o mundo. Atualmente, está claro que o dispositivo fotográfico é muito mais do que uma simples “máquina de ver”, um instrumento cuja tarefa principal seria restituir as formas de um mundo preexistente, produzir, na feliz expressão de André Rouillé, “imagens de captura”.<sup>1</sup> Uma nova geração – chamada pela crítica de geração 00 – tem transformado radicalmente o meio fotográfico, expandindo suas potencialidades, suas formas de “escrita” e expressão, através de uma intervenção mais direta e traumática sobre o código.

De fato, nós vivemos um momento em que se afirma a possibilidade de uma expressão mais intimista e libertária por parte dos fotógrafos. Um tempo em que a fotografia se apresenta como um território de invenção, uma trama complexa e instável, aberta aos domínios da ficção e do imaginário, e no qual ela é tomada, sobretudo, por sua capacidade de criação, seu poder de produzir novas realidades, pôr em movimento acontecimentos inesperados, encontros que estabeleçam relações inéditas com as imagens e com o mundo.

Como sempre, este não é um fenômeno absolutamente novo. De certa forma, ele já existia em estado embrionário nas experiências modernistas, nas vanguardas históricas dos anos 1920, em especial em suas vertentes construtivistas e surrealistas. Mas expoentes da fotografia em diversas áreas da cultura apontam atualmente para uma cristalização desse processo. Em outras palavras, o que a princípio aparecia como experiência limítrofe parece ocupar agora a prática dominante da fotografia.

No Brasil, por exemplo, os trabalhos mais significativos produzidos ao longo das duas últimas décadas tiram toda sua força e beleza desse processo de renovação estética. Obras amplamente reconhecidas como as de Cássio Vasconcelos, Miguel Rio Branco, João Castilho, Kenji Otta, Rosângela Renó, Alexandre Sequeira, Eustáquio Neves, entre outros, tomam a fotografia como um processo a ser reaberto. Operando uma intervenção mais direta sobre o código, esses fotógrafos procuram abrir novas possibilidades do fotográfico, ainda reprimidas pelas convenções do gosto pictórico dominante – gosto este baseado na concepção da fotografia como documento, como imagem-especular ou imagem-rastro (Rouillé, 2009).

---

1. Conferir este respeito BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Neste contexto de intensa experimentação, de redistribuição de fronteiras, práticas e saberes, muitas obras têm surpreendido ao se apresentarem como um jogo, um dispositivo, uma experiência que envolve imagens sem dúvida, mas que dificilmente se reduz a elas. De fato, diversos trabalhos se revelam hoje como conjuntos articulados, multiplicados, como um sistema de relações. Neles, a imagem perde parte de sua centralidade, visto que não passa de um termo num diagrama, num campo de forças heterogêneo que põe em jogo uma diversidade de atores e instâncias. Aqui, ela se torna parte de um processo mais amplo que ao mesmo tempo a possibilita e ultrapassa.

Se há algo que caracteriza essa nova geração, portanto, é o fato de se engajarem no domínio dos processos, dos eventos e modalidades. E este movimento de redefinição estética, de transformação nos modos de ver e de mostrar, nos força a repensar hoje a velha categoria do fotográfico. Pois, de um lado, a fotografia passa a ser entendida, cada vez mais, como algo intensivo. Quer dizer, como um acontecimento, uma relação, um evento que envolve não apenas o momento do clique – o instante “mágico” em que o obturador pisca, deixando a luz entrar na câmera e sensibilizar o dispositivo – mas todo um antes e um depois, um processo amplo e abrangente que excede, como veremos, a própria imagem, o objeto-foto.

De outro lado, o dispositivo fotográfico passa a ser visto menos como um “uma máquina ou um relógio de ver”, segundo a célebre expressão de Roland Barthes, uma ferramenta que simplesmente estende nossa visão, e mais como um dispositivo afetivo e relacional, um instrumento disparador de encontros, capaz de nos abrir ao Outro, ao imponderável de toda alteridade.

## **OS CICLOS DE VIDA E MORTE DA IMAGEM**

Emblemática nesse sentido é a obra de Rosângela Rennó, sem dúvida uma das principais expoentes da arte contemporânea brasileira. Curiosamente, Rennó é uma fotógrafa que não fotografa. Sua obra é quase toda construída a partir da apropriação e do deslocamento de imagens já existentes. Normalmente, imagens anônimas e desconhecidas que a artista coleciona, classifica, inventaria e, posteriormente, interfere para produzir novos arranjos, olhares até então imprevistos, improváveis. A matéria prima de Rennó já é, portanto, uma matéria segunda, imagens de imagens, clichês revistos. A artista deixa em segundo plano o momento emblemático do clique, o instante “mágico” da captura – momento sob o qual se debruçou boa parte das teorias ontológicas da fotografia, de Bazin a Barthes passando por Dubois,

Schaffer e Baqué – para se concentrar em outros aspectos menos visados do processo fotográfico.

À Rennó interessa o processo de circulação das imagens, os ciclos de vida da fotografia, o modo como ela circula, se insere em determinados contextos e circuitos, e o papel que cumpre aí. Tal como W. J. T. Mitchell (2005) em seu livro, *What do Pictures Want?*, Rosângela procura responder a uma série de questões fundamentais para aqueles que trabalham com imagens. Afinal, de onde vem as imagens? Para onde vão ou a quem se destinam? Quais são seus desejos, suas pulsões, seus amores? Através do gesto da apropriação, a artista intervém nesses ciclos, tentando produzir pequenos deslocamentos, pequenos desvios de sentido. Trata-se de impulsionar novas rotas, abrir outras possibilidades de leitura na vida, um tanto desgastada, de certos grupos de imagens.

Pois, antes de mais nada, é preciso perceber que as imagens são objetos migratórios. Elas circulam, transitam e estão, desse modo, sempre mudando de sentido, de natureza e/ou utilidade. Nesse processo, muitas caducam, são abandonadas, desaparecem. Rennó se dedica a reunir e reorganizar essas imagens de modo a lhes dar uma nova vida. Imagens de contextos histórico-culturais específicos, já carregadas de marcas, afetos e memórias, são apropriadas, retrabalhadas, deslocadas para novos contextos. Seu trabalho se encontra, assim, fortemente ligado a uma estética da ressignificação, à prática da reatribuição de sentidos e isto se dá por meio da apropriação de arquivos e repertórios anônimos – conjuntos de imagens que estavam esquecidos, abandonados e para os quais a artista traça novas estratégias de visibilidade.

É o que ocorre, por exemplo, em *Imemorial* (1994) e *Cicatriz* (1995-1997). Em ambos os casos, a atriz recupera negativos que estavam esquecidos há meio século, imagens completamente abandonadas em arquivos de jornais, hospitais e penitenciárias. No primeiro caso, trata-se de fotografias de candangos mortos na construção de Brasília, que a atriz recolheu, tratou e (re)organizou para a exposição “Reverendo Brasília”. O resultado é uma instalação sombria e inquietante, apresentando 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor, em papel resinado, dispostos em bandejas de ferro. Já em *Cicatriz* (1995 - 1997), Rennó se apropria de inúmeros negativos, produzidos entre os anos de 1910 e 1950, pelo Departamento de Medicina e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo, para fins de estudo de psicologia criminalista – negativos que estavam descartados nos porões do antigo complexo do Carandiru.

Como se vê, o que está em jogo aqui não é a produção de mais uma imagem, uma nova imagem, seguindo a ética modernista (e algo esquizofrênica) da busca desenfreada pelo novo, mas a instauração de fissuras, interrupções, frestas de sentidos nos ciclos de vida e morte das imagens. De fato, Rosângela não está interessada na “captura” ou na criação de novas formas visuais. Ela se insere numa linhagem de artistas que, a partir dos anos 1970, deslocam sua atenção da imagem em si mesma para suas condições de existência, seus modos de produção e circulação, sua história ao mesmo tempo material, social e política. Nesse programa, a artista opera tentando extrair novas leituras, instaurar pequenos entorses nas redes de sentido através do deslocamento dessas imagens, agora recuperadas e retiradas de seus contextos de origem. Para Beatriz Furtado (2010, p.5):

São imagens que estavam à margem, arruinadas e que passam para outro circuito, onde se inventa um outro lugar, que não é mais (ou não propriamente) o da memória. O arquivo serve ao propósito do apagamento da primeira referência, em que as imagens abrem espaços de visibilidade de uma outra forma e não como repetição do que foram.

As imagens ganham, portanto, uma nova vida e, neste gesto é possível perceber a dimensão marcadamente política do trabalho da artista. Uma dimensão que se deixa a ver, de um lado, na atenção que ela atribui à história dos vencidos, ou seja, na preocupação metódica de reunir, recolher e recuperar a imagem dos oprimidos, de conferir expressão visual àqueles que foram sistematicamente negados ou esquecidos, produzindo uma inquietante e ao mesmo tempo poética versão fotográfica do que Benjamin denominou “história a contrapelo”. De outro lado, a força política dessa obra encontra-se no próprio gesto da apropriação, naquilo que Michel de Certeau chamou de *estética do uso*. Em *A invenção do cotidiano* (1994), Certeau descreve e defende uma certa *astúcia do uso*, um movimento de apropriação, de reutilização “desabusada” ou desautorizada de linguagens, tecnologias, espaços e saberes.

A partir dessa apropriação – intimamente ligada ao cotidiano e visível em diversas práticas artísticas e sociais contemporâneas – novos sentidos e funções podem ser propostos para objetos normalmente aprisionados em certas redes semânticas, em projetos políticos e institucionais por demais enrijecidos e interessados. “Essas astúcias próprias do cotidiano”, nos diz André Brasil, “formam a rede de uma anti-disciplina, que se contrapõe às normas e estratégias” (2008, p.28). Por meio delas, podemos restabelecer a

questão da liberdade – o lugar da invenção e do jogo, o espaço da imaginação – num mundo marcado pelo automatismo generalizado e pela repetição cega dos clichês (Flusser, 1985). O uso ganha aqui, portanto, uma função eminentemente tática, o sentido de uma *bricolagem* ou de uma desprogramação, ou seja, de uma utilização livre e contingencial dos objetos do mundo, de maneira a se recriar o próprio mundo. Como já disse certa vez Gagnebin:

Crianças e artistas se põem a experimentar com o mundo, isto é, a destruí-lo e a reconstruí-lo, a montá-lo e desmontá-lo, porque não o consideram como definitivamente dado. Essas brincadeiras essenciais implicam uma noção de ação política que não visa uma transformação do mundo segundo normas prefixadas, mas segundo exercícios e tentativas nos quais a experiência humana, a espiritual e inteligível como a sensível e corporal, também assume outras formas. (2008, p.125).

Na obra de Rosângela Rennó, portanto, a fotografia é tomada como um processo amplo e abrangente, um acontecimento que envolve não só o momento do clique, mas todo um antes e um depois, os ciclos de vida e morte da imagem. Nesse contexto, o estatuto e o lugar do fotógrafo passam por uma transformação radical. Pois ele aparece aqui menos como um “caçador de imagens”, um arqueiro-zen à espera do disparo certo, e mais como um alquimista, uma espécie de crítico-colecionador trabalhando a partir de retalhos, fragmentos, sobras de sonhos e imagens, procurando criar algo de inesperado, a partir da releitura, da bricolagem, da combinação lúdica das peças disponíveis.

## UM DISPOSITIVO RELACIONAL, UMA ARTE DO ENCONTRO

Outro trabalho que tem revolucionado o campo fotográfico, nos forçando a repensar continuamente seus limites e potencialidades, é o do fotógrafo e artista plástico paraense Alexandre Sequeira. Em suas palestras, Sequeira gosta de se apresentar como um andarilho e contador de histórias, mas não é difícil entrever em suas obras uma postura marcadamente antropológica. Bastam alguns minutos em suas exposições, com efeito, para percebermos que a lei do antropólogo, a máxima antropofágica de Oswald de Andrade (“só me interessa o que não é meu”) constitui, ao mesmo tempo, a força e forma de suas imagens, a arquitetura secreta de suas instalações.



É que Sequeira toma a fotografia, antes de tudo, como um dispositivo relacional, uma máquina afetiva capaz de promover encontros imprevisíveis, de atrair e aproximar as culturas mais distintas. Em suas obras, ela aparece não como uma “máquina de ver”, um simples dispositivo de registro, mas como uma potente ferramenta de aproximação e desvendamento do Outro, um instrumento disparador de encontros, capaz de nos abrir ao Outro, de nos lançar rumo ao imponderável de todo encontro.

A fotografia é tomada aqui, de fato, como um elo, um comutador: aquilo que dispara uma relação, que garante a instauração de trocas, passagens, cruzamentos. Um aparelho, enfim, que produz acontecimentos nas imagens e no mundo. Como já observou André Rouillé (2009, p.21), “o processo fotográfico é precisamente o acontecimento”. É ele que proporciona o encontro entre a máquina e o mundo, entre o eu e o Outro, a imagem e seus referentes. E nas obras de Sequeira tudo o que envolve o encontro – a interação, a troca, a teia de afetos que aí se cria – tende a ser preservado. Tudo o que atravessa e permite o surgimento das imagens, mas que, ao mesmo tempo, as excede, ultrapassa, tende a se materializar, a ganhar vida.

Por isso suas obras se apresentam, em boa parte das vezes, como dispositivos, como jogos, conjuntos articulados. Elas estruturam-se não como imagens singulares ou objetos isolados, mas como um campo de forças, um sistema de relações. É o que vemos, por exemplo, em *Meu Mundo Teu*.

Nesse trabalho, Sequeira convida dois adolescentes que não se conhecem a trocarem impressões sobre suas realidades através de cartas e fotografias. A mescla dessas visões de mundo apresentadas por Jefferson Oliveira, morador da ilha do Combú na região amazônica, e Tayana Wanzeler, moradora do bairro do Guamá na cidade de Belém, compõe então uma série de 15 fotografias que revelam uma nova realidade construída a partir do diálogo estabelecido entre os dois adolescentes. Nesse processo, o artista atua como um mediador. É ele quem propõe e conduz os encontros fotográficos com cada um dos adolescentes. É ele também que estabelece as regras, dispara o jogo e conduz, com extrema sensibilidade, o processo de experimentação e de troca fotográfica.

Ao longo do ano de 2007, Sequeira convida os adolescentes a produzirem registros fotográficos com câmeras artesanais de dois orifícios e com câmeras convencionais de dupla exposição. O resultado são imagens híbridas fascinantes, construções que (con)fundem diferenças e semelhanças num todo que aponta para novas significações, novas visões de mundo adquiridas a partir do encontro. Para o crítico Eder Chiodetto, o grande mérito de

Sequeira está no processo, na proposição e manutenção, sempre arriscada, sempre instável, dessa teia de afetos que é o encontro.

Sequeira leva cada um dos adolescentes, e ele próprio, a mergulhar numa jornada de autoconhecimento por um jogo de contrastes entre culturas e realidades diferentes. Por meio de um processo fotográfico artesanal materializa-se a metáfora do encontro de dois seres, dois mundos, potencializando-se a afetividade e a riqueza que a amizade propicia (Chiodetto, 2012, online).

Como resultado, o artista paraense monta uma exposição na qual as fotografias são apresentadas juntamente com as cartas trocadas pelos adolescentes. Estas últimas são expostas em caixas de vidro, pequenas vitrines que dão grande destaque ao objeto-texto: os diferentes tipos de papel utilizados, a caligrafia própria de cada adolescente, todas as marcas, os rastros, vestígios carregados de afeto e memória. Circulando pela exposição, nos surpreendemos ao ouvir fragmentos dessas cartas lidos pelos próprios adolescentes. São frases soltas, transmitidas por alto-falantes, que nos relatam suas impressões sobre a vida, o amor e a amizade. Em *Meu Mundo Teu*, portanto, texto, som e imagem se associam de modo polissêmico e polifônico, criando uma rede de conexões e referências, um conjunto articulado que procura presentificar na instalação toda a riqueza dessas trocas, a multiplicidade da experiência compartilhada, as memórias e os afetos produzidos pelos encontros e desencontros de mundos, aparentemente, tão distantes.

Como se vê, *Meu mundo Teu* ultrapassa em muito o domínio do objeto. Dito de outro modo, a potência da obra não se reduz à imagem em si mesma. A imagem é aqui parte de um processo mais amplo e complexo, parte de um dispositivo (maquinaria e maquinação) que inclui os adolescentes, as câmeras, as cartas, a dinâmica das trocas e da interação, a teia de afetos que aí se constrói, além, obviamente, da mediação e da montagem de Sequeira. A força e a beleza da instalação não se reduz a nenhum desses autores, de um a outro, ela oscila. Claro que cada foto participa e reflete esse processo que a forja, mas ela não passa de um termo nessa relação. É ali, no interstício, no seio heterogêneo e difuso da experiência, que ela se insinua, nunca sozinha ou isolada.

Sequeira deixa de lado, assim, o domínio da foto-objeto ou da obra-imagem para se engajar no caminho dos processos, do evento, das modalidades. Sua obra se apresenta mais como um jogo, uma experimentação dispersa e

criativa, uma prática coletiva ligada, como em Rennó, a uma certa “estética do uso”. Uma proposta, enfim, que não remete mais a concepções tradicionais de arte, mas a novas práticas estéticas a meio caminho entre bricolagem, jogo, experimentação e crítica. Destarte, não é só outra apreensão da fotografia que está em jogo aqui, mas, no limite, outra apreensão do estético.

Não podemos dizer com certeza, por exemplo, que se trata de uma exposição de Alexandre Sequeira. Afinal, *Meu Mundo Teu* é um conjunto composto por fotografias, cartas e fragmentos sonoros criados pelos próprios adolescentes. Sequeira concebe e conduz o dispositivo, mas trata-se, antes de mais nada, de um exercício coletivo, um jogo compartilhado. Tal dispositivo, como vimos acima, articula uma multiplicidade de fatores e se apresenta como uma rede, um diagrama, uma bricolagem que torna indiscerníveis as dimensões individual e coletiva, humana e maquínica da exposição. Se, no trabalho de Rosângela Rennó, o problema da autoria estava ligado, principalmente, à apropriação e ressignificação de imagens existentes, era sua maneira, digamos, de compartilhar a autoria, de transformar a experiência estética em jogo coletivo e repensar a noção de criação e de deleite artístico, em *Meu Mundo Teu*, Sequeira transfere para o jogo/dispositivo essa responsabilidade. Não se trata aqui da reapropriação de imagens, em uma postura duchampiana, mas de compartilhar autorias de maneira poética, afetiva e problemática.

O artista paraense atua aqui, portanto, como um grande mediador. Ele dispara o acontecimento e, depois, coordena os encontros, ora se aproximando ora se afastando do dispositivo. Problematisa, assim, tanto a questão da autoria quanto a concepção tradicional da fotografia como uma arte de registro, um dispositivo de captura. Ao comentar suas obras, Sequeira assegura que “mais do que o registro de um estado de coisas”, o que sempre o moveu “foi a possibilidade de estabelecer, por meio da fotografia, uma relação que promovesse contatos e permutas” (Sequeira, 2012, p.144).

Percebo que, a cada novo trabalho que desenvolvo, distancio-me do ato de fotografar propriamente para, através da fotografia, tratar de questões que surgem das relações que estabeleço com as pessoas ou grupos em minhas ações. É para o encontro propiciado pela fotografia que dirijo minhas atenções, para dele conceber minha prática no campo das artes. E assim, cada nova experiência aponta para um horizonte de novas questões que só o desenrolar da ação é capaz de elucidar (Sequeira, 2012, p.152).

Mais do que fabricar uma nova imagem, portanto, apenas uma imagem – conforme a expressão de Godard – o que está em jogo é a instauração de novas relações com o mundo. Retração do objeto e afirmação da vida! Tal como em Rirkrit Tiravanija, é o que acontece entre as pessoas que importa aqui: o evento, a troca, a interação social prevalecem à fabricação de objetos-imagem. De modo espectral, cada imagem participa desse processo que a forja, mas é ao mesmo tempo ultrapassada por ele.

## O JOGO, O LÚDICO E A REINVENÇÃO DA FOTOGRAFIA

Sabemos o lugar que o conceito de jogo ocupa hoje em algumas propostas e legitimações da arte contemporânea. Ele estaria ligado, fundamentalmente, à idéia da interatividade, do humor, de um retorno tecnológico ao belo e ao sublime, um desejo de reconciliação com espectador, através das facilidades oferecidas pelas novas mídias e dispositivos. O jogo figuraria, neste contexto, a distância que se toma hoje em relação à crença modernista no radicalismo da arte e nos seus poderes de transformação. De acordo com Jacques Rancière (2012, p.25), o lúdico e o jogo estariam “no centro das atenções quando se trata de caracterizar uma arte que teria absorvido os contrários: a gratuidade do divertimento e a distância crítica, o *entertainment* e a deriva situacionista”.

Ora, o sentido que tomamos aqui está fundamentado na filosofia estética alemã, no trabalho de autores como Friedrich Schiller, Johan Huizinga, Walter Benjamin e Vilém Flusser. Trata-se de uma concepção que nos desloca para o mais longe possível dessa visão pós-modernista e desencantada de jogo. Pois, para esses autores, o jogo é a própria humanidade do homem, é o que o define acima de tudo: “o homem só é um ser humano quando joga” (Schiller, 1943, p.205).

O jogo, nos diz Schiller, é uma atividade lúdica que se desenvolve de maneira livre e desinteressada. Uma atividade que se opõe, portanto, tanto à servidão do trabalho quanto às ações que pretendem qualquer tomada de poder efetiva sobre as coisas e sobre as pessoas. Trata-se de um momento de suspensão da experiência cotidiana, um ritual “mágico” cuja principal característica é não ter finalidade, não ter alvo ou meta, além daquela estipulada pelo próprio jogo, pelo prazer livre e desinteressado de interagir com as formas, com o movimento, o outro e o mundo. Por isso, Schiller afirma que jogo é puro movimento, é “a realização do movimento como tal”, um estado de pura liberdade. E acrescenta: é um impulso que “se exerce acima das

necessidades naturais da vida e independentemente dos interesses práticos. É uma manifestação de ordem espiritual, que se apresenta, sobretudo, como jogo estético” (Schiller apud Nunes, 2002, p.55).

Finalidade sem fim, portanto, pura gratuidade, a atividade lúdica do brincar é realizada pelo simples prazer que proporciona e deve ser compreendida como um estado do homem, uma qualidade definidora do humano – momento em que este se apresenta de maneira correlata à liberdade, relacionando-se com esta em seu mais alto grau.

Para o filósofo tcheco-brasileiro, Vilém Flusser – cuja obra dedica uma atenção especial à relação entre fotógrafo e aparelho, ressaltando a importância de recolocarmos o problema da liberdade no contexto da arte e da vida contemporâneas – é justamente no espaço lúdico do jogo, no que ele guarda de atividade livre e desinteressada, no que há nele também de comportamento inventivo e irreverente, que podemos encontrar novamente a experiência do imprevisto, do improvável, a afirmação libertária e criadora do imaginário, a capacidade de invenção num mundo que se encontra, cada vez mais, “aparelhado”, programado, mundo onde os roteiros, as normas, os automatismos de toda ordem avançam sistematicamente sobre todas as esferas da vida<sup>2</sup>.

Segundo Flusser, o jogo representaria a possibilidade de escaparmos aos roteiros, de torcermos as limitações, a ordenação do visível, contrabandeando “na fotografia elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos no programa” (Flusser, 1985, p. 28). “Jogar contra o aparelho”, portanto: eis aí sua fórmula, a um só tempo estética, ética e política. Nela reside o desafio e a tarefa de todo criador contemporâneo: não se submeter aos programas, não endossar a produtividade programada pelos aparelhos, operar nas brechas, nas dobras, subvertendo os códigos, desarticulando as referências, rompendo com os modelos instituídos.

Já Walter Benjamin via na experiência do jogo, na vivência do lúdico, da brincadeira, a segunda metade da arte. Para o filósofo alemão, toda atividade artístico-mimética se encontra cindida entre duas forças, dois pólos que a impulsionam dialeticamente. De um lado, a busca pela forma, a conquista da bela aparência (*schöner Schein*), um interesse que prevaleceu em

---

2. Ver a este respeito a perspectiva de Jean-Louis Comolli, sobre a roteirização crescente de todas as esferas da vida a partir das mídias, da sociedade do espetáculo. COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

toda arte clássica do belo. De outro, o impulso ao jogo, à experimentação, à bricolagem, à capacidade de brincar, de se perder, de se colocar no lugar do outro. Numa longa nota da segunda versão de *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, Benjamin nos diz que:

Aquele que imita só faz a coisa na aparência. Também se pode dizer: essa coisa ele a brinca/representa brincando (*spielt*). Assim se descobre a polaridade que reina na mimesis. Os dois lados da arte: a aparência e o jogo/a brincadeira (*Spiel*) estão como dormindo dentro da mimesis, estreitamente dobrados um no outro, tais as duas membranas da semente (Benjamin *apud* Gagnebin, 2008, p.125).

Para Benjamin, essa segunda metade da atividade artístico-mimética tende a prevalecer na arte contemporânea, principalmente no universo da performance, dos *happenings*, das instalações e da arte conceitual. A partir dos anos 1980, entretanto, ela começa a se fazer visível também no campo das práticas fotográficas. Inúmeras obras passam a se oferecer como dispositivos, acontecimentos, conjuntos ou sistemas articulados, uma experiência a meio caminho entre o jogo, a bricolagem e a experimentação, uma criatividade lúdica e dispersiva da qual, nos diz Gagnebin (2008, p.122), “não se pode garantir o caráter revolucionário, mas que desenha uma outra apreensão do estético”.

Nessas obras, a fotografia não aparece mais como imagem-reliquia, imagem-rastro, suposta emanção do real no coração da técnica. Aqui não se trata mais de evocar a nostalgia da bela aparência, de restaurar uma beleza inacessível, uma imagem aurática – o objeto a ser cultuado, contemplado – mas de instaurar bons encontros, produzir acontecimentos, criar práticas que se apresentem como um exercício coletivo, uma experiência ao mesmo tempo estética e política, mais ligada às noções de experimentação e de jogo do que aos arcaicos conceitos de contemplação e beleza. Nas palavras do próprio Benjamin, “nas obras de arte, o que é acarretado pelo murchar da experiência, pelo declínio da aura, é um ganho formidável para o espaço de jogo (*Spiel-Raum*)” (Benjamin *apud* Gagnebin, 2008, p.125).

Essa dimensão lúdica, esse jogar com e contra o aparelho, tem levado à fotografia a um lugar limítrofe, a uma zona de indiscernibilidade entre linguagens, artes e saberes. De fato, esses trabalhos balançam as velhas certezas da estética fotográfica, nos forçando a repensar a categoria do fotográfico, a questionar seus limites e potencialidades, redefinindo radicalmente nossa maneira de perceber e de lidar com o meio. Em essência, obras como as de

Alexandre Sequeira e Rosângela Rennó se apresentam como um enigma, um problema e nos levam a perguntar hoje não mais o que é, mas, principalmente, o que pode a fotografia. Apontam assim para o futuro, ensaiam novas possibilidades para um meio que, há quase dois séculos, nos ajuda a compor novas formas de ver e, simultaneamente, de estar-no-mundo.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Nova Fronteira: 1984.
- BRASIL, André. *Modulação/Montagem: ensaio sobre biopolítica e experiência estética*. Tese de doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- CARTIER-BRESSON, Henri. "The Decisive Moment". In: GOLDBERG, Vicki (ed.). *Photography in Print*. New York: Touchstone, 1981.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHIODETO, Eder. Texto para a mostra Geração 00 – a nova fotografia brasileira, 2012. In: <http://alexandresequeira.blogspot.com.br>. Último acesso em maio de 2016.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: um elogio à superfície*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FURTADO, Beatriz. Notas sobre uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó. *Revista Contemporânea*, v.8, n1, julho de 2010.
- GAGNEBIN, Jean-Marie. *Da estética da visibilidade à estética da tatibilidade em Walter Benjamin*. In: COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani (orgs.). *Formas de percepção estética na modernidade*. Salvador (Bahia): Quarteto Editora, 2008.
- MITCHELL, W. J. T. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago. IL: University of Chicago Press, 2005.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *Revista Devires*, v.7, n.2, p.14-36, Jul/dez. Belo Horizonte, 2010.

ROUILLÉ, Andre. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SEQUEIRA, Alexandre. *Imagem, realidade e fabulação: a reinvenção da memória na Vila de Lapinha da Serra*. In: Catálogo – Prémio Diário Contemporâneo de Fotografia. Belém: Diário do Pará, 2012.



## CAPÍTULO 7

# Fabricação e travessia do limiar na obra de Arthur Bispo do Rosário

CARLOS DE BRITO E MELLO

### NAVEGAÇÃO INSANA

Compondo a obra encomendada por Deus para ser apresentada na ocasião do Juízo Final, o escultórico *Grande Veleiro*, feito em papelão, com partes de plástico e metal, entre outros materiais como madeira e isopor, aparentemente nada singra, amparado que é pela estrutura simples, também de madeira, de um retangular carrinho equipado com eixos e rodas. Obedecendo a congruentes proporções, a nau se equilibra mantendo a proa e a popa no ar, pois supera o carrinho em extensão e volume. A âncora, presa por uma corrente a um dos bordos, pende a ponto de quase tocar o chão; noutro bordo, dependura-se uma boia. Dezenas de bandeiras de países, emblemas e galhardetes, com referências náuticas de diversas cores quase sempre desbotadas, distribuem-se pelo intrincado cordame, cobrindo também o convés, cuja superfície é quase toda escrita, de onde partem as escadas rumo à extremidade dos quatro mastros, que são inteiramente revestidos com linha.



Figura 1 - ‘Inventário do Mundo’, de Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <https://www.50emails.com.br/obra-de-arthur-bispo-do-rosario-vale-ida-a-bienal/>

Nessa nau que, pelo menos um insano navega, no interior de sua cela na Colônia Juliano Moreira, o tecido enfunado pelo vento, bem como toda matéria empregada pelo criador em sua obra, é vestigial, o que nos permite superar, orientados pelo inventivo gesto escritural de Arthur Bispo do Rosário, a aparente imobilidade da obra. Sim, ela singra, e sua singradura, a seco, é textual, desde que concebamos o texto, aqui, como a fabricação poética de uma escrita que se oferece tanto na sua dimensão verbal quanto imagética, compondo uma trama de restos, traços e resíduos inutilizados e descartados por uma sociedade fortemente industrializada e consumidora. Ampliada, desdobrada e alastrada pela ação demiúrgica do seu criador, a palavra que diz respeito a esse texto – palavra que se pode ler, que se pode ver, que se pode tocar – diz respeito à tridimensionalidade de uma escrita compreendida desde as “suas origens como runa ou escritura de nós” (Benjamin, 1995, p. 28).

Com isso, a edificação desse “grande laboratório do imaginário” (Ricoeur, 2014, p. 176) que se apresenta textualmente diante de nós passa

a abranger uma descomunal variedade de figurações que compõem o que Bispo denominou GLOBO ESPLENDO. Nele se encontram, dentre tamanha diversidade de formas expressivas, o próprio Bispo, uma vez que, refigurado pela escrita, foi na forma verbal, imagética e tátil de palavra que ele se tornou, segundo seus próprios termos, FILHO DO HOME ou FILHO DO HOM. Água nenhuma que conhecemos, de qualquer mar já nomeado pela Geografia, seria capaz de sustentar a flutuação e o governo de tal obra, edificada como parte de uma cosmogonia ordinária que foi prometida ao apocalipse.

A insanidade a que nos referimos quanto à navegação do *Grande Veleiro* não tem por finalidade indicar aqui uma discussão diagnóstica, muito menos desculpar, como se assim pudéssemos fazer, o louco pela sua loucura, como se esta correspondesse a uma espécie de estado mental imprestável e, portanto, desprezível, caracterizado pela irracionalidade e pelo despropósito, sem relevância, nem qualquer possibilidade de produção de saber. Pelo contrário, a psicose precisa ser considerada como “algo específico e determinado, que tem sua lógica e seu rigor” (Quinet, 2014, p. 3). Se nos empenhamos tanto na análise de um texto com características apocalípticas, é também por concordarmos com a vigência de uma lucidez própria da qual se valem as embarcações, os estandartes, as coleções, as miniaturas, os bordados, bem como todo o conjunto da obra de Arthur Bispo do Rosário. Ela diz de uma particular relação com a linguagem, de uma maneira singular de tentar atribuir significações a si mesmo e ao mundo – vivido e delirado. O saber que aí está em jogo, como observa Maria Esther Maciel (2007, p. 95), passa à distância de bibliografia especializada e fonte licenciada, pois não se encontra “legitimado socialmente, [localizando-se] fora da ordem canônica da cultura erudita e, portanto, em estado de deslocamento”.

Não se restringe apenas a um notável domínio técnico a ciência da qual Bispo se valeu nas suas invenções. Ela estende-se mais além e mais aquém do que poderíamos definir simplesmente em termos de uma eficácia e de uma destreza manual, apontando, com agudeza, para a vigência de uma razão que transgride as delimitações impostas por uma perspectiva, digamos, antropocêntrica. A loucura sofreu, ao longo da história, incalculáveis tratamentos ignominiosos, que foram dados àqueles que não se balizavam pelos modos de pensar e agir estabelecidos ou considerados aceitos, em certo contexto sócio-histórico, como prova de uma suposta determinada condição, digamos, humana.

O saber que os homens julgam possuir sobre os outros seres viventes se aloja, portanto, nos limites do conhecimento racional, no enquadramento específico de uma percepção instituída, servindo, inclusive, para justificar os processos de marginalização e coisificação desses seres. (Maciel, 2016, p. 30)

Com Maciel estamos também ao lado de Michel de Montaigne, com quem a autora dialoga, ao questionar “a crença num *logos* único e suficiente, capaz de explicar todas as coisas, inclusive Deus” (Maciel, 2016, p. 29). Desse diálogo derivamos semelhante questionamento, e o fazemos em favor do Bispo. Afinal, foi ele mesmo quem procurou fazer da aridez de sua marginalização uma zona de trânsito – ou ainda, se tomamos como referência a variedade de sua frota e a abundância das figurações relativas à vida no mar, uma possibilidade de navegação. Perambulando por zonas de entulho, de despejo, é que Bispo conseguiu, desde as coisas lá jogadas, extrair alguma razão que pudesse ancorar seu projeto apocalíptico.

Se negligenciássemos as muitas evidências de que racionalidades diversas circulam entre nós, correríamos o risco de deslegitimar o que Bispo escreveu, desconsiderando a passagem que ele entreabriu entre os saberes excludentes que o classificavam e o constrangiam. Quem sabe não seria o caso de encontrarmos, pois, uma face poética, no sentido mais próximo possível do que se costuma entender por *poiesis*, como algo que se origina a partir de uma fabricação, de uma invenção, na razão que o orienta? Talvez seja essa a dimensão a que o próprio Montaigne faça alusão, ao compará-la, a razão, a “um instrumento de chumbo e de cera, alongável, dobrável e adaptável a todas as perspectivas e a todas as medidas” (Montaigne, 2006, p. 349). Pois ela emerge também aqui como um elemento moldável – e, para que se tornasse constituinte de todo um GLOBO ESPLENDO criado pelo Bispo, ainda nos termos de Montaigne (2006, p. 349), foi necessário “a habilidade de saber dar-lhe contorno”.

Dessa maneira, nossos esforços se concentram em favor da abertura da cela na qual a loucura foi tantas vezes trancafiada. Em termos discursivos, trata-se de tentar subverter o regime que aliena e desautoriza o louco, conferindo-lhe “uma palavra sem vez” (Pelbart, 2009, p. 51). Assim, torna-se também nossa preocupação, sobretudo tendo a diversa obra de Bispo como referência, opormo-nos à “simetria simples” que o diagnóstico, muitas vezes, tem por efeito produzir, em benefício da “pluralidade multiforme” (Pelbart, 2009, p. 40) que cava, no texto autorizado de um discurso autoritário,

uma clandestina experiência escritural de passagem que se dá a partir de uma textualização subversiva e inconcessa.

## EXTRAVIO

Natural da cidade sergipana de Japarutuba, distante 54 km de Aracaju, Bispo não conta com uma data de nascimento precisa. Sem registro em cartório, ele foi batizado em 5 de outubro de 1909, na Igreja Nossa Senhora da Saúde. O documento informa que ele tinha, naquela data, três meses de idade. Luciana Hidalgo (2011) e Marta Dantas (2009), que realizaram cuidadosa pesquisa a respeito, divergem, entretanto, quanto ao dado contido no boletim da *Escola de Aprendizizes de Marinheiros de Sergipe*, onde se alistou, supostamente, com 15 anos: segundo as autoras, Bispo teria nascido, respectivamente, em 14 de maio e em 14 de junho de 1909. E, segundo ficha da *Viação Excelsior*, empresa subsidiária da *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Company*, onde trabalhou entre os anos de 1933 e 1937, Bispo teria nascido em data ainda diferente: 16 de março de 1911 (HIDALGO, 2011, p. 30; DANTAS, 2009, p. 17). A mesma certidão de batismo informa os nomes dos pais de Bispo<sup>1</sup>: Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus. Hidalgo (2011) observa, entretanto, que, na documentação da Marinha e da *Light*, o primeiro nome do pai é Adriano, enquanto, no prontuário da Colônia Juliano Moreira, ele tinha filiação desconhecida.

Na Marinha, fora grumete; na *Light*, Bispo, que contava ter sido boxeador<sup>2</sup>, foi lavador de bondes. Na cidade do Rio de Janeiro, ele morou e trabalhou com a família de José Maria Leone, realizando serviços gerais, e dela nunca se afastou definitivamente durante toda a sua vida. Foi lá que, na semana do Natal de 1938, Bispo recebeu a visita de um grupo de anjos, que o reconheceram: “Como Jesus Cristo? ‘Está falando com ele’, arriscaria a resposta, a partir de então, o eleito”, segundo conta Luciana Hidalgo (2011, p. 9).

---

1. Sobre a grafia do sobrenome Rosário, existem divergências quanto à acentuação, sustentadas tanto pela certidão de batismo e pela guia de internação na Colônia Juliano Moreira, quanto pelos autores que tiveram acesso direto a esses documentos (Dantas, 2009, p. 17). Acompanhamos Dantas na opção de grafá-lo com acento.

2. Essa e outras informações podem ser confirmadas pelo Museu Bispo do Rosário, cujo endereço eletrônico é <http://museubispodorosario.com/bispo/obra-vida/>.

O surto ocorreu quando Bispo morava nos fundos da casa dos Leone, localizada na rua São Clemente, 301, no bairro de Botafogo, no dia 22 de dezembro, e foi notabilizado em obra em termos de um advir que, para nós, possui dimensão textual: 22 12 1938 MEIA NOITE E CLEMENTE 301 - BOTAFOGO NOS FUNDOS MURRADO, como se pode ler, abaixo, desde a lapela direita até a barra da vestimenta, verticalmente.



Figura 2 - Casaco, Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/04/loucura-de-arthur-bispo-do-rosario.html>

Tendo peregrinado durante dois dias até chegar na Igreja da Candelária, Arthur Bispo do Rosário, entretanto, teve uma destinação nada bíblica, mandado que foi para o Hospital Nacional dos Alienados, manicômio localizado na Praia Vermelha, na zona sul do Rio de Janeiro. Mais tarde, na Colônia Juliano Moreira, para onde foi transferido, cumpriu, ao longo do tempo de internação, tarefas atribuídas ao *faxina* – denominação dada a quem ocupa posto informal de gerenciamento do local, auxiliando os funcionários na contenção física dos outros internos, coisa que Bispo fazia muitas vezes com os punhos enfaixados, simulando luvas de boxe. Ocupou o Núcleo Ulisses Viana, muitas vezes mencionado em sua obra, para onde iam pacientes considerados mais agressivos.

Fora da Colônia, foi interno, também, do Centro Psiquiátrico Nacional, onde funcionou a Seção de Terapêutica Ocupacional, implementado por Nise da Silveira. Ao retornar, a partir de 1964, com parte de sua obra já em andamento, é que um segundo surto teria sido decisivo para a confecção do seu drama apocalíptico. Nele, Bispo

havia sido eleito pelo Todo-Poderoso, e sua missão na Terra consistia em julgar os vivos e os mortos e em recriar o mundo para o Dia do Juízo Final. Ele fora convocado pelos Céus e, a partir de então, se pôs a realizar, com grande afincio, sua missão, pois ser o “escolhido” era mais do que um privilégio, era uma vocação. (Dantas, 2009, p. 30)

Carente de uma mitologia que o compreendesse em uma narrativa culturalmente reconhecida, advindo de um extravio que diz respeito a toda sua existência, Arthur Bispo do Rosário Bispo precisou inventar uma espécie de narrativa imagética que lhe concedesse uma origem, um nome e um porto minimamente seguro, figurando para si uma proveniência, uma destinação e equipagem.

Assim, diante de Deus, no Juízo, o *Grande Veleiro* não haverá de atracar sozinho. A flotilha à qual pertence, multiforme, contém dezenas de pequenas outras embarcações: são navios, botes e jangadas, soltos ou organizados em armações. Estas são feitas de madeira, com um, dois ou três andares, sempre embandeiradas, como é o caso de um carrinho moldado com ripas e pregos, de rodas arrematadas com calotas feitas de tampa de frasco de remédio. Ele abriga, em sua estrutura, 16 barquetas, cujas velas contêm inscrições em tinta, referentes a uma grande variedade de regatas. Além delas, encontramos figuras bidimensionais de dois portentosos navios bordados com linha cinza e azul, além de detalhes em laranja, branco e amarelo, que ocupam, cada um, dois orlados planos de pano cru, ordenados verticalmente, constituindo o díptico *Asdrubal de Moraes*; acima do navio, localizado no plano superior do tecido, consta sua provável identificação, CONTRA TORPEDEIROS ARMANDO BUARQUE; no interior do segundo navio, vemos a identificação que dá nome à obra toda, ASDRUBA DE MORAE, assim grafado, trazendo ainda um sinal gráfico sobre parte das letras A e E; abaixo da imagem do primeiro navio, listam-se nomes de pessoas, enquanto, no segundo, os nomes são listados acima, sendo que, em ambos, eles são sublinhados ou dispostos em pautas; no convés de ambos, divisam-se figuras humanas.



Figura 3 – Chefe Flotilha, Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <https://eusr.wordpress.com/2011/08/06/arthur-bispo-do-rosario-missao-divina/>

Outras figuras de navios e referências à vida marítima são encontradas em toda a obra do Bispo, seja em panôs – onde uma enorme embarcação ocupa a porção superior direita do tecido – seja em estandartes – com a reincidência da identificação ASDRUBA DE MORAES – seja em semblantes. Nestes, conseguimos ler, entre o emaranhado de outros nomes e designações como MÉDICOS, GENERAES e ADVOGADOS, a menção ao alto posto hierárquico da Marinha, ALMIRANTES.

Então, mais próximos dessa frota demiúrgica que se ergue sob a vigência do ato de escrita da palavra louca, damos início a uma navegação por um espaço e um tempo que também são móveis. A primeira lição com a qual temos de lidar, uma vez a bordo das naves, diz respeito à conexão que aí se estabelece entre água e loucura. Marta Dantas (2009), nas páginas iniciais de su’A *poética do delírio*, mostra que essa conexão é muito anterior à obra



e à vida de Bispo. Para resgatá-la, a autora retorna inevitavelmente a quem determinou, com argúcia, o papel da navegação no encaminhamento prático, mas também imaginário, dado à loucura no período clássico europeu. Baseando-se em Michel Foucault (2007) e na sua *História da loucura*, Dantas, que também se dedicou ao estudo da obra de Arthur Bispo do Rosário, procura formular “uma relação entre o ser marinheiro e o ser criador, entre o Bispo lobo-do-mar e o Bispo artista” (Dantas, 2009, p. 24).

A pesquisadora observa com atenção o período em que Bispo serviu à Marinha, que corresponde a parte das décadas de 1920 e 1930 – antes, portanto, da alucinada visita angélica que ele mesmo tornou conhecida por meio de suas profetizações. A constatação a que chega a autora, por meio da leitura de Foucault, chegamos nós também, a saber, a de que o louco será “aquele que não tem outra prisão senão o seu próprio limiar, a sua própria passagem” (Dantas, 2009, p. 25). Na exploração que ela faz, em sua análise, do valor simbólico da água, recorrendo a Gaston Bachelard e a Mircea Eliade, alternando a mira entre o fenômeno da loucura e a biografia de um “homem que devaneia à beira d’água” (Dantas, 2009, p. 26), ressalta-se uma dimensão que, em nossa opinião, deve ser devidamente investigada. Afinal, essa dimensão não é outra senão aquela que diz respeito ao rito de sepultamento de Arthur Bispo do Rosário. Ao realizá-lo, é decisivo perceber, entretanto, que Bispo tem a chance de empreender em obra um trânsito e uma transformação de natureza tanto social quanto subjetiva, abrindo justamente passagem para uma existência que deverá confrontar-se com o já anunciado Fim – inclusive, no seu encontro com o PAI ONIPOTENTE UNIVERSO, como ele mesmo escreve.

Daí tomarmos o *Grande Veleiro*, os barquetes e os navios bordados em tecido como figurações textuais capazes de nos permitir investir na via aberta por Michel Foucault, aproximando-nos de uma secular embarcação “cheia de rostos furiosos que aos poucos mergulha na noite do mundo, entre paisagens que falam da estranha alquimia dos saberes, das surdas ameaças de bestialidade e do fim dos tempos” (Foucault, 2007, p. 27). Essa via tende a conduzir o nosso louco da mesma maneira que conduziu seus antepassados: pelos caminhos reservados à insânia, que, em vez de oferecer-lhes objetivamente um encaminhamento, um destino, tendeu a prendê-los exatamente onde eles se deixaram conduzir, como *passageiros* que foram condenados, eternamente, e somente, a *passar*. Constitui-se, nesse caso, uma sorte de *impasse* bestial que não alcança resolução.

No contexto europeu sobre o qual Michel Foucault se detém, a loucura foi sucessora e herdeira de uma mazela que aterrorizara a população durante os séculos medievais: a lepra. Expurgada das comunidades, deixando vazios os leprosários e inúteis os dispositivos de segregação e supressão dos leprosos, o gradual desaparecimento da doença que comprometia pele e nervações periféricas, chegando a produzir severas deformidades no corpo dos doentes, abriu caminho, a partir de meados do século XV, para “uma nova encarnação do mal, um outro esgar do medo” (Foucault, 2007, p. 27). A loucura veio a receber, como legado, não apenas os cômodos das instituições de internação, mas também os rituais de purificação e as práticas de exclusão que, de modo bastante parecido, tinham retirado os lazarentos do convívio social.

Rota antiga, sem dúvida, é esta que a loucura percorre, sem se deter diante da realidade. Michel Foucault enumera histórias, criadas pelo imaginário da era clássica, que tematizaram uma espécie de jornada simbólica para o homem, levando-o a se confrontar com o destino. Mas a *Narrenschiff*, nau dos loucos, não foi contemplada apenas com uma existência fabular. Ela navegou, de fato, pelos rios da Renânia e pelos canais da região flandrense, levando em seu interior a “carga insana” (Foucault, 2007, p. 9), encarregada que era de recolhê-la e transportá-la de um lugar a outro. Instituíam-se, aí, uma forma de exilar os alienados mentais dos domínios de determinadas cidades, conduzindo-os, entretanto, a paradeiro nenhum, a lugar qualquer, ao acaso, ao deus-dará.

Configurava-se, por meio dessa prática histórica, uma significativa dimensão de passagem com a qual a loucura parece manter sempre alguma vinculação, mas uma passagem que se conformava como uma espécie de lugar próprio, por mais impróprio que este pudesse se mostrar.

É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta 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 *liminar* 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. (Foucault, 2007, p. 12)

A errância que caracteriza o louco, na conformação dessa passagem mencionada por Foucault – nada passageira, como se pode constatar –, começa a definir, como já antecipamos, um lugar próprio originado, paradoxalmente, por meio de uma impropriedade: o pertencimento do alienado ao cotidiano que compartilha com outros sujeitos passa a se delimitar em torno de um ponto de perda, zona em que o norтеamento conjuga-se com o extravio. “Prisioneiro de sua própria partida” (Foucault, 2007, p. 12), o louco demarca, no território que ocupa, o desterro. Foi o que se verificou ao fim do medievalismo europeu, mas também se verifica, no caso de quem nos compete acompanhar, Arthur Bispo do Rosário, nas suas frequentes deambulações por um país, pelas ruas intermináveis de uma metrópole, pelas águas marítimas e por uma existência que o trancam em uma exterioridade social, ao mesmo tempo em que o soltam, largam-no, despegam-no em uma privativa interioridade danada, que diz respeito ao seu psiquismo, onde sofre os desmandos irreprimidos de um Deus que o espeta com o Seu agulhão.

Em depoimento em que afirmava “não ter noção de nada”, Bispo revelava bastante ciência da sua opressão, confirmando nossas impressões acerca do regime de cerceamento em que vivia – para além do cerco da cela, o cerco divino, resultando em uma escravidão que pode ter tanto uma vertente psíquica quanto social:

Eu não tenho noção de nada, eu não tenho tino. Tudo de acordo com o que ele manda eu faça. Faça isso, faça aquilo. Sou obrigado a fazer. Obrigado porque fui escravo, né? Quando eu me tranquei aqui para fazer isso, sem sair, eu sei que era mesmo um escravo, porque de acordo com a pessoa que me conhecia.<sup>3</sup>

A partir de Foucault, podemos inferir que todos esses paradoxos relativos à prisão e à soltura do louco – esta, no sentido de um desgarramento, de uma tresmalhação – dizem respeito não apenas à localização do seu destino urbano, mas também à localização concebida, usualmente, por ele e para ele, conformando um *dentro-fora* e um *fora-dentro* sociais e psíquicos, que tendem a aprisionar o desatino, contraditoriamente, num exílio radical. Bispo, como outros tantos,

---

3. Esse depoimento foi dado a Fernando Gabeira, na década de 1980, e consta no livro *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto* (Hidalgo, 2011, p. 163).

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 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, 2007, p. 11)

Não se trata, em nossa argumentação, de sugerir que o contexto europeu descrito por Michel Foucault seja extensivo aos nossos dias, ou que a loucura possa portar características tão intrínsecas e definitivas que a impermeabilizariam contra a dinâmica da história e das significações. Incurrer nesse equívoco corresponderia a negligenciar a advertência, feita por Peter Pál Pelbart (2009, p. 40), de que “não só cada cultura atribui ao desatino uma função diferente, mas que também inventa um modo possível de ser louco”. Por outro lado, não se pode negar as condições de repúdio, segregação e ignomínia relegadas à loucura ao longo de todo o século XX, quando sanatórios e campos de concentração passaram a portar horrendas semelhanças. Considerar a palavra de acossado de Bispo significa, portanto, também reconhecer nela as reverberações dos gritos insanos provenientes de outras eras, como vívidos cacos da história que, mesmo com a erosão provocada pelo tempo e a conseqüente perda da maior parte de suas arestas, ainda estão aptos a nos espetar. E os loucos que embarcaram nas naus fantásticas, mesmo que seus descendentes tenham sido contidos, remediados e até ressocializados, ainda nos espetam com os seus estilhaços de discurso de prisioneiros de suas próprias passagens.

Assim, temos que a dimensão liminar mencionada por Foucault para descrever a condição daqueles navegantes singulares, ainda que reconheçamos importantes mudanças de perspectiva de abordagem e tratamento por parte da Psiquiatria, além do notável efeito da luta antimanicomial, não se dissolveu inteiramente, preservando-se – mesmo que em montagens e contextos diferentes, eventualmente até mais suavizados. Ainda hoje se pode constatar que, conduzindo-a ao descaminho, os limiares, uma vez estabelecidos, cuidam de não assegurar suficiente mobilidade à loucura, edificando, pelo contrário, ou ao seu redor, ou ao redor da palavra a ela referida, se não um cárcere, pelo menos um regime de exceção. Quando isso ocorre, essa palavra, mesmo se permitida, é lançada num campo de silêncio ou de desconversação, inabitado por outros discursos, com os quais algum diálogo legítimo pudesse se estabelecer e se encaminhar.

Nesse, dentre outros tantos pontos, Foucault foi exaustivo e preciso: não se consegue divisar, nos contextos por ele descritos, condições outras que possibilitassem aos ocupantes das naus, e depois dos sanatórios abandonados pelos leprosos, deslocar-se simbólica ou fisicamente no lugar *entre* e do lugar *entre*, que vieram a habitar. O problema aqui não está, evidentemente, na teorização levada a cabo pelo filósofo, mas na denúncia de que o encaminhamento social dado à loucura poderia ser tomado como exemplar dentre os procedimentos capazes de transformar a fluidez das passagens na fixidez de um estado definitivo de coisas, obstruindo, congestionando, paralisando o limiar. Nisso, observa-se uma significativa correspondência com relação a um quadro civilizatório mais geral, que foi apontado por Walter Benjamin referindo-se à Modernidade, quanto ao empobrecimento das experiências liminares.

Mas, como teremos a oportunidade de ver, é justamente a crítica desenvolvida pelo filósofo alemão que fornece as pistas para, em nossa opinião, reabilitar as passagens como instâncias de deslocamento e transformação, tanto subjetiva quanto social. Isso não significa afirmar necessariamente que Bispo tenha conseguido superar as condições de exclusão e loucura que marcaram sua existência – em que pese sua obra tenha, decisivamente, tanto contribuído em sua reorganização psíquica, quanto alçado o criador à esfera de reconhecimento público, nacional e internacional, devido ao enorme valor artístico que recebeu da crítica especializada. Mas nossa atenção se dirige, em nossas reflexões, menos para a vida do Bispo e mais para a sua criação. Esta se apresenta como instância privilegiada a partir da qual poderão ocorrer os deslocamentos e transformações que mencionamos, na medida em que é a própria vida vivida do Bispo que se torna, doravante, textualizada. Nesse lugar, nesse tempo e nessa trama, como palavra, na forma com que se refere a si mesmo, FILHO DO HOME ou FILHO DO HOM, ritualizando a sua morte no anúncio do Juízo Final, é que o demiurgo e artífice conseguiu produzir uma nova emergência: EU VIM 22 12 1938 MEIA NOITE RUA SÃO CLEMENTE 301 – BOTAFOGO NOS FUNDOS MURRADO. Assim, é o ato de escrita que fabrica o texto correspondente ao GLOBO ESPLENDO que origina uma experiência liminar, na qual pretendemos nos aprofundar.

## ABERTURAS

Jeanne Marie Gagnebin foi especialmente arguta em apontar para algumas conformações liminares que, em vez de promover transformações, revelam-se

enganosas ou inválidas, criando imobilidade justamente onde as passagens e mudanças poderiam – e talvez até deversem – ocorrer. Porque “não leva a lugar nenhum”, certo tipo de limiar – como esse no qual Foucault localizou a loucura – “parece ter adquirido uma tal espessura que dele não se consegue sair, o que acaba negando sua função (Gagnebin, 2010, p. 19)<sup>4</sup>. Reunindo ocorrências que lhe pareceram exemplares dessa deturpação das experiências liminares – aos quais nós adicionamos, por nossa conta, a condenação social dada aos loucos –, a autora apresenta

[...] uma outra apreensão do conceito de *limiar* na reflexão de Benjamin: é um limiar inchado, caricato, que não é mais um lugar de transição, mas, perversamente, lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder nunca sair do lugar. (Gagnebin, 2010, p. 20)

De que maneira se comportam as embarcações fabricadas por Bispo nessas condições? Se elas ficam à mercê do diagnóstico psiquiátrico que seu criador recebeu, não encontrarão outro atracadouro que não aquele definido pela esquizofrenia paranoide. Por extensão, nenhuma mudança ou transformação conseguiremos observar a partir da grafia da palavra aguilhoada, nenhum rito de passagem poderá ser acompanhado na sua emersão – o que faria do *Grande Veleiro* mera obra estática, para simples apreciação de suas características formais. Como começar a caminhar, então, na direção da ampliação ou fissuramento da cela trancafiada da loucura?

Essa direção, resalte-se, começa a ser apontada pelo próprio demiurgo, ao autorizar, em obra, alguma circulação, algum deslocamento, embora saiba que circulação e deslocamento não ocorrem sem obstruções, tal como se evidencia, na sequência:

PASSAGEM LIVRE PARA TODOS.  
PARE NÃO SE MOVIMENTE

Mas o caso é que não se trata, aqui, de promover o deslocamento apenas teórico de um limiar caracterizado por Foucault para um outro, benjaminiano, mas de compreender como o Bispo, por assim dizer, realizou-o. Torna-se impreterível, portanto, buscar não apenas nas embarcações, mas sobretudo

---

4. A observação feita por Jeanne-Marie Gagnebin está relacionada à leitura que ela faz d’*O processo*, de Franz Kafka.

no espaço *entre* uma embarcação e outra, as condições que tornaram a navegação possível – e, consoante a ela, o processo de textualização.

De novo somos reenviados ao âmbito DESTAS PALAVRAS - ESCRITA, segundo o próprio Bispo grafa em um estandarte, ao pés da figura de um homem, uma vez que o processo de textualização remete à *poiesis* com a qual Bispo edifica o mundo.



Figura 4 – Arthur Bispo do Rosário, Estandarte : Eu Preciso Destas Palavras Escritas.

Disponível em: <https://www.boumbang.com/arthur-bispo-do-rosario/>

Como a aludir à tradição que cunha inscrições sentenciadoras no umbral das portas<sup>5</sup>, EU PRECISO DESTAS PALAVRAS - ESCRITA vem demarcar

5. A principal sentença que nos ocorre refere-se às palavras “gravadas no alto de uma porta”, localizada na entrada do Inferno, na Divina Comédia. Lá se lê: “Deixai toda esperança, ó vós que entráis” (Alighieri, 1991, p. 120). Mas a Colônia Juliano Moreira tinha também uma inscrição latina no portão principal: *Praxis omnia vincit*, que se pode ser traduzida por “o trabalho sempre vence”. Ela ecoa uma conhecida frase em alemão que constava na entrada de muitos campos de concentração nazistas, como de Dachau e Auschwitz: *Arbeit macht frei*, a saber, “o trabalho liberta”. Sobre o sentido da inscrição que os novos internos viam ao chegar na Colônia, Luciana Hidalgo (2011, p. 16) observa: “A guarda não imaginava, mas a frase tinha muito a dizer sobre o novo paciente. Bispo era um operário padrão, um trabalhador braçal a serviço de forças ocultas.

o princípio do limiar, promovendo uma espécie de corte, de fendimento do campo fechado em torno da loucura. Se o *entre* que cabe ao louco possui a rigidez das prisões, relegando-o à condição de escravo – segundo os termos do próprio Bispo – um processo de textualização que ali tenha lugar precisa ser compreendido, doravante, como uma prática capaz de produzir uma espécie de “brecha num muro, ou uma rasgadura, mas trabalhada, construída, como se fosse preciso um arquiteto ou um escultor para dar forma a nossas feridas mais íntimas” (Didi-Huberman, 1998, p. 243).

Ora, isso não corresponde, pelo menos em parte, ao trabalho de costurar que Bispo exibiu com tanta perícia, infiltrando a agulha no tecido, rompendo-o sistematicamente para fazer passar a linha e dar curso à escrita de sua obra monumental? Sabemos que Georges Didi-Huberman está atento, em sua argumentação, ao modo como somos implicados pelas imagens – que ele, como fazemos nós em relação à obra que analisamos, pretende abordar em termos liminares. Mas não se ofereceria também o texto de Bispo, na medida em que este também se compõe de imagens – ou melhor, também se compõe como imagem – na forma de “uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo” (Didi-Huberman, 1998, p. 243)? A textualidade concernente ao limiar não poderia corresponder, portanto, somente ao estabelecimento, à fixação e à consolidação de uma palavra, mas igualmente ao seu furo, condição do próprio trabalho de tecedura, condição de uma *poiesis* que precisa da brecha, da rasgadura, para arquitetar uma passagem.

Para que a conformação asfixiadora do limiar se torne uma instância minimamente aberta, mas dotada de uma abertura formulada, moldada, figurada, consideramos necessário que a textualização se valha daquilo que o historiador da arte denomina uma “geometria fundamental” (Didi-Huberman, 1998, p. 243), a fim de conferir-lhe alguma estrutura. Em último caso, mostra ele, essa geometria se encarnaria no próprio homem:

Assim, o homem do campo portava em seus ombros, na fadiga do envelhecimento e no progressivo escurecimento de seus olhos, uma espécie de origem da geometria. Num certo sentido, ele a encarnava, ela decidia sobre seu tempo passado diante da porta, decidia portanto sobre sua carne. (Didi-Huberman, 1998, p. 246)

Parece-nos, assim, que a necessidade DESTAS PALAVRAS - ESCRITA, além de relacionar-se à fundação da palavra do Bispo, vincula-se à sua tentativa de estruturar minimamente um umbral, por onde ele pode investir





Devemos ter em vista, em primeiro lugar, que a geometria está a presentificar, no texto do Bispo, a linha de costura, aqui tomada como linha de escrita, pela qual toda a sua obra se elabora, se temos em vista “o caráter escritural do ato de bordar” (Veneroso, 2009, p. 13). Quase sempre componente de um signo verbal, visual e tátil – desde que tenhamos o cuidado de ressaltar sua singularidade e sua irredutibilidade – a linha se apresenta na obra em questão, digamos assim, desvestida em grande medida das figuras às quais costuma dar existência. Em segundo lugar, cabe-nos perceber que, orientada por uma distintiva referência matemática, nessa obra, a linha determina curvaturas, retilinearidades, planos e paralelismos que conformam toda uma engenharia textual. Eis como o demiurgo pode fabricar, sistematizar e arquivar o próprio traço, conferindo estruturação à sua palavra pungida – e, mais do que isso, dar a ver as disposições que propiciam sustentação ao mundo que ele inventou.

Para garantir uma nova disposição para o país que Bispo figura é que, imaginamos, ele banha o mapa do Brasil com a sua geometria particular, ao mesmo tempo em que a aproxima de um curral, à direita, tendo, acima, os edifícios identificados por LIBANO, GAMBIA, HUNGRIA, BURUNDI, SÃO MARINO, ASSOCIAÇÃO DE MOÇAS, HOTEL SUIÇO. Para nós, não deixa de ser um modo de referir o mundo inventado à estrutura que o calcula, que o projeta e que o sustenta. Com o aprumo proporcionado por seus múltiplos esquadros, torna-se possível empilhar os estados sem os deixar cair, realinhando-os a partir das extremidades, ocupadas pelo RIO GRANDE DO SUL e pelo RIO GRANDE DO NORTE, passando pelo estado de NITERÓI, que se localiza entre RIO DE JANEIRO e VITÓRIA, que ocupa o lugar que, supostamente, pertenceria ao Espírito Santo. BRASILIA ganhou um lugar próprio, fora de GOIAS, e conta com dimensões superiores a ALAGOAS e SERGIPE. MARANHÃO e PIAUI ficaram sem litoral. ACRE, RODONIA, MATO GROSS, PARA, AMAPA e RORAMA formam um bloco na parte superior do mapa, à esquerda, nessa extraordinária refiguração territorial.

Se fosse costear esse país, pensemos assim, o *Grande Veleiro* colocaria à prova a resistência do seu casco, flutuando contra os discursos usualmente impostos aos loucos. Logo, a reverberação DESTAS PALAVRAS não ocorre apenas em função do aguilhão de Deus, mas com relação às forças sociais que constroem seu artífice: e assim o texto se espalha na medida da ampliação do mundo inventado, conforme a escrita verte em signos verbais, visuais e táteis a matéria restante. Essa operação, que torna possível o en-

frentamento, a negociação, o choque, o conflito e a transformação dos limites que confinam o louco em seu extravio, coincide com o esboço, ainda que incipiente, de uma métrica – como, aliás, é comum encontrarmos referida aos poemas. Mas aqui ela cumpre uma tarefa muito específica, que é a de orientar a trama de um limiar, no interior do qual o criador e a obra podem se mover e se modificar.

Espelhado pelo Cristo multiplicador de pães e peixes, Bispo é o multiplicador de nós, com os quais as escadas se fixam do convés ao topo dos mastros, e os degraus nas escadas, amarrados um a um, a nos lembrar da modalidade ancestral de escrita, que já mencionamos aqui mesmo. Que estes estejam bem atados, como os navios mostram, torna-se um investimento num movimento que é, no entanto, de soltura: em que pese a precariedade das condições de produção na cela da Colônia Juliano Moreira, é incontável o esforço do demiurgo em garantir firmeza à sua criação. Os diversos pregos que podemos contar ao longo de toda a estrutura do carrinho que agrupa as barquetas, prendendo as ripas de modo a torná-lo simétrico, indicam que a figuração não tem por fim apenas sustentar a si mesma. Cabe a ela, como a toda a obra, sustentar o mundo inventado, na difícil travessia que Bispo tem pela frente, que traz consigo o grande desafio de escapar à – ou, pelo menos, de abrandar a – violência divina.

CONVEIS DE MADEIRA  
DESSE NAVIO ESCOLA  
PAU DE PICAR PEIXE REDE  
UM MASTRO PEQUENO IÇADO  
VAIVÉM ESCADA DE QUEBRAR PEITO<sup>6</sup>

Com essa inscrição bordada no convés, flutua o *Grande Veleiro* em favor da abertura – se não, pelo menos, da interceptação – do vigiado campo da razão, bem como da linguagem e dos sentidos, a partir de uma palavra frequentemente banida da conversação social, digamos, legitimada e reconhecida. Flutua porque não cede completamente às forças que lhe foram investidas, restando-as em parte, tomando-as como auxílio para o seu próprio ondular, reformulando-as na estruturação da figura que encerra em si mesma, mas que tende a se deslocar no interior do próprio conjunto da obra. Por meio desses recursos é que o *Grande Veleiro* de Bispo, em vez

---

6. A íntegra desse fragmento textual foi obtida em Hidalgo (2011, p. 65).

de ser simplesmente caçado, derrotado, cancelado por efeito dos diversos padecimentos infligidos ao louco, incluindo aí o contato com a Palavra de Deus, não se vê soçobrar, mantendo UM MASTRO PEQUENO IÇADO, levado adiante que é pela ação da escrita, num VAIVÉM ESCADA DE QUEBRAR PEITO.

Devem estar em mente, portanto, que cada pequena parte das embarcações que Bispo fabricou sustenta-se como uma modalidade de síntese, desde que estejamos cientes de que se trata de uma “síntese fragmentária, inconclusa, autêntica: um desenho, um perfil, um contorno, uma miniatura, mais longe não pode ir a criatividade humana” (Molder, 2010, p. 30). E não é isso que se observa reunido no CONVEIS DE MADEIRA DESSE NAVIO ESCOLA? Uma síntese fragmentária feita de PAU DE PICAR PEIXE REDE? Ao formular tais proposições, acreditamos estar mais próximos de Bispo no deslocamento, na mudança, no trânsito que ele realiza em obra, na disseminação por meio de signos verbais, visuais e táteis de sua palavra. Está em curso, na paixão com que ele grafa a si mesmo como FILHO DO HOM, um rito de passagem. A ação escritural de cerzir torna-se assim capaz de figurar, exemplarmente no *Grande Veleiro*, no *Contra-torpedeiros Armando Buarque*, no *Asdruba de Moraes*, embarcações que garantem flutuação e movimento no limiar que elas mesmas, com seus mastros e bandeirolas, com sua trama de restos, foram capazes de produzir e aguentar – limiar com o qual, afinal, elas coincidem.

Ao narrar os acontecimentos que cercaram a aparição angélica e sua apresentação no Mosteiro de São Bento, na cidade do Rio de Janeiro, Luciana Hidalgo (2011) já chamava a nossa atenção para o trânsito, para os deslocamentos e para toda a circulação que Bispo realizava pela cidade. Tais procedimentos não se restringiam aos aspectos mais habituais e funcionais que costumam caracterizar nossa relação cotidiana com os espaços físicos que habitamos, com nossa localização geográfica e com os percursos que realizamos entre um endereço e outro. Eles integram desde os momentos que antecedem o surto do Natal de 1938 e o sucedem, quando então ganham contornos mais proféticos.

Botafogo, Flamengo, Catete, Centro. Na Rua Primeiro de Março, a fileira de cruzeiros pontuava o reto caminho e reforçava a solenidade da romaria. Aquela seria mais uma de suas errâncias solenes, não fosse o clarão azul a evidenciá-lo, a ele, o escolhido, de carona no rastro dos anjos. (Hidalgo, 2011, p. 9)

Mapas, descrições de trajetos, nomes de ruas e localidades que encontramos em estandartes, pertencem ao GLOBO ESPLENDO inventado por Arthur Bispo do Rosário. Mas, tendo em vista sua relação com a cidade em que viveu ao longo da maior parte da sua vida, bem como com outros lugares em que esteve, acreditamos ser aceitável advogar desde esse momento, como integrantes da escrita de sua obra, o trânsito e as transformações, gestos de passagem que, nas frestas, nos rasgos, nos furos de um aprisionamento social e psíquico, tramam um espaço e um tempo próprios, movediços, menos previstos, menos controlados, como tende a ocorrer nas experiências liminares:

EU FIQUEI NA CALÇADA ESPERANDO O PONTO DE PARADA – FICA ENFRENTE NÚMERO 301 – BOND E JARDIM LEBLO TOMEI ESTA CONDUÇÃO JA NO FIM DESTA RUA AOS 10 – MIN UTOS FEZ CURVA PARA LADO ESQUERDA – SEGUIE VIAGEM PELA PRAIA DE BOTAFOGO RUA SENADOR VERGUEIRO EM SUA VELOCIDADE NO RUAL VAI PELO CENTRO – QUASE NO FIM UM PEQUENO QUARTÃO FAZ CURVA PARA DIREITA NESTA RUA DE ESQUINA OBSERVE UMA EMBAIXADA CURVA A ESQUERDA ENTRA NA PRAIA DO FLAMENGO LOGO OBSERVEI QUE É OS FUNDOS DO PALACIO DO CATETE – SEDE DE SUA EXCELENCIA PRESIDENTE – ESTADOS UNIDOS DO BRASIL – UM PORTÃO DE FERRO LARGO COM SUAS GRADES DE PONTA DE LANÇAS SOBRE PILATRAS DE PEDRA AOS 2 – METROS DE ALTURA PODE SER MAIS.

O relato que compõe essa obra<sup>7</sup> entreabre na aparente imobilidade do plano uma dinâmica que advém da atribulada, vertiginosa e acidentada geografia citadina. Esse trajeto mostra que o movimento parece estar sempre em causa nas figurações do Bispo, indicando que, ao mesmo tempo em que o limiar pode avançar para além dos limites e das fronteiras rígidas, a encomenda divina vai ganhando vulto e contornos mais ampliados. Pois é aqui que devemos concentrar nossa atenção. Conquanto saibamos que a obra do Bispo não se constrói se não em relação direta com o seu criador e suas motivações, é ao mundo do texto, na sua face verbal, imagética e tátil, que nos dirigimos, na tentativa de concebê-lo em termos da produção, ali mesmo, de uma experiência liminar.

7. Trata-se do mesmo estandarte onde se lê EU PRECISO DESTAS PALAVRAS - ESCRITA.

A ideia de que a experiência da escrita possa conformar um limiar textual é oferecida pelo próprio Georges Didi-Huberman, ao abordar a literatura de Franz Kafka. Para o autor, aquela se tornou “o estojo ou o túmulo, a cripta ou o tesouro, em todo o caso a *porta* – algo que abre uma caixa, algo que enquadra e deixa ver no limiar” (Didi-Huberman, 1998, p. 250). Mas essa abertura produzida pelo texto, no texto, como está indicado com relação a Kafka, não significa livre acesso. O rito de passagem realizado por Bispo não pode ser imaginado nos termos simplistas e lineares dos deslocamentos que ocorrem cotidianamente entre espaços pré-definidos ou tempos já agendados, ou do acostumado percurso por trechos consecutivos, segundo minutos uniformes – sob o risco de reduzirmos a experiência a uma mera funcionalidade e, por essa razão, de vermos a liminaridade ser esvaziada de sua força de transformação. O singular gesto poético de Bispo, que corresponde à apropriação da impropriedade de si mesmo e do mundo, pede que um tempo e um espaço, ainda que de contornos tênues, instáveis, ameaçados, se estabeleçam, e neles se possa permanecer, além de esperar, ritualizar, avançar, recuar e agir.

Ato difícil é este que precisa entreabrir no aprisionamento uma fresta, uma brecha, separando o detento do gradil e do estigma que igualmente o ferreteia, ao mesmo tempo em que procura reajuntar, pouco a pouco, no lixo, os estilhaços de um viver e um morrer dispersos. Mas é esse mesmo gesto que escreve, para nós, a sua palavra inventiva, capaz de “unir o que está separado e separar o que está unido”, como fazem os limiares marcados por pontes e portas, “exemplos de formas concretas, pelas quais o espírito humano chegou a objetivar o fluxo incessante e indomável da vida” (Collomb, 2010, p. 116). Aqui a menção à vida não pode ser compreendida como algo fortuito. Afinal, ao tematizarmos o limiar, aproximamo-nos da balança que a obra que analisamos está a realizar entre a vida e a morte, na medida em que o demiurgo apronta, por meio da escrita de sua palavra, sua própria cerimônia de sepultamento – e, nesse empreendimento, figura um viver que não cessa e que não se pode domar.

## REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* (Obras escolhidas II). São Paulo: Perspectiva, 1995.

COLLOMB, Michel. *Limiares, aprendizagem e promessa em Infância em Berlim por volta de 1900*. In.: OTTE, George, SEDLMAYER, Sabrina, CORNELSEN, Elcio, Georg Otte, Sedlmayer (orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 113-127.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

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

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura: na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In.: OTTE, George, SEDLMAYER, Sabrina, CORNELSEN, Elcio, Georg Otte, Sedlmayer (orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 12-26.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

MACIEL, Maria Esther. A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário. In.: COUTINHO, Fernanda, CARVALHO, Marília, MOREIRA, Renata. *A vida ao rés do chão: artes de Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 91-103.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MOLDER, Maria Filomena. Método é desvio – uma experiência de limiar. In.: OTTE, George, SEDLMAYER, Sabrina, CORNELSEN, Elcio, Georg Otte, Sedlmayer (orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 27-75.

MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaios*. Livro II. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora, ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

QUINET, Antonio. *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. Apresentação. In.: CRAVEIRO, Flávia (org.). *Escrituras bordadas*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 6-13.

## CAPÍTULO 8

# Três deslocamentos de imagem da violência sexual na fotoperformance de Ana Mendieta

ANGIE BIONDI

### DESLOCAMENTO DE CÁLCULO: O USO DOS CORPOS

A obra de Ana Mendieta<sup>1</sup>, *Rape Scene* (1973), foi trazida à exposição Mulheres radicais: arte latino-americana (1969-1985), na Pinacoteca de São Paulo, entre agosto e novembro de 2018. A retrospectiva da produção artística foi dividida em nove seções temáticas interligadas pelo corpo como elemento político central, conforme indicado no instrutivo, na entrada da exposição.

Entre todas as obras apresentadas, apenas as cinco fotografias que compõem a obra de Mendieta não poderiam ser registradas, por foto ou vídeo, pelos visitantes. O interdito à reprodução das fotos oferece uma pista importante acerca do pensamento sobre a exibição de imagens de violência, pois parece reforçar a ideia de que imagens, de modo geral, resguardariam

---

1. Ana Mendieta nasceu em Cuba e aos 13 anos de idade se mudou para Iowa, nos Estados Unidos, na condição de refugiada. Ela e sua irmã mais velha passaram alguns anos vivendo em instituições e casas de famílias adotivas até o reencontro com sua mãe e irmão, em 1966. A experiência pessoal de migração possibilitou o desenvolvimento de um olhar crítico acerca dos mecanismos de estereotipia da mulher, sobretudo, latina, o que a fez participar de vários movimentos artísticos feministas em ascensão na década de 1970. Em 1978, Mendieta se associa à galeria colaborativa A.I.R – Artists in Residence Inc., composta exclusivamente por mulheres ativistas, e onde expõe muitos dos seus trabalhos, entre eles, *Rape scene* (1973).



algum potencial de ação exercido sobre aquele que vê. Torna-se ainda mais curioso pensar a extensão desta problemática quando notamos o contexto de uso das imagens que destacam o corpo violado de uma mulher, pois no caso da obra mencionada, as fotos circulam em museus e galerias, mas ao observá-las percebe-se que as mesmas fotografias poderiam estar reproduzidas em jornais, revistas, *blogs* pessoais ou de notícias, entre outros.



Figura 1. Foto: Ana Mendieta. Rape scene, 1973 (Detalhe)  
Fonte: Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980 [Catálogo].  
Curadoria e textos de Cecília Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo:  
Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, 2018. p.148



Figura 2. Foto: Ana Mendieta. Rape scene, 1973 (Detalhe)

Fonte: LIMA, L. (2014). Arte feminista enquanto prática antagonista. *Revista Valise*, Porto Alegre, v.4, n.8, dezembro, p.141.

Alocada na seção temática “Resistência e medo”, *Rape Scene* (Figuras 1 e 2) é uma foperformance. Na obra, Mendieta encena uma situação de violência sexual seguida de morte que, de fato, havia ocorrido algumas semanas antes contra uma estudante da Universidade de Iowa, mesma instituição na qual a artista estudara. Segundo relatos disponibilizados pela própria Mendieta<sup>2</sup>, o caso violento obteve uma repercussão considerável na comunidade local, incluindo ampla cobertura jornalística. No entanto, insatisfeita com a perspectiva sexista dada ao caso, Mendieta propõe outra elaboração reflexiva e crítica através de sua arte. Assim, *Rape scene* emula a violência sexual efetivamente sofrida pela jovem, ou seja, faz a simulação do modo de funcionamento de uma ação de violência.

Para compor a performance, um grupo de amigos foi convidado a jantar em seu apartamento. Ao chegarem ao local, as pessoas observam que a porta da residência está entreaberta e apenas um feixe de luz incide sobre um corpo

2. Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980 [Catálogo]. Curadoria e textos de Cecília Fajardo-Hill, Andrea Giunta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, 2018.

nu, manchado de sangue, virado de costas sobre uma mesa. Ao se aproximarem, as pessoas percebem que era a própria Mendieta com pés e mãos amarrados, o corpo vestido apenas por uma camisa, as nádegas e as pernas expostas, cobertas de sangue, e a cabeça baixa contra o móvel sem que pudessem ver diretamente seu rosto. Ela, aparentemente inerte, permaneceu imóvel por mais de uma hora, enquanto o grupo de colegas observava e comentava o que via. No cômodo da casa em penumbra, via-se apenas alguns objetos quebrados e espalhados pelo chão de modo a dar uma impressão de um combate corporal e uma parca iluminação incidindo sobre o corpo ensanguentado.

O registro fotográfico desta performance compõe a obra como um todo. A documentação fotográfica faz parte e é, ao mesmo tempo, traço/vestigio da performance. As fotografias componentes deste trabalho são o material artístico que, até hoje, é exposto em museus e galerias.

Observadas, as fotografias de *Rape scene* apresentam uma potência intimamente estranha e perturbadora. Convidadas e conduzidas ao interior da residência, as pessoas entraram e compartilharam do espaço e da cena por algum tempo. No entanto, as fotografias não mostram as pessoas, mas apenas o que elas veem; somente o que conseguem ver daquela cena é o que fica registrado nas imagens que são oferecidas ao espectador da fotoperformance. As imagens são colocadas, também, como emulações do ver em uma espécie de participação testemunhal na cena de violência.

Heuer (2014), observa que, mesmo que tenha sido construída, a encenação na obra de Mendieta não foi fotografada como uma série de retratos de uma performance. Não há uma relação temporal direta que associaria uma foto à outra, e é isso o que permite romper um esquema narrativo que poderia garantir uma espécie de leitura do fato com início, meio e fim. Antes, pode-se ver cada fotografia, ou qualquer fotografia, para que o sentido de participação na cena se instale da mesma maneira. Esta característica se torna relevante para a observação e a compreensão das fotografias que compõem a obra, pois está voltada para o tipo de experiência sensível que promove, e menos ancorada na valorização de um referente empírico - o fato real com a jovem estudante. Este deslocamento no uso do próprio corpo que ocupa o lugar do corpo real violado, portanto, não é mera estratégia artística da performance.

The absence of causality in these images, the implication of violence but never its depiction, works to displace the viewer's ability to comprehend each scene as a narrative; rather the images seem to challenge the viewer,

to heighten a sense of dislocation, mediating any sense of transparency in Mendieta's use of her own body in the work. (Heuer, 2004, online).

Segundo Rago (2013), nas obras em que as próprias artistas se colocam em cena, ou seja, quando ocupam o centro das questões artísticas, pode-se afirmar que o uso de si, a colocação de seu próprio corpo na composição de cenas evidencia uma ação criadora que é, simultaneamente, subjetiva e reflexiva.

Especialmente forte é o contraste do ato de falar de si sem constituir uma narrativa autobiográfica, de produzir um eu fictício para expressar uma crítica social à identidade feminina e às representações dominantes do corpo feminino, valendo-se do próprio corpo, fazendo de si mesma a personagem central. (RAGO, 2013, online)

Nas imagens, Mendieta performa a violência sexual revivendo-a através de seu próprio corpo. Ao trazer para si um acontecimento real ocorrido com outra jovem, a artista se põe na situação de compartilhamento de dor e sofrimento de modo íntimo e empático. Ao elaborar, artisticamente, a aproximação à dor de outra, a obra – como um todo imagético – apresenta, portanto, um valor tanto narrativo (quando entrelaça a sua palavra ao silenciamento de outrem), quanto expressivo (quando conjuga seu próprio corpo na reescritura de sensações e sentimentos experienciados). Deste modo, não podemos esquecer que *Rape scene* é uma mistura de performance e fotografia, do instante do acontecimento real com o revivido ficcional, e mais especificamente ainda, de autorretratos, que não pretendem ser um equivalente cronológico do fato ocorrido, mas experimentado. Daí o destaque na iluminação do corpo, na disposição de uma pose, na ambiência sombria e lúgubre, nos arranjos de enquadramento, entre outros elementos visuais de cena levados à fotografia, que funcionam como chaves de leitura da obra, ou melhor, a partir da reinscrição do corpo no acontecimento violento.

A ênfase no corpo brutalizado e violado revela que o corpo da mulher assume mais do que um revestimento biológico, mas uma subjetividade expressiva. Assim, o corpo de Mendieta torna-se um elemento de construção de significados; é um corpo de mulher, que poderia ser o da jovem violentada e morta em Iowa, mas que também poderia ser extensivo a tantas outras mulheres violadas, do passado ou do presente, e que assumem uma convergência no corpo oferecido e disposto da artista.

## DESLOCAMENTO DE REGISTRO: ENTRE BIOGRAFIA E PERFORMANCE, A FOTOGRAFIA

Os estudos de gênero, há algum tempo, preconizam que a formação e concepção que se tem sobre gênero advém de um processo histórico e cultural elaborado por um conjunto de discursos, ideologias, práticas institucionais, comportamentos normativos, entre outros, calcado na diferenciação dos papéis entre homens e mulheres. Porém, também, há algum tempo, as formas de resistência e proposição de rupturas deste processo podem ser observadas, e o campo das artes constitui um dos exemplos mais profícuos.

A produção visual decorrente das próprias mulheres artistas pode ser compreendida como importante agente desestabilizador das normatizações de gênero. Independente da discussão mais específica sobre uma arte engajada, arte política ou intitulada feminista, o fato é que as artistas buscaram – e buscam – promover rupturas com os modelos heteronormativos, sobretudo quando refletem o uso do corpo da mulher.

Na pintura, na fotografia, no vídeo, na escultura, dentre outras manifestações visuais, se apresentam inúmeros exemplos que, sob diversos recortes temporais, poderiam ser trazidos para demonstrar as diferentes marcações culturais, sociais e estéticas sobre o corpo. O que importa ressaltar é que, na maior parte deles, ainda se observa o predomínio de uma perspectiva unilateral e hegemônica de gênero que mantém o corpo da mulher como objeto de desejo, de erotização, de passividade ou de exotismo. Contudo, quando são as próprias artistas a apresentarem, através de seus trabalhos, os corpos de mulheres, outros e diferentes elementos comparecem nas produções; aspectos como subjetividade, autorrepresentação e experiência deslocam o corpo da mulher dos lugares normatizados em que foram concebidos durante séculos, de modo a propor outros vieses. “Mas os termos para uma construção diferente de gênero também existem nas margens dos discursos hegemônicos e seus efeitos ocorrem ao nível ‘local’ de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação” (Lauretis, 1994, p. 228).

Na obra aqui observada, quando o corpo de Mendieta ocupa o lugar de outra, a mobilização da experiência violenta põe em xeque a legitimidade das narrativas responsáveis pela constituição dos discursos em torno da violência sexual e de gênero. O uso do autorretrato por artistas mulheres, segundo Linda Hutcheon (2002), apresenta uma faceta importante na desconstrução dos discursos hegemônicos marcadamente sexistas.

[...] o que constitui uma narrativa histórica válida? E quem o decide? Isto levou a uma reavaliação das narrativas pessoais ou de vida – jornais, cartas, confissões, biografias, autobiografias, autorretratos. Se o pessoal é político, então a separação tradicional entre história pública e privada deve ser repensada. Este repensar feminista coincidiu com uma renegociação geral tanto do contexto da narrativa histórica, quanto da política de representação e autorrepresentação. (Hutcheon, 2002, online).

A narrativa adquire um tom marcadamente político quando são as mulheres que assumem a forma de escritura sobre seus próprios corpos e experiências. No entanto, este trabalho de reescritura, na obra de Mendieta, não se isola e nem se constitui solipsista, mas funciona em um estado transitório e de fácil deslocamento entre as duas formas de registro: a narrativa e a performática, que se inter-relacionam em um outro modo de escritura elaborado pela artista.

No plano narrativo, vale observar a tessitura de uma relação intrínseca entre narração e experiência de vida que vai além da simples coexistência entre elas, mas diz da mútua afetação. Segundo Leonor Arfuch (2010), uma escrita biográfica é tecida tanto por procedimentos de ficcionalização quanto de veracidade, pois são estas as forças produtivas que animam a relação entre a vida e a escrita. Seguindo a visão da autora, não haveria uma individualidade específica e bem traçada da identidade narrativa a se definir e categorizar. A questão “quem é o autor da história” só poderia ser concebida pela natureza híbrida e ativa destes dois agentes (vida e escrita) e não mais como uma categoria discursiva genuína e pura. Daí a própria Mendieta, apesar de não ter sofrido a violência, poder usar seu corpo como o elemento central na performance.

No que diz respeito ao biográfico, na medida em que os ‘fatos’ da vida de alguém exigem igualmente uma historicidade do ‘acontecido’, em que direção a balança se inclinará? Ao que parece, os gêneros canônicos (biografias, autobiografias, memórias, correspondências) jogarão um jogo duplo, ao mesmo tempo história e ficção, entendida essa última menos como ‘invenção’ do que como obra literária, integrando-se assim com esse estatuto, ao conjunto de uma obra de autor – no caso de escritores – e operando simultaneamente como testemunho, arquivo, documento tanto para uma história individual quanto de época (Arfuch, 2010, p.117).

No plano da performance artística, a efemeridade se torna um critério problemático e de tensionamento do trabalho de escritura proposto por Mendieta. Se de um lado, a efemeridade é reivindicada como critério normativo de classificação da performance (Phelan, 1993), onde nenhuma forma de documentação e registro poderia se sobrepor à execução, ao presente do ato, e em presença dos corpos, por outro lado, a fotografia sugere ultrapassar os limites de espaço e tempo do ato em si para reforçar que a atualização pode se efetivar pelo olhar. Deste modo, fica claro que a fotografia não é a performance e nem pretende substituí-la; a performance, como ritualização, repetição, não desaparece, mas comparece atualizada por outra forma de materialização de escritura imagética e que solicita uma perspectiva menos normativa – do registro, e mais antropológica – do olhar.

Em uma perspectiva atualizada proposta pelo pesquisador Richard Schechner, por exemplo, a performance artística seria caracterizada justamente pela dimensão dupla de toda ritualização, uma vez que é tanto codificada e transmitida, quanto permeada e interativa. Daí sua aproximação com a noção de jogo, que envolve a dimensão performática em interação e relação. Segundo ele, performances não excluem, mas admitem dinâmicas subjacentes que conduzem os rituais.

Performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através da interação entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. (Schechner apud Ligiéro, 2012, p.49).

Neste sentido, podemos dizer que Mendieta, através de *Rape scene*, faz transitar duas formas de registro em prol de uma escritura imagética acerca do corpo sexualmente violado, que lhe compõe certa visibilidade, ao mesmo tempo, estética e política. A fotoperformance segue uma estrutura semântico-discursiva a fim de apresentar-lhe as camadas subjacentes: expor o ato, seria, portanto, o objetivo de sua escrita artística. No intuito de desentranhar a relação entre imagem e violência, Mendieta propõe revelar, por dentro, a organização estabelecida entre estas duas instâncias, e expõe o sistema articulado no interior do qual funciona o ato de violência sexual que se transmuta em violência do olhar.

Em muitos casos, portanto, ver seria também uma forma violenta que se inscreveria sobre a violência, ou seja, ver sobreescreveria a violência. Deste modo, dar a ver uma cena violenta seria resgatar-lhe os gestos, percorrer

a ação, reconstituir a ambiência com destaque às intensidades do aspecto lúgubre e sombrio que demarcam o próprio ato, e de modo coextensivo, oferecer, ao espectador, o lugar incômodo e constrangedor, expondo-o a uma sensação que remeteria à ambiência violenta.

Jacques Rancière (2010), ao discutir um estatuto político possível às imagens, analisa que a posição do espectador, a condição de estar diante de uma imagem que denuncia determinada realidade, já seria uma forma de participar do sistema cúmplice desta mesma realidade. Deste modo, a denúncia que uma imagem poderia elaborar seria indicar que todo espectador é um sujeito implicado naquela realidade dada a ver, pois “ser um consumidor passivo de mercadorias que são imagens e de imagens que são mercadorias” (Rancière, 2010, p.131) ressalta a condição daquele que vê – e não apenas o fato registrado. Ainda, segundo ele, seria este deslocamento do intolerável na imagem para o intolerável da imagem que se apresenta no cerne das tensões colocadas pela arte política contemporânea e que, no caso aqui trazido, observa uma imagem de violência acometida às mulheres.

Para avançar a discussão acerca da potencialidade de uma imagem é preciso colocar em perspectiva que a imagem não é um duplo de uma coisa, mera reprodução do referente, mas o ato de dar-lhe um equivalente, como indica Rancière. Este viés é o que redefine a relação entre espectador e imagem materializada no olhar. Assim, é possível experimentar a “textura sensível de um acontecimento melhor do que o que poderiam fazer as palavras próprias” (Rancière, 2010, p.139). Este sentido de participação testemunhal que pode ser acionado a partir de qualquer fotografia de *Rape scene* funciona como uma estratégia que modula o “fazer sentir” de certa temporalidade da experiência no âmbito da qual a violência se inscreve.

Sem dúvida, os deslizamentos entre a violência em imagem e da imagem violenta elaborados pela obra de Mendieta constituem um espetáculo intolerável, pois fazem movimentar os limites entre compartilhamento de uma imagem e consentimento à imagem. Como lembra Rancière (2010), uma estratégia política no âmbito da imagem seria justamente redistribuir o intolerável, expor suas diversas articulações para que seja possível sentir e pensar sobre, e através, da imagem.

O tratamento do intolerável é assim uma questão de dispositivo de visibilidade. Aquilo a que se chama imagem é um elemento dentro de um dispositivo que cria um certo sentido de realidade, um certo senso comum. Um senso comum é antes de mais nada uma comunidade de



dados sensíveis: coisas cuja visibilidade supostamente é partilhada por todos, modos de percepção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhes são conferidas (Rancière, 2010, p.140).

Uma potencialidade política da arte está em fazer da imagem um agente capaz de perturbar o regime vulgar da conexão entre visível e invisível, dizível e indizível. Deste modo, a fotoperformance de Mendieta promove um deslocamento do compartilhamento da imagem ao consentimento do olhar. *Rape Scene* retira o corpo violado da mulher da condição passiva, constantemente explorada, reinstalando o espectador no espaço de cena para desfazer um sistema ordenado que ata os lugares, as imagens e os corpos. Aquele que vê é também um violador (talvez em segundo grau), mas não menos implicado no quadro normativo das opressões e violências que abate o corpo de uma mulher. À repetição das imagens do corpo brutalizado que mantém e sustenta a objetificação passiva da mulher Mendieta (re)instala, como seu contrário, a ambiência e o mal-estar como elementos ativadores da imagem.

O problema não é opor a realidade às suas aparências. É, sim, construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades das palavras e das coisas, das formas e das significações. Esta criação é o trabalho que não consiste em contar histórias, mas sim em estabelecer relações novas entre as palavras e as formas visíveis, a palavra e a escrita, um aqui e um algures, um então e um agora (Rancière, 2010, p. 150).

Na fotoperformance de Mendieta ver é, portanto, uma experiência de confronto – com o outro e consigo mesmo – uma vez que perderia seu contorno passivo e confortável para ser confrontado pela evocação e implicação no lugar de cena.

## **DESLOCAMENTO DE POSIÇÃO: NÃO SOMOS RESPONSÁVEIS PELAS VÍTIMAS, MAS DIANTE DAS VÍTIMAS**

Segundo Butler (2016), quando se discute sobre imagens de violência a interpretação não deve ser concebida restritivamente nos termos de um ato subjetivo. Para ela, a interpretação acontece, também, em virtude dos condicionamentos estruturadores de estilo e forma sobre a comunicabilidade da imagem. Por conseguinte, não se trata apenas de o fotógrafo e/ou

espectador ativar e deliberadamente interpretar, mas de a própria fotografia se converter em uma cena estruturadora da interpretação, que pode perturbar tanto o realizador quanto o espectador (Butler, 2016, p.105).

Consciente de que sua arte dialoga com um dos principais problemas de gênero, a violência sexual, Mendieta usa suas imagens com o intuito de oferecer diferentes experiências sensíveis, compor outras relações discursivas, novos jogos enunciativos através de arranjos estéticos, visuais e plásticos que possam estabelecer modos diferenciados de ver e pensar a violência de gênero. Em particular, das imagens de crimes contra mulheres, de modo que não retorne aos clichês visuais, culturais e ideológicos das inúmeras imagens que circulam no dia a dia. A necessidade de reescritura do corpo violado e morto em circunstâncias reais de violência poderia ser explicada pela possibilidade de romper as conformações que o conduziram até ali, sejam materiais, visuais, culturais ou identitárias. Neste sentido, poderíamos dizer que Mendieta compõe suas imagens como obras que jamais se conformam, se restringem, se completam, ao contrário, buscam expandir, renovar, “ampliar um campo de possibilidades para a vida corpórea” (Prins, Meijer, 2002, p.157) das imagens tanto quanto das mulheres.

Nesta perspectiva, quando a artista se ocupa não apenas em exibir o modo como o corpo de mulheres que foram vitimadas se constitui em uma imagem, mas busca investigar as relações sociais, históricas, culturais e as ideologias que perpetuam tal representação, ela passa a indagar acerca de como certas narrativas que conferem e exaltam uma identidade – tais como se apresenta no jornalismo, por exemplo - operam para tornar certos sujeitos pessoas reconhecíveis e tornar outros mais difíceis de reconhecer. Aqui cabe retomar as observações de Butler (2016), de que uma ontologia corporal se mostra, afinal, uma ontologia social.

Não é possível definir primeiro a ontologia do corpo e depois as significações sociais que o corpo assume. Antes, ser um corpo é estar exposto a uma modelagem e a uma forma social, e isso é o que faz da ontologia do corpo uma ontologia social (Butler, 2016, p. 15).

Através da obra trazida neste texto nota-se que, ao ser reescrita em outro corpo, a violência sexual - também social e política - é melhor observada como uma condição efetivamente contextual, “enunciativa” ou de “enquadramento”, como apontaria Butler (2016). Desde modo, entende-se que as violências de gênero resistem, são mantidas e se perpetuam também, por formas de enquadramento da imagem. O jogo de imagens proposto em

*Rape scene* procura conectar, relacionar, comunicar a violência individual à comum, à possibilidade de construir outro enunciado e instaurar a possibilidade de uma “cena de interpelação”, como indica Butler.

Ao utilizar o conceito de “cena de interpelação”, Butler (2015) quer destacar as forças morais visíveis que atuam na produção discursiva do sujeito para com os outros, isto é, evidenciar o “conjunto de regras e normas que um sujeito deve negociar de maneira vital e reflexiva” (Butler, 2015, p.21). A cena de interpelação possibilitaria, portanto, produzir um espaço comum, ou seja, acionar uma forma de experiência de proximidade com o outro. O gesto enunciativo, tanto poético quanto político, destas imagens não se restringe a fazer e compartilhar um registro de obra artística apenas, mas busca promover uma interpelação, provocar uma ruptura com as conformações dos quadros discursivos, dos usos e sentidos que circulam acerca da imagem de corpos violados de mulheres para construir, em dimensão estética e comunicacional, outras formas de engajamento com o espectador.

A questão aqui parece observar a natureza dúplice da imagem que, para além de uma possibilidade do visível, através de seus conteúdos e temáticas, há também que notar o tipo de experiência sensível urdida através da imagem (Haroche, 2008), pelo modo como convoca o olhar e demarca a posição espectral.

[...] é preciso decifrar os subtextos e oscilações que essas imagens produzem, não apenas no terreno das representações, mas também das subjetividades. E esse é um trabalho arqueológico e artesanal que exige do observador uma cumplicidade com cada artista e uma tomada de posição em relação às tormentas que cada obra lhe pretende causar (Tvardovskas, 2016).

A política das imagens está intrinsecamente ligada ao modo como, nas imagens, operações constituem regimes de visibilidade capazes de regular e constranger o aparecer, a exposição dos sujeitos, além de construir regulações para a distância do espectador.

A visibilidade perturba profundamente as condições em que o sujeito se forma, se constrói. Ela desloca a fronteira entre interior e exterior em cada indivíduo, do mesmo modo que as fronteiras entre indivíduo e mundo exterior. Talvez devamos indagar se ela apaga, se ela induz outras formas de percepção, outros modos de subjetividade (Haroche, 2015, p.6).

Compreende-se, portanto, que são as naturalizações que refletem ainda as formas de violência que se perpetuam, que constituem os enquadramentos e os esquemas de legibilidade que determinam e reproduzem as condições de aparição destas mulheres em seus corpos violados. Segundo Butler (2015; 2016), uma das tarefas mais urgentes deste tempo é questionar a violência das normatividades. No caso desta pesquisa, em especial, trata-se de questionar como o poder enquadra nosso olhar sobre os corpos femininos violados, bem como seus significados e seus valores enquanto imagem, e que são ainda fartamente expostos e apropriados em diversos veículos e meios de comunicação - da imprensa às redes sociais.

As imagens de Mendieta tratam, portanto, de uma vida corporal considerada finita e precária, mas isso implica notar que “o corpo está sempre à mercê de formas de sociabilidade e de ambientes que limitam sua autonomia individual. A condição compartilhada de precariedade significa que o corpo é constitutivamente social e interdependente” (Butler, 2016, p. 53). Daí seu jogo duplo entre imagem e corpo na fotoperformance, ambos são possíveis vetores de vulnerabilidade ou de potencialidade, a depender dos modos de agenciamentos implicados na imagem.

Aprender a enxergar o enquadramento que nos cega para aquilo que vemos não é tarefa fácil. E se existe um papel crítico para a cultura visual é precisamente o de tematizar o enquadramento coercitivo, o enquadramento que “rege a norma desumanizadora, que restringe o perceptível e, na verdade, até o que pode vir a ser” (Butler, 2016, p. 149).

## REFERÊNCIAS

- ARFUCH, L. *O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- BUTLER, J. *Quadros de guerra. Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BUTLER, J. *Vida precária. El poder del duelo y da violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- BUTLER, J. *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- GIUNTA, A. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

HAROCHE, C. *A condição sensível: formas e maneiras de sentir no Ocidente*. Rio de Janeiro: Contracampo, 2008.

HAROCHE, C. O sujeito diante da aceleração e da ilimitação contemporânea. Educ. Pesquisa São Paulo, Ahead of print, abr. 2015. Disponível em [www.scielo.br/pdf/ep/v41n4/1517-9702-ep-1517-97022015041920.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ep/v41n4/1517-9702-ep-1517-97022015041920.pdf) Acesso em maio 2018.

HEUER, M. Ana Mendieta: *Earth Body, Sculpture and Performance*. The Brooklyn Rail, Nova York, 2004. Disponível em <https://brooklynrail.org/2004/09/art/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-pe> Acesso em 26 dezembro 2018.

LAURETIS, T. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 206-242p.

LIGIÉRO, Z. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

PHELAN, P. *Unmarked: Politics of performance*. Nova Iorque: Routledge, 1993.

PRINS, B.; MEIJER, I. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, v.10, n.1, 2002, p.155-167.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Ed.34, 2005.

RAGO, M. Desubjectifying with Cindy Sherman. In: *Labrys*, v. 24, 2013. Disponível em <https://www.labrys.net.br/labrys24/libre/marga.htm> Acesso em 02 março 2018.

RAGO, M.. Foucault, o neoliberalismo e as insurreições feministas. In: RAGO, Margareth; GALLO, Sílvio (Orgs.). *Michel Foucault e as insurreições: é inútil revoltar-se?* São Paulo: Intermeios, 2017, p.363-374.

TVARDOVSKAS, L. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Editora Intermeios, 2015.

## CAPÍTULO 9

# De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena

ANNA KARINA CASTANHEIRA BARTOLOMEU

HÁ UM CERTO TIPO de fotografia cujo gesto decisivo é o da “busca pelo Outro”. Em meados do século XIX, quando surge a fotografia, o outro fixado em saís de prata estava em territórios distantes da Europa Ocidental: Oriente Médio, China, Japão, África... Povos de aparência e costumes tão exóticos à sociedade europeia oitocentista, mas que a ela estavam atados pelo poder colonial, por laços comerciais, pela curiosidade científica ou, simplesmente, por um desejo de posse simbólica. Tal gesto permanece na prática de documentaristas contemporâneos que desejam mapear, conhecer ou travar contato com grupos cujo modo de vida contrasta com o do seu grupo de origem. Mais tarde, vieram os fotógrafos engajados em reformas sociais, que queriam conceder visibilidade àquilo que precisava ser corrigido e que acreditavam que as imagens fotográficas teriam a força para tocar as consciências e provocar mudanças efetivas. Nesse caso, os outros eram os pobres e desvalidos. Daí surgiram muitos fotógrafos que lançaram seu olhar para toda espécie de sofrimento humano, em situações-limite como a guerra, a fome, a sede, a falta de tudo.

Historicamente, a maior parte dessas práticas manteve uma separação clara de posições. De um lado, mais ou menos vulnerável, uma pessoa e os signos do seu lugar no mundo: seu rosto, corpo, e também os cor-

pos daqueles com quem ela vive, objetos, moradas, paisagens. Por trás de sua câmera, o fotógrafo e seu saber, sua arte mecânica, sua ciência da luz. O fotógrafo quase sempre vem “de fora” e possui os meios e a autorização para fixar a imagem de uma outra pessoa, que será vista por outros observadores, situados em outro tempo e lugar. Estão em jogo aí as relações de poder envolvidas no ato de olhar e nos processos de representação do outro, uma questão recorrente no domínio do documentário (Flores, 2007; Price, 1997; Sekulla, 1993; Sontag, 2003, 2004; Tagg, 2005). “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder”, conforme assinalou Susan Sontag (2004, p. 14).

Se os lugares ocupados por observadores e observados ainda aparecem bem demarcados em um conjunto significativo de trabalhos fotográficos, notadamente no documentário e no fotojornalismo, também encontramos uma pluralidade de experiências nas quais as relações de poder e de alteridade são problematizadas e equacionadas em outros arranjos. Tais experiências podem ser consideradas desdobramentos do que James Clifford identificou como uma “crise geral das práticas de representação intercultural”, no final do século passado. Em suas reflexões sobre os relatos antropológicos e, especificamente, sobre a questão da autoridade etnográfica, Clifford atribuiu essa crise à redistribuição do poder colonial nas décadas posteriores a 1950 e às repercussões dos estudos culturais dos anos 1960 e 1970, sintetizando assim o quadro:

Após a reversão do olhar europeu em decorrência do movimento da ‘negritude’, após a crise de *conscience* da antropologia em relação ao seu *status* liberal no contexto da ordem imperialista, e agora que o Ocidente não pode mais se apresentar como o único provedor do conhecimento antropológico sobre o outro, tornou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada. Com a expansão da comunicação e da influência intercultural, as pessoas interpretam os outros, e a si mesmas, numa desnorteante diversidade de idiomas – uma condição global que Mikhail Bakhtin chamou de “heteroglossia”. Este mundo ambíguo, multivocal, torna cada vez mais difícil conceber a diversidade humana como culturas independentes, delimitadas e inscritas. A diferença é um efeito de sincretismo inventivo. (Clifford, 1998, p. 19)

Nesse mundo, não só todos são potencialmente produtores de representações como também estão atentos aos modos como aparecem, ao tipo de visibilidade que alcançam. Refletindo esse quadro, começaram a ganhar

mais espaço, práticas e discursos que reivindicam a apropriação dos meios de produção para que os sujeitos e os grupos sociais possam expressar e articular seus signos de pertencimento e sua própria singularidade e diferença. No campo da fotografia e do cinema, é notável a existência de inúmeros projetos de realização que consolidaram essa passagem, para a qual muito contribuiu a maior facilidade de acesso aos equipamentos de produção e pós-produção dada pelas tecnologias digitais. A intenção de produzir uma outra imagem de pessoas ou grupos sistematicamente marginalizados, que pretende ir além ou contra as representações dominantes no universo da mídia – regido pela lógica do espetáculo – e também em diversas instâncias e instituições culturais, está presente em boa parte dessas iniciativas.

Essa disputa no domínio simbólico pode ser claramente detectada quando pensamos nas representações das favelas, espaços tão emblemáticos da maneira perversa como foi constituída a sociedade brasileira. Em que pesem abordagens mais ou menos matizadas, a visibilidade concedida às periferias é historicamente associada à violência ou marcada por pressupostos socio-cêntricos que valorizam as ausências características dessas áreas urbanas em comparação com os espaços formais da cidade. Em contraposição, nos últimos vinte anos, pelo menos, tem se fortalecido a produção cultural oriunda dos movimentos sociais nascidos dentro e fora das comunidades ou, simplesmente, fruto da criação de sujeitos movidos por um profundo desejo de expressão, na literatura, na música, na fotografia, no audiovisual, etc.

Vale ressaltar que, no Brasil, a resistência às representações hegemônicas assume um caráter próprio, dadas as especificidades de um país em que as diferenças de classe são profundas e o preconceito racial e econômico se confundem. Por aqui, a expressão dos grupos economicamente marginalizados, como os moradores das áreas populares, depende, em muitos casos, das possibilidades de acesso aos meios de produção, já que “o controle sobre o que será apresentado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social” (Hamburguer, 2005, p.197). No campo da fotografia e do audiovisual, essa condição é especialmente relevante. Se, nos dias de hoje, a presença massiva das câmeras fotográficas e de vídeo acopladas aos celulares e a adesão generalizada às redes sociais têm produzido mudanças significativas nesse cenário, o acesso a equipamentos e a necessidade do domínio de um saber técnico especializado podem ainda ser uma barreira.



Os trabalhos fotográficos que abordaremos neste texto, justamente, colocam em jogo a representação da favela: o foto-documentário *Rocinha* (2005), livro de André Cypriano; o fotojornalismo do portal de comunicação comunitária *Viva Favela* (2001/2010), do Rio de Janeiro; e o livro *No mundo maravilhoso do futebol* (1998), resultado do projeto artístico desenvolvido em Belo Horizonte por Julian Germain, Patrícia Azevedo e Murilo Godoy. Vinculados a campos institucionais distintos e conformados por diferentes estratégias de produção, os três projetos situam-se em um período de transição, momento em que a crise das práticas de representação intercultural observada por Clifford já se apresentava, mas um pouco antes que as transformações decorrentes das tecnologias digitais se generalizassem.

Em comum, declaram o propósito de apresentar uma outra face da favela e, para isso, adotam a estratégia de buscar um olhar “de dentro”. Para realizar o livro *Rocinha*, André Cypriano morou no lugar durante trinta dias, convivendo com seus habitantes e praticando aquele espaço. O portal jornalístico *Viva Favela*, ligado à ONG *Viva Rio*, contava em sua equipe, durante o período aqui analisado, com correspondentes comunitários, moradores de favelas e bairros periféricos, entre eles cinco fotógrafos.<sup>1</sup> E o livro *No mundo maravilhoso do futebol* (1998) foi o resultado de oficinas livres de fotografia, pintura e texto, conduzidas pelos artistas, que envolveram 41 crianças e nove moças integrantes dos times de futebol da comunidade do Morro do Cascalho, em Belo Horizonte.<sup>2</sup>

A princípio, o gesto de abrir espaço para a participação do outro ou de passar a câmera para as mãos de quem, antes, estaria na posição de ser fotografado parece propiciar melhores condições para que, nas imagens produzidas, ocorra o afastamento desejado dos estereótipos. Mas em que medida essas estratégias possibilitam ou garantem que isso de fato aconteça? Quais seriam seus avanços e limitações? E, ainda, do ponto de vista da experiência do espectador, essas fotografias poderiam oferecer uma experiência de alteridade no seu sentido forte? Referimo-nos a um momento em que o contato com o outro tem o poder de romper com categorias prévias, aquelas que funcionam para apaziguar o nosso entendimento do mundo, e nos levam a aprender algo mais sobre o outro e sobre nós mesmos. O que

---

1. Em 2010, o portal “Viva Favela” ganhou sua versão 2.0, o que implicou em mudanças significativas em suas formas de produção. Neste texto, tratamos da versão anterior do portal.

2. Neste livro, quase todas as imagens e textos foram produzidos pelos participantes das oficinas, com exceção de algumas fotografias de Julian Germain e Murilo Godoy.

pode a fotografia, quando se pretende perturbar a ordem do catálogo de referências oferecido pelo espetáculo e vislumbrar outros mundos possíveis? Em suma, diante da redistribuição das posições dos sujeitos implicados na cena fotográfica, perguntamos: o que muda na representação? E o que daí pode mudar na experiência do espectador? A pergunta, portanto, atravessa os processos de produção, permeadas por relações de poder, para chegarmos às representações aí construídas.

Para pensar essas questões e proceder à análise comparativa que propomos, recorreremos à noção de *diagrama*, desenvolvida por Gilles Deleuze a partir de sua leitura do legado de Michel Foucault e sua teoria do discurso. Deleuze resgata o termo *diagrama* do livro de Foucault *Vigiar e punir*, publicado em 1975.<sup>3</sup> Naquele ano, numa das entrevistas cuja importância tanto valorizava, Foucault declarou que a escrita em si não o interessava, exceto na medida em que pudesse incorporar a realidade de uma luta. Ao reafirmar o caráter combativo de sua obra, definiu-se da seguinte maneira: “eu sou um mercador de instrumentos, um fazedor de receitas, um indicador de objetivos, um cartógrafo, um levantador de planos, um armador...” (Foucault, 1994, p. 1593, tradução nossa). Indo além da semiótica, que “parece confinar o processo da representação à linguagem” (Hall, 1997, p. 42, tradução nossa), a perspectiva construída por Foucault permite compreender a representação como um sistema aberto, conectado às práticas sociais e às relações de poder. Para dar conta dos discursos, é fundamental para Foucault situá-los na história, vislumbrando aí um campo de batalha.<sup>4</sup>

Enfatizando o caráter topológico próprio da perspectiva foucaultiana, o diagrama de Foucault e Deleuze implica a ideia de um mapa que conjuga formas e forças: “há tantos diagramas quantos campos sociais na história”, afirma Deleuze (1988, p. 44). Se o saber é feito das formas – o arquivo –, o poder é feito de relações de forças – o diagrama (Deleuze, 1992, p. 115). Nesse mapa, portanto, podem ser traçadas as relações de força e as estratégias específicas entre multiplicidades que se conjugam. Pode-se prever um funcionamento.

3. Para uma discussão detalhada da genealogia do conceito de diagrama na obra de Foucault e Deleuze, conf. Bartolomeu, 2008, p. 77-95.

4. “Nem a dialética, como uma lógica de contradições, nem a semiótica, como estrutura da comunicação, pode dar conta da inteligibilidade intrínseca dos conflitos. ‘Dialética’ é uma forma de escapar da sempre aberta e perigosa realidade do conflito reduzindo-o ao esqueleto hegeliano, e a ‘semiologia’ é um modo de evitar seu caráter violento, sangrento e letal reduzindo-o à calma forma platônica da linguagem e do diálogo.” (Foucault apud Hall, 1997, p. 43).

A noção de diagrama nos interessa porque ela permite visualizar os atos fotográficos – para usar o termo cunhado por Philippe Dubois (1994), que se refere tanto a um ato de produção propriamente dito quanto a um ato de recepção – como campos de ação, cheios de possibilidades, onde se combinam elementos heterogêneos: corpos, máquina, espaços, sujeitos, imagens, velocidades, superfícies, discursos, tempo. Há entre tais elementos diferenças de forças, de intensidades, a cada ponto do conjunto. “Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores” (Deleuze, 1990). Num dado cruzamento, instaura-se um acontecimento: a imagem, vestígio dessas relações. Importa reconhecer as peças de tais jogos onde coisas e enunciados se imbricam e ver como funcionam juntas, que espécie de máquina elas compõem, como as relações de forças jogam com as formas, arrastando-as, levando-as de um lado a outro. O diagrama é o que Foucault e Deleuze chamam de máquina abstrata. “É uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar” (Deleuze, 1988, p. 44).

Assim como o cartógrafo se incumbem de descrever um território, visualizando um possível funcionamento ou utilização daquele espaço, propomos pensar nos termos de uma cartografia dos atos fotográficos, observando suas condições singulares de existência, os espaços discursivos em que ocorrem e a forma como cada um atualiza as relações possíveis entre sujeitos, máquinas, tempo, espaço, imagens. É preciso esboçar, a cada vez, os contornos de um campo de forças no qual as imagens são produzidas, geram sentidos e conformam experiências, levando em conta o modo como o dispositivo fotográfico marca este terreno. E aqui, entendemos este dispositivo como algo material, cuja presença aciona um certo tipo de jogo, podendo ser tanto a câmera que efetua um registro quanto as imagens que se oferecem a um espectador.

Partindo dessa perspectiva, observamos a forma como cada projeto configurou um campo de ação e de visibilidades ao percorrer as imagens que deles resultaram. A cena fotográfica e as narrativas construídas são as unidades positivas de que dispomos: buscamos nas fotos os vestígios da cena em alguma medida preparada para a câmera; e os dispositivos de leitura e circulação nos levam às instâncias que organizaram os conjuntos de imagens e aos percursos ali inscritos para o espectador.

Para produzir uma outra imagem da favela e de seus moradores, cada projeto equacionou a seu modo as relações de forças entre os componentes dos diagramas que lhes são correspondentes. O trabalho do fotógrafo

André Cypriano corresponde à configuração do documentário fotográfico clássico, tanto do ponto de vista estético quanto no que se refere à distribuição de posições entre observadores e observados. Para trazer o que declarou ser uma visão “verdadeira” da favela, Cypriano adotou duas estratégias complementares, por sinal, características daquelas utilizadas pelos antropólogos. Primeiro, a aliança com alguém que pertencia à comunidade, no caso, um ex-detento da Ilha Grande, ligado ao Comando Vermelho, que ele conheceu quando fazia um trabalho naquele presídio, antes de sua desativação. Essa amizade funcionou como um passaporte para o acesso à Rocinha e para que pudesse circular ali em segurança. A outra estratégia visou ampliar um terreno intersubjetivo de experiência com os moradores do lugar: por trinta dias, morou comunidade, mergulhado no seu cotidiano, sujeitando-se às mesmas condições de existência das pessoas dali, aprendendo a praticar o espaço do outro. Com a cumplicidade construída na convivência com os moradores, o fotógrafo acabou também se deixando guiar pelas pessoas fotografadas, o que configura uma certa abertura à participação dos moradores da Rocinha na construção da representação do lugar onde vivem e de si próprios.

A tentativa de alterar as posições dos sujeitos é mais incisiva nos processos de produção dos outros projetos – o portal “Viva Favela” e o livro *No mundo maravilhoso do futebol* – nos quais a câmera passou efetivamente às mãos dos próprios moradores das comunidades, que assumem a posição de fotógrafos. No “Viva Favela”, os fotógrafos selecionados como correspondentes comunitários no portal jornalístico já conheciam alguns fundamentos básicos da fotografia e, depois, passaram por um treinamento, além de cursos em uma escola parceira do projeto. No caso do projeto do Morro do Cascalho, não existia a preocupação com o treinamento dos participantes e muito menos com a sua profissionalização. O que se pretendia nas oficinas era simplesmente oferecer ao grupo a oportunidade de utilizar a fotografia para registrar algo da sua experiência. Foram dadas apenas explicações simples sobre como manusear as câmeras de filme utilizadas, do tipo “aponte e dispare”, e sugerido que fizessem quatro coisas, mas sem obrigações: um autorretrato, uma foto do lugar favorito, do objeto favorito e de sua família. Depois de reveladas as imagens, elas eram vistas em conjunto, com todo grupo, e as câmeras eram distribuídas com novo carregamento de filmes.

Assim, a relação que os fotógrafos estabelecem com o dispositivo técnico é diferente em cada projeto. Para os fotógrafos comunitários do “Viva Favela”, a câmera é antes de tudo um meio através do qual podem articular os signos

identitários dos moradores das áreas populares e que ajuda a tornar visíveis suas práticas cotidianas, suas formas de viver – da maneira como gostariam de ser vistos. Para o fotógrafo documentarista, por outro lado, além de cumprir a função de produzir um testemunho do que é a Rocinha, a câmera serve para demonstrar a virtuosidade técnica e estética de quem a maneja. Importa o “olhar do fotógrafo” sobre aquela realidade. Nas oficinas realizadas no Morro do Cascalho, por sua vez, a câmera de manuseio simples alcança uma dimensão lúdica e expressiva, servindo como um instrumento que oferece àqueles jovens a oportunidade de dizer: “eu existo” ou “essas coisas, essas pessoas, esses lugares são importantes para mim”.

Quais seriam as consequências dessas variações? Começamos pelo que chamamos de cena fotográfica. No jogo instaurado pelo fotógrafo e sua câmera, o sujeito fotografado pode ser apanhado ou se engajar de diferentes maneiras em sua auto *mise-en-scène*. Na cena do “Viva Favela”, o traço mais forte é aquele que advém do caráter afirmativo do projeto, que conduz os sujeitos para um registro próximo ao da autorrepresentação. Nota-se, em muitas imagens, que as pessoas fotografadas entram na cena de forma ativa, numa posição frontal, portando objetos ou assumindo posturas que funcionam como signos identitários (Figura 1). Tanto estes que posam quanto os fotógrafos demonstram nessas imagens o domínio de um léxico simbólico amplamente difundido, utilizado aqui como forma de assegurar que aquilo que desejam comunicar seja compreendido. A exposição dos vínculos familiares também faz parte desse gesto de afirmação (Figura 2). Ao materializar nas imagens os vínculos entre as pessoas, quer-se deixar explícito o pertencimento desses sujeitos a um grupo familiar, que tem uma história particular e um futuro, numa operação que evidencia algo que é comum, que é condição partilhada por todos. Há, nesses casos, um gesto forte de interpelação do espectador que se sabe situado numa esfera pública – ação na qual o fotógrafo comunitário e os fotografados são cúmplices de primeiro grau.



Figura 1. Créditos (da esq. para dir.): Deise Lane, Rodrigues Moura e Walter Mesquita.  
Fonte: Viva Favela.



Figura 2. Créditos (da esq. para dir.): Deise Lane (duas primeiras) e Walter Mesquita.  
Fonte: Viva Favela.

No livro *Rocinha*, por sua vez, o gesto do fotógrafo é que parece presidir as cenas. Os belos retratos obtidos por André Cypriano trazem, muitas vezes, marcas de um certo constrangimento das ações das pessoas fotografadas. Em uma série de closeups, por exemplo, elas aparecem como que presas pelos limites fechados do enquadramento, à espera do corte efetuado pelo fotógrafo. Se em algumas fotos os retratados se encontram serenos diante da câmera, noutras percebe-se alguma forma sutil de resistência, como na hesitação de Cecília ou no olhar de Sheila, que se desvia no momento do clique (Figura 3).

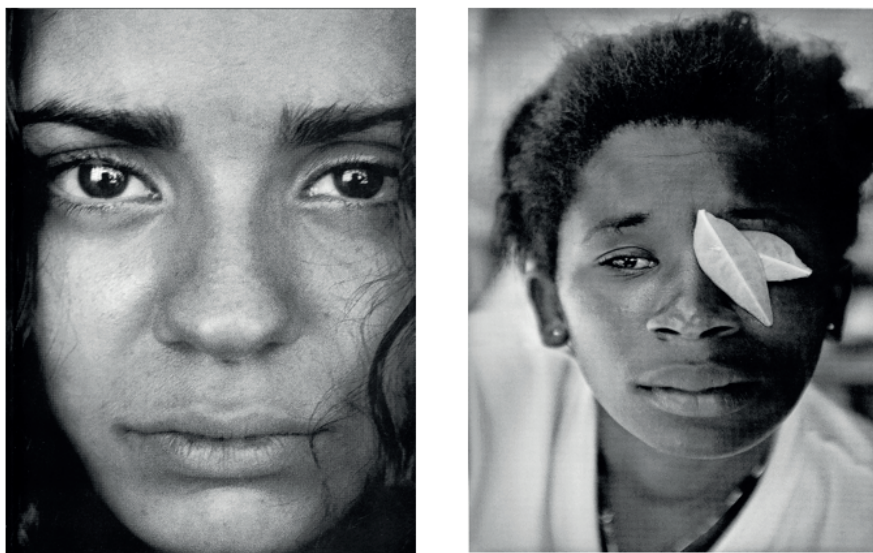


Figura 3: fotografias do livro Rocinha, de André Cypriano.

Há também cenas preparadas pelo fotógrafo, nas quais os modelos querem cooperar, mas têm seus movimentos dirigidos. Algumas vezes, eles entram num jogo de encenação que tem como referência outras imagens em circulação nos domínios do espetáculo. As lindas moças da Rocinha posam para Cypriano cientes de que estão numa performance para uma câmera, de que estão numa cena sob o olhar do outro. Não se trata de deslegitimar, por princípio, tal procedimento. No largo espectro da fotografia documental contemporânea, cabem muitos métodos de trabalho que lidam de maneiras diferentes com o vínculo que as imagens e o fotógrafo têm com o mundo e com os outros. No caso, a *mise-en-scène* das moças remete nitidamente às poses que ajudam a conferir *glamour* às modelos da publicidade e da moda (Figura 4). Noutra sequência, quatro imagens dividem uma página dupla, formando uma micronarrativa. Vivazes, os rapazes brincam um com o outro diante da câmera, para a câmera, encarnando o estereótipo dos descolados MCs. A cada golpe do fotógrafo eles devolvem mais uma jogada e assim conseguimos flagrar o modo como vão se transformando em imagem, colocando-se sob o olhar de um outro que está fora da cena (Figura 5).



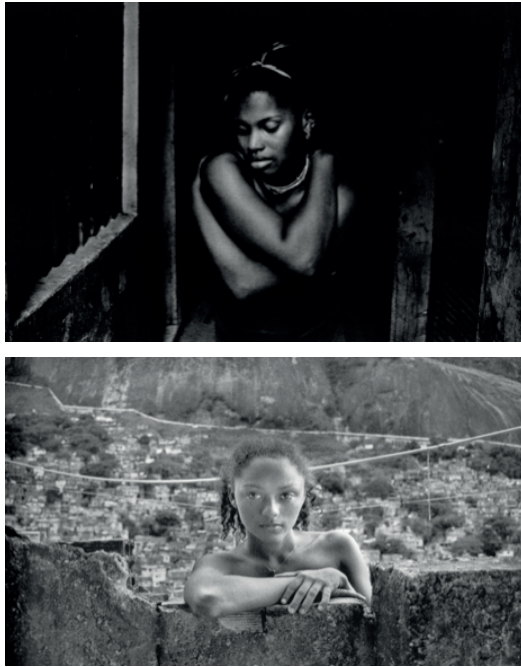


Figura 4. Crédito: André Cypriano. Fonte: livro Rocinha.

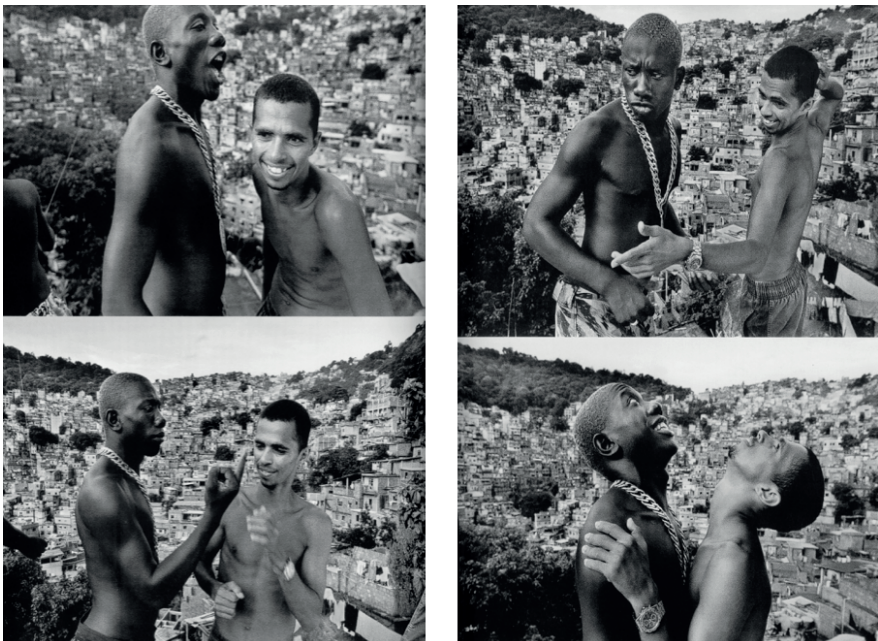


Figura 5. Crédito: André Cypriano. Fonte: livro Rocinha.

Nas fotografias do portal “Viva Favela”, eventualmente são perceptíveis sinais de constrangimento das pessoas, especialmente nos casos em que são fotografadas em situações de precariedade material. Nessas ocasiões, é comum que os fotógrafos acolham a atitude daqueles que posam, mantendo um posicionamento oblíquo em relação ao eixo da câmera, assim como uma certa distância (Figura 6).



Figura 6. Créditos (da cima para baixo.): Tony Barros e Rodrigues Moura.  
Fonte: projeto Viva Favela.

Já no livro *No mundo maravilhoso do futebol*, sinais de constrangimento são quase inexistentes. As pessoas estão nas imagens como que protegidas pelos afetos que envolvem as situações íntimas em que as cenas acontecem. Elas posam para a câmera, às vezes num clima de brincadeira, às vezes com uma intenção estudada, mas parecem estar à vontade (Figura 7). Ainda que mediada pela câmera, a relação entre fotógrafos e fotografados é, no

mais das vezes, uma relação de iguais, não apenas porque compartilham a condição de moradores da favela, mas pelo fato de que é totalmente possível ocorrer a troca dos papéis: uns e outros podem mudar de posição a qualquer momento, uma vez que o conhecimento técnico não é necessário para o uso do equipamento simples. Basta o desejo, o gesto de enquadrar e apertar o botão. E se não desejam aparecer, simplesmente podem cobrir o rosto, como fez uma moça fotografada deitada, próxima ao rádio antigo, que não quis entrar na imagem.



Figura 7. Créditos (da esq. para dir.): Aldair José Antônio da Silva, Alcidimar Alice do Vale, Fabiano Libério de Oliveira. Fonte: livro *No mundo maravilhoso do futebol*.

Quando é o fotógrafo Julian Germain quem está em ação, o jogo pode se aproximar ao daquele de Cypriano, quando as pessoas aceitam cooperar com a encenação que ele inventa. Entretanto, não percebemos na cena armada pelo britânico uma referência tão direta às imagens já prontas, oferecidas, por exemplo, pela iconografia da moda ou dos clipes de *rap*. Mesmo na sequência de abertura do livro, que forma uma panorâmica, na qual os dois times se apresentam na formação característica dos pôsteres de futebol, a maneira como o fotógrafo estende o tempo da tomada e abre o fundo do quadro para a ocorrência de outros pequenos eventos não programados, indica muito mais a releitura de uma cena típica do que uma tentativa de reprodução daquele quadro (Figura 8).



Figura 8. Créditos: Julian Germain. Fonte: livro No mundo maravilhoso do futebol.

A análise da cena permite também descrever a maneira pela qual os fotógrafos lidam com o espaço da favela. No trabalho de Cypriano, prevalece o controle do que vai dentro dos limites do quadro. O corte espacial seleciona, mede, organiza – criteriosamente (Figura 9). A maior parte das imagens de ruas e becos estreitos da Rocinha mostra-os em perspectiva, repetindo uma composição que centraliza o ponto de fuga, fazendo convergir de forma estudada planos e linhas. Muitas vezes, tais fotografias, de construção precisa, deixam sentir em primeiro plano as texturas ásperas das paredes de cimento e de tijolos expostos ou a fetidez da vala negra onde corre o esgoto. O mais freqüente é que as fotos que ressaltam a qualidade táctil desse espaço, apresentem também as marcas de signos negativos ou da expressão de uma vivência doída. O que se vê nas ruelas mostradas em detalhes por Cypriano são as ligações clandestinas, a precariedade, a lama podre e o lixo, além das cenas explícitas de embriaguez e desespero (Figura 10).



Figura 9. Créditos: André Cypriano. Fonte: livro Rocinha.



Figura 10. Créditos: André Cypriano. Fonte: livro Rocinha.

Por outro lado, é significativa a presença de tomadas feitas de pontos de vista elevados, que lhe permitiram apreender o espaço à distância, traindo assim, talvez, um desejo de domesticá-lo ou de sair dele. Cypriano também vai com sua câmera à praia e à mata ainda existente em alguns pontos do morro. Se essas imagens realizam um movimento de expansão dos supostos limites daquele território, também situam o fotógrafo fora da favela (Figura 11).



Figura 11. Créditos: André Cypriano. Fonte: livro Rocinha.

No “Viva Favela”, parece prevalecer o movimento oposto. Existem imagens feitas do alto, mas a maior parte das fotos inscreve o embate com o traçado labiríntico das ruelas, deixando explícito o quanto este espaço resiste em ser mensurado, calculado, esquadrihado. O ponto de fuga quase sempre topa com uma barreira física qualquer, logo adiante; ou então apenas um pedacinho do céu ou da vegetação que fica além permanecem visíveis. Uma vez dentro do labirinto, o olhar não consegue ir muito longe, é difícil avançar. Da mesma forma, às vezes as pessoas parecem estar sitiadas por elementos físicos que se fecham em torno delas em diferentes planos. Embora saibamos que há brechas aí, não as vemos. Assim, os fotógrafos do “Viva Favela” deixam ver nas imagens um pouco da forma como eles se submetem àquele espaço. As composições, nem sempre tão rigorosas quanto aquelas de Cypriano, deixam mais sobras nas beiradas do quadro, vestígios de uma história social que se acumula em todo canto (Figura 12).



Figura 12. Créditos: Rodrigues Moura (primeira); Nando Dias (as demais).

Fonte: Viva Favela.

As imagens do livro *No mundo maravilhoso do futebol*, por sua vez, nos deixam entrar ainda mais nos espaços habitados do morro. Podemos ver o interior das casas, espaço reservado e compartilhado pela família, as imagens

de tempos diferentes penduradas na mesma parede, os gestos do brincar, os objetos favoritos, os objetos esquecidos. Vislumbramos os traços de uma experiência cotidiana mais íntima (Figura 13). Ao contrário dos outros projetos, aqui não há a intenção de oferecer imagens que propriamente descrevam o Morro do Cascalho. Afora as sequências panorâmicas de Julian Germain e as poucas fotos escolhidas para mostrar alguns “lugares favoritos”, na maioria das vezes a paisagem ou os ambientes internos aparecem meio que por acaso, no fundo das cenas, nas margens, vazando pelas bordas das encenações. Esta maneira como o espaço da favela surge no livro decorre dos temas sugeridos aos participantes nas oficinas, mas também tem a ver com uma forma de organização da imagem típica da fotografia vernacular: quase sempre tomadas frontais que trazem o assunto principal centralizado na imagem. Assim, as margens das fotos costumam ser acidentais, inesperadas (Figura 14). Tendo centrado o assunto, o vernaculista deixa a câmera organizar o plano da imagem em seus próprios termos óticos e mecânicos (Green, 1984). O fotógrafo inexperiente produz assim, involuntariamente, uma espécie de fora-de-campo – ousamos chamar assim – da imagem que ele pré-visualizou antes do clique.



Figura 13. Créditos: Willian dos Santos e Paulo Murilo Barbosa Fernandes.  
Fonte: livro *No mundo maravilhoso do futebol*.





Figura 14. Créditos (sentido horário): Helder Júnior da Silva, Robson Jonas Divino Nazário, Emerson Teixeira e David Borges Junior. Fonte: livro *No mundo maravilhoso do futebol*.

Se aqui considerarmos a fotografia como uma imagem-ato, que não pode ser pensada “fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é” (Dubois, 1994, p. 59) e, além disso, assumimos que ela funciona compondo com diagramas que conjugam formas e forças, podemos afirmar que as variações nas posições dos sujeitos presentes na cena fotográfica terão repercussões na conformação das imagens, em seu aspecto. Nas fotografias das favelas e de seus moradores produzidas no âmbito de cada projeto, inscrevem-se modulações que decorrem da mudança ou não na posição dos sujeitos – mas não só disso. Estamos longe de afirmar que esta redistribuição das forças constitui um fator que assegura a reversão de estereótipos ou tipificações. Seria um equívoco supor que basta mudar a câmera de mãos para que se altere substancialmente os sentidos das imagens ou a reserva simbólica que elas mobilizam.

Há outros fios a serem puxados dos dispositivos, outros componentes a serem considerados. A instância que corresponde ao momento da edição é crucial. Em todos os casos prevalecem nesta etapa do processo as decisões daqueles que lideram os projetos. E a configuração final da narrativa fotográfica não deve ser atribuída apenas aos indivíduos efetivamente engaja-

dos na realização de cada um desses produtos. Outro fator está imbricado aí, situado num patamar que pode afetar todas as interações que tentamos explicitar. Referimo-nos ao discurso no qual as imagens e narrativas produzidas estão engajadas. É preciso perguntar sobre quais espaços discursivos estão fazendo valer suas normas em cada projeto, sabendo que eles podem constranger ou abrir as possibilidades para a representação. O que vai ser mostrado, como e para quem?

Enquanto a produção fotográfica de André Cypriano conecta-se às instituições que promovem a fotografia documental, as imagens do “Viva Favela” são produzidas dentro dos princípios da comunicação comunitária, patrocinadas por uma organização não-governamental que possui finalidades claras, e respondem a certas demandas de representação que expressam a forma como os moradores das áreas populares desejam aparecer publicamente. No processo de realização do livro *No mundo maravilhoso do futebol*, por sua vez, não havia de início nenhuma vinculação institucional objetiva. Os artistas puderam experimentar mais e definir, eles próprios, seus objetivos e formas de trabalho. No mapa do projeto, eles ocupam uma posição forte e estão lá como realizadores que manifestam uma visão conceitual sobre a fotografia no que diz respeito à sua presença na cultura, na história e na intimidade de todos nós, o que remete à própria fotografia como instituição social.

E as narrativas? Que percursos inscrevem para o espectador através da forma como as imagens estão articuladas nos projetos? No livro *Rocinha*, este percurso é muito bem sinalizado e amarrado. O gesto seguro do fotógrafo-autor oferece caminhos de leitura que guiam o espectador tanto através das seqüências narrativas quanto dentro de cada foto. Sobressai deste relato visual organizado por Cypriano uma imagem impactante da favela e de seus moradores, produzida através da exploração dos grandes planos, das vistas aéreas, das panorâmicas, do uso de ângulos abertos. A face espetacular da Rocinha é enfatizada. No material do “Viva Favela”, encontramos no outro extremo. Há um conjunto de pequenas narrativas, correspondentes aos ensaios ou às reportagens publicadas, cuja seleção procura responder aos anseios de representação que estão nas origens do projeto. No entanto, a profusão de imagens e as múltiplas possibilidades de entrada disponibilizadas através do portal concorrem para que se produza um acúmulo de impressões. Pode-se ver a cena preparada para atender aqueles objetivos iniciais, mas o próprio excesso de imagens oferece margens para experimentá-las de outro modo. Neste sentido, o conjunto de fotografias

que mostra os espaços densos e labirínticos das favelas evidencia-se como particularmente rico, permitindo-nos vislumbrar um pouco mais sobre as formas de viver e de praticar os espaços.

Já o projeto *No mundo maravilhoso do futebol*, elegeu um tema para chegar à favela e apresenta uma organização mais fragmentária, embora precisa. Quando não aparecem sozinhas, ampliadas em página dupla, as imagens formam dípticos, sempre se complementando de alguma maneira: através da combinação de suas qualidades plásticas, insinuando uma certa atmosfera comum ou mesmo uma frágil narrativa, muito tênue. Logo no início, há um relato intitulado “História do Cascalho”, construído coletivamente em um processo que envolveu toda comunidade. Vale citar o trecho inicial:

No começo do mundo não tinha nada, nem uma pedra e nem uma árvore. Tudo era cheio de dinossauros. Só tinha uma casinha bem longe, era de Eva e Adão. Eles fizeram uma bomba e atiraram nos dinossauros todos. Aí Adão e Eva fez nós e fez a gente viver aqui no Cascalho. Veio viver também galinha, cachorro, passarinhos, cavalo, gato, coelho, cabrito, rato, barata, e muito mais gente. (Azevedo; Germain; Godoy, 1998, p. 14 )

Embora tenha sido produzido com a participação de adultos da comunidade, o texto preserva a forma de se expressar característica da criança. O tom de fábula reforça o título do livro, remetendo-nos a um espaço mítico, imaginado, sonhado. Lançando mão do futebol como passe, o projeto conseguiu instaurar como que um mundo à parte, cheio de afetos, que paira sobre a realidade dura do Morro do Cascalho, cujos vestígios também podemos ver nas imagens. As manchas do *flash*, o fora de foco, as bordas veladas, os espaços desenquadrados, entre outros “erros”, funcionam como formas ou marcas que remetem ao uso ordinário da fotografia, emprestando às imagens “erradas” a atmosfera de intimidade e afetividade comum às fotos mais importantes para todos nós, através das quais compartilhamos nossas experiências privadas ou cultivamos narrativas da memória.

Se partimos da idéia de que a fotografia sempre compõe com um diagrama, procuramos mostrar como os projetos armaram seu campo de ação. Reconhecemos neles as linhas de força que derivam da sua condição institucional, dos regimes discursivos aos quais estão atrelados e de tudo mais que empurra as formas e os sentidos para o lugar daquilo já muito codificado. No entanto, a análise revelou também a possibilidade de emergência de zonas de indeterminação que escapam às regras que definem o visível e o enunciável a cada vez.

Pelas aberturas que deixa o diagrama, pela certa imprevisibilidade que envolve a tomada fotográfica ou pelas lacunas próprias dessas imagens, não podemos conceder ao contexto discursivo ou às relações de poder a prerrogativa de fechar totalmente o sentido de uma foto ou de uma cadeia de signos fotográficos, de ter aí um papel absolutamente determinante. O caráter contingente da fotografia implica um grau mínimo que seja de indeterminação e de mobilidade dos sentidos. Há aí fissuras. Se estes espaços podem ser preenchidos pelas estratégias do poder, eles também poderão deixar agir aí as táticas de resistência. De alguma forma, a fotografia propicia ou, ao menos potencialmente, guarda um espaço para a indisciplina, para o descontrole, para o inesperado.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Patrícia; GERMAIN, Julian; GODOY, Murilo. *No mundo maravilhoso do futebol*. Amsterdam: Basalt Publishers, 1998.
- BARTOLOMEU, Anna Karina. *De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena*. 2008. 289 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social)-Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica – Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CYPRIANO, ANDRÉ. *Rocinha*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Senac Rio; Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161 (Tradução de Wanderson Flor do Nascimento disponível no endereço <http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>. Acesso em 02 fev. 2019).
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- FLORES, Laura González. La mirada del otro *otro*: la producción fotográfica de grupos minoritários. In: *Memoria del XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007, p. 437-439.

- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits: 1954-1988* (vol.1). Paris: Gallimard, 1994.
- GREEN, Johnathan. Fotografia como cultura popular: The Family of Man. In: *American photography – a critical history, 1945 to the present*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1984. (Tradução de Rui Cezar Santos. No prelo).
- HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, 1997.
- HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 196-215.
- PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed – Photography out and about. In: WELLS, Liz. *Photography – A critic introduction*. Londres: Routledge, 1997, pp. 55-102.
- SEKULLA, Allan. The body and the archive. In: BOLTON, Richard (org.). *The Contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1993, p. 343-389
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TAGG, John. *El peso de la representación – ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- VIVA FAVELA. [www.vivafavela.com.br](http://www.vivafavela.com.br). Acesso em: 15 dez. 2009.

## CAPÍTULO 10

# O presente mais duradouro da minha vida, o levante ao dizer<sup>1</sup>

MARCO AURÉLIO MÁXIMO PRADO

ESTE TEXTO foi escrito em meio a um dos processos mais turbulentos e atroz de nossa história política. Para mim, é muito difícil escrever essas linhas enquanto nosso país sofre uma mudança que beira a catástrofe. Mas é preciso manter o fluxo do dizer, manter vivo o espaço da palavra insurgente, do grito (mais que do horror) que configuram as artes menores da transformação resistente. Meu texto pode ser parte de um levante que se organiza em torno do dizer, do gesto de nos levantarmos para enunciarmos, coletivamente, que precisamos de nós, que dependemos de nós, que necessitamos de estar juntas e juntos para dizer, em alto e bom tom, que resistiremos num cinturão forte feminista denso e entrelaçado de mãos e afetos de resistências. Resistir, me parece, é uma anterioridade a se opor, porque, para nos opormos a algo, precisamos reconhecer, no mínimo, alguma legitimidade discursiva do outro ponto de vista que contesta o nosso. E esse não é o caso. Então talvez, e é isso que vou tentar levantar e dizer, resistir agora seja já um gesto político muito grande.

---

1. Versão revista de texto apresentado na abertura do X Simpósio de Psicologia Política, com o tema “A psicologia política no Brasil e os enfrentamentos a processos antidemocráticos”, ocorrido entre 29 de outubro e 01 de novembro de 2018, na cidade de Maceió (AL).

Falo a partir do momento que se configura justamente antes das eleições presidenciais de 2018 e dois anos depois do golpe de 2016. O desafio me parece impossível: dizer sobre um presente sem nenhuma temporalidade. Um dia antes da ida às urnas, escuto gritos e movimentos na rua, uma militância ativa que ressurgiu nos últimos dias pró-democracia, ocupando muitas esquinas e praças, abraçando a avenida do Contorno, o que é extremamente simbólico para nós que vivemos em Belo Horizonte. O abraço da Contorno é um ato político histórico desde os anos de 1980, de exposição dos corpos em Praça Pública, de uma aliança entre corpos múltiplos (como nos sinaliza Judith Butler), é uma ocupação das vias de transporte e tráfego que as transforma numa espécie de materialidade e de suporte do cinturão de muitos corpos. Dizer sobre o presente nesse momento político parece ser uma longa história, nunca imaginei um presente tão longo, um presente que cheira tanto à negação com o passado e que condensa o futuro em seu próprio tempo. Rompe-se com um passado, mas estreita-se o pacto com o futuro. Esse tipo de presente parece não dar chances de pensar sobre o amanhã. Não há fabulações possíveis nesse tipo de temporalidade.

Um presente que nos rouba, portanto, o sentimento de uma historicidade, de uma certa fantasiosa cronologia contínua entre passado, presente e futuro, como bem salienta Jacques Rancière. Um presente que condensa as diferenças temporais em um só longo e único momento esticado: o aqui e o agora. Deve ter sido isso que os intelectuais sobreviventes dos campos de concentração da II Guerra identificaram que ali, no campo, se instalava: um presente infinito, um presente que nunca acabara, um presente que nunca encontrara um futuro, mas que olha para o passado e sente o seu odor, mas jamais se conecta a ele. Esse tempo, que é tão duro e tão mobilizador, Walter Benjamin chamou-o de um “Tempo de Agora”, esse tempo que sintetiza, imobiliza e congela a noção do já dito tempo fantasmagórico de transição. Mas esse tempo de agora também é um acontecimento político. Ele imobiliza e estanca a historicidade, impondo-nos o desespero do medo, mas também a oportunidade do levante de um dizer! E é a isso que Benjamin se referia ao tempo do agora.

Mas, antes de tudo, permitam-me começar pelo início dessa história: minha escrita aqui é um ato excessivo. Quero tentar fazer desse tempo da escrita e do encontro na leitura, um tempo de agora. Um tempo de um acontecimento, pois realmente o nosso tempo presente roubou de mim qualquer possibilidade de pensar sobre essa demanda impossível e angustiante que é falar sobre os desdobramentos do presente. Se pensarmos no que é necessário para criar

modos de enfrentamento a processos antidemocráticos, isso implicaria pensar a psicologia política no Brasil, uma tarefa infindável e, devo confessar, demasiadamente exigente, pois a psicologia política nunca se fez tão evidente como realidade e tão densa como explicação. Todos recorreremos a ela ontem a noite, hoje cedo ou sábado antes da votação. Todo buscam numa certa psicologia política alguma explicação racional para esse corte tão rasgado na pele de nossas instituições e de nossas vidas cotidianas.

Mas quero, ao usar esse mote do tempo do agora, tentar parar o tempo, imobilizá-lo aqui nesse momento, parar o tempo do encontro na escrita e na leitura e produzir um acontecer. Quero paralisar a transição do tempo quando, em 2001, nos reunimos numa pequena sala da Rua Maria Antônia, na Escola de Sociologia e Política em São Paulo, para fundar a Revista Psicologia Política. Ali paramos um pouco o tempo, todos precisando falar uns com os outros e abrir uma nova fenda irreparável com o futuro. Portanto, minha escrita é um dizer de agradecimentos e um apelo convocatório por aquele abraço da Contorno que limita e divide, que partilha e compartilha a própria cidade. Queria muito parar o tempo aqui e agora e daqui imaginar o que vamos viver amanhã.

## **ESPAÇOS LIMÍTROFES PARA FORMAS DE VIDA EM CONSTRUÇÃO**

A avenida do Contorno, como alguns devem saber, é a avenida que limita a parte planejada da cidade, mas divide também a própria Belo Horizonte. É por ela que se estabelecem os limites e fronteiras de uma cidade inventada e desorganizada e onde, como em muitos outros momentos políticos já vividos de abraços na Contorno, o gesto político de abraçar a Contorno quer dizer que ocupamos a cidade, que expomos nossos corpos, que somos muitos e muitas entrelaçados entre mãos, pensamentos e afetos. Escuto logo ali, na minha frente, esse grande abraço da Contorno. Mas não consigo, mesmo assim, me reconectar com o tempo de transição do presente, tomado pelo que parece agora um momento de sinergia ativista na sociedade, contra um certo Estado e contra uma certa sociedade ela mesma. Não consigo sair e me deslocar de um afeto paradoxal, às vezes oco por dentro do meu peito, um sentimento preso em uma certa ambiguidade, entre achar que estamos completamente perturbados ou que erramos simplesmente. Um sentimento ambíguo que faz o pensamento ficar paralisado, esvaziado, não consigo parar de pensar, ao escutar vozes do abraço à Contorno, nos vários casos de ataques violentos de ódio a sujeitos vulneráveis, particularmente a três



pessoas que recebemos essa semana na rede de segurança de pessoas LGBT chamada rede P.O.C. (Proteger, Cuidar e Ouvir).

Uma tempestade ameaça o ato democrático de abraçar a cidade contra e a favor das eleições, mas meu pensamento está tomado pelos casos de violência política dessa semana contra uma travesti (destruição de crânio com golpes e pedras), contra um jovem gay (surrado, porque vestia uma blusa cor-de-rosa no ônibus) e um espancamento de uma mulher lésbica no metro, porque vestia a blusa #elenão.

Com a chuva, o abraço da Contorno terminou junto com alguma vã esperança e a agora há um suspiro democrático que se instalou nas ruas nos últimos dias antes dessa eleição de 2018: o levante a dizer! O chamar para conversar com bolo e café, essa matreira coisa de se fazer: dizer ao outro. Assim, a minha escrita é um levante ao dizer, essa matreira coisa a se fazer. Quero com ela apenas mudar essa lógica do tempo presente. Quero, ao contrário de alguns, encurtar o presente, quando ele é muito odioso. Encurtar pode ser alentador, reconectar com a densidade do passado e esbanjar alguma esperança futura. Por isso, intitulei esse texto de “o presente mais duradouro da minha vida: o levante ao dizer”. Meu argumento é um só: estamos interrompidos pela aparição de um fantasma: o ódio na política e na sociedade e, embora ele deva ser condenado por todos nós pelo seu ímpeto de rompimento ético, ele exige alguma compreensão além da condenação.

Meu argumento é que essa interrupção do dizer trazida pelo susto em erupção desse magma do ódio como afeto político só pode ser enfrentada por nós em gestos de levante, esse levante ao dizer. E, para isso, deveríamos nos dedicar a alterar o tempo do presente, a compreender que os espancamentos daquelas 3 pessoas que mencionei acima são efeitos de uma racionalidade afetiva da política. O que quero argumentar aqui, portanto, é que o ódio, ou isso que estamos, de forma singular, chamando do fascismo brasileiro (há, de fato, muitas semelhanças históricas), esse ódio contra a nossa história e o nosso futuro é uma racionalidade própria da política do presente. É uma razão típica da política da gestão dos afetos coletivos.

Parece um susto, um acontecimento de erupção das trevas dos corações. Olhamos para ele nos perguntando “De onde veio isso?”, “De que profundezas do inferno irracional vieram esses ditos de ódio contra nós mesmos?”, “O que foi que fizemos de tão grave no passado que o presente se torna um ódio infundável?” Olhamos para ele nos perguntando também: “por que essas pessoas são tão anti- racionais?”, “Por que se negam tanto ao debate de ideias racionais?”, “Por que não podem debater com argumentos, apresentar

respostas políticas para os problemas concretos, planos de ação em vez do ódio e dos assassinatos?” Olhamos para o que estamos vivendo e indagamos acerca de qual foi a lixeira que esquecemos de reciclar e que retorna agora, nesse formato fétido e monstruoso da violência sobre os corpos que aparentam ser indesejados, mais uma vez a este ódio coletivo.

Esse susto, a meu ver, é antes de tudo uma racionalidade. Não há irracionalidade no ódio como afeto político, mas sim um efeito de uma forma própria da racionalidade da gestão dos conflitos e dos sentimentos. E é a isso que quero me dedicar rapidamente, ao falar de alguma Psicologia Política dos Afetos Coletivos, tomando o afeto como um elemento traiçoeiro, mas intensamente desejado.

Como diria Adorno, o material de propaganda fascista nesse país preocupa-se pouco com questões políticas concretas e tangíveis (por isso não pode falar em debate político). Segundo Adorno, no texto “A teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista”, a maioria esmagadora das declarações dos agitadores é dirigida ad hominem. Elas são obviamente baseadas mais em cálculos psicológicos que na intenção de conseguir seguidores por meio da expressão racional de objetivos racionais. “O propósito universal desses agitadores é instigar metodicamente o que, desde o famoso livro de Le Bon, é comumente conhecido como psicologia das massas.”

Ao final do argumento de Ernesto Laclau, no livro mais polêmico desse século e que possui o título provocante de *A Razão Populista*, ele coloca a afirmativa mais poderosa para esse presente que nunca acaba para mim hoje:

Não há nada de mal, por suposto, em condenar o Holocausto. O que é incorreto é que essa condenação substitua a explicação que é o que o corre quando certos fenômenos são percebidos como aberrações carentes de toda causa racional compreensível. Só podemos começar a entender o fascismo se o vemos como uma das possibilidades internas inerentes a nossas sociedades, não como algo que está fora de toda explicação racional (2005, p.33).

Não vou voltar mais aos três casos de espancamentos, mas quero que fique fixada na nossa memória uma imagem, uma imagem que vem com as minhas palavras, a imagem da nossa amiga travesti Patrícia: um rosto ensanguentado, sobrelhas deslocadas do lugar, dois olhos rasgados nas laterais, três cortes profundos das pedras na testa, um esmagamento lateral do crânio pelos chutes, duas fraturas na parte frontal do rosto e um coágulo

cerebral em andamento nesse corpo agora algemado pelas mãos e pelos pés no leito do hospital por um crime cometido há 8 anos atrás, quando Patrícia furtou uma bermuda de uma loja que tem cinicamente a estátua da liberdade na cidade.

Esse corpo espancado politicamente agora fugitivo da justiça. Repito a frase: este corpo agora fugitivo da justiça depõe sobre essa racionalidade política do ódio à qual me refiro. Do carro de onde saltou tanto ódio, aparentemente contra Patrícia mas contra nós, saíram junto com os homens brancos que bradavam “seu viado, sua bicha suja”, saíram junto adesivos, bottons, panfletos e gritos “B. nosso presidente, essa putaria vai acabar!”.

É a esse gesto singular que sai do carro com adesivos e frases de campanha política eleitoral, com força para matar um corpo, que eu queria dedicar um pouco do nosso tempo-pensamento. A esse gesto milimétrico de parar esse carro, sair de dentro e chutar, chutar até quase matar. A esta racionalidade então que se expressa como um tipo de comportamento irracional, como falaram os pioneiros da Psicologia Política quando se assustaram ao verem, no final do século XIX, o povo abraçando as ruas de Paris, muito antes dos campos de concentração. Portanto é sobre este gesto único que estou interessado em pensar aqui a partir de uma noção primordial: a de que muitas demandas sociais heterogêneas, demandas às vezes impossíveis - como bem mostrou Judith Butler - essas demandas políticas impossíveis e heterogêneas entre si vem sendo articuladas e homogeneizadas por um projeto político de caráter excludente, individualista e neo-liberal, racista, violento, misógino e homofóbico de poder que pode ser sintetizado em uma imagem onde o indicador aponta para o outro e o polegar para cima: um tiro no lugar de uma letra, uma arma no lugar de um livro (não é à toa um desprezo pela universidade, o lugar de livros. Afinal, o desprezo é pelo argumento, pela reflexão, não porque ela é sem importância para quem está no poder, mas porque eles a temem. Só se despreza aquilo a que se dá muito valor).

Mas tudo isso indica que, para nós, parece que chegamos um pouco atrasados, eu diria. Perdemos em nossa memória interrompida pelos ditos normalizadores da anistia irrestrita, pela negação do trabalho de tratamento cultural das cicatrizes oriundas da violência estatal e por uma certa pusilanimidade do tratamento do dano histórico, Portanto, perdemos, ao que tudo indica, nossa capacidade de redescobrir essas demandas heterogêneas novamente, ou seja, de redescobrir a formação do povo.

Só que agora estamos frente a um povo de outra ordem, um povo que é resultante do efeito de articulações gestuais desse projeto psíquico de poder (gesto de armas), como nos lembrou Adorno. Povo que é resultado desse movimento articulatório perverso, que sintetiza em um certo gesto homogêneo essa diversidade de demandas que outrora foram negadas, não escutadas, empurradas para debaixo do tapete do Planalto Central, expurgadas para fora da sociedade, inclusive por nós.

Foi isso que, em 2013, quando as pessoas cantavam o infame refrão “o gigante acordou”, elas queriam expressar: esse gigante heterogêneo, plural, de demandas impossíveis, umas justas outras injustas; algumas de esquerda, outras de direita; umas reacionárias, outras nem tanto. Mas foi isso que, em 2013, o povo tentava dizer: da heterogeneidade que bradava por forma articulatória de um projeto político de equivalência de direitos, em vez de um projeto de psicologia das massas.

Lembro, como se fosse hoje, da mesa redonda de que participei na Abrapso Nacional, em Florianópolis, nesse mesmo ano de 2013. Nessa ocasião, fui repreendido por uma famosa cientista política após a minha fala na qual afirmava que “2013 era um golpe da direita sem luz no fundo do túnel”. Mesmo assim, insisti que 2013 (essa mesa redonda estava muito mediada pelas emoções daquele momento) era uma nova política que gritava por um projeto diferente de esquerda e que não há luz no fim do túnel, mas há o indomável da política. Contudo, fui repreendido mesmo assim, pois, segundo ela, que eu não sabia nada sobre as ciências políticas (o que de fato é uma verdade, continuo sem saber).

É por isso que tanto Ernesto Laclau quanto Jacques Ranciere (autores de um certo exílio com o pensamento deslocado das Ciências da política - eles inclusive jamais aceitaram esse lugar) podem ser importantes para nós agora que, de alguma forma, chegamos um pouco atrasados: atrasados no sentido de que esse movimento, esse movimento do levante de dizer dessas últimas semanas de 2018 era talvez lá de 2013, uma semente para a nossa prevenção a esse afeto coletivo chamado pelos pioneiros como massa. Porque agora o povo como resultado das articulações gestuais dessa racionalidade do ódio político já está na rua, já caminha com seus adesivos e bottoms homofóbicos e racistas, já coloca bonecos militares nos lugares simbólicos de resistência histórica das lutas da cidade, já passa as noites gritando nas nossas janelas a criminalizar o pensamento político! Aliás, movimento esse que a própria Psicologia Política dos Afetos Coletivos pode explicar, porque cabe nos gritos das ruas o ódio e não a reflexão, o ataque à diferença e não

à argumentação, porque a ideia de que “qualquer posição política é passível de criminalização” é chamada agora de “doutrinação”, ou seja, é doutrinação qualquer argumento que o afeto coletivo agora vê como uma ameaça.

O que ameaça nesse momento não é essa onda de ódio apenas, mas, por outro lado, argumentar e refletir ameaçam, pensar coletivamente ameaça, reunir-se na universidade para ensaiar pensamentos e hipóteses ameaça esse conjunto heterogêneo de afetos políticos que se condensaram no gesto de uma arma. Eu sei que parece um pouco psicológica essa chamada, mas não se enganem, ela é muito mais do que isso. Portanto, agora nossa questão é outra: em vez de gritar no futuro do presente (Não passarão!) teremos que dizer no pretérito perfeito, e é com esse mundo que teremos que lidar. No entanto, mesmo um pouco atrasados, eu me atreveria a dizer que não devemos nos furtar de tentar apreender essa racionalidade que subjaz nossa própria sociedade e que articula a heterogeneidade em um gesto simples e homogêneo de indicador em riste apontado para o outro (esse movimento de articular através de um gesto simples e homogêneo a pluralidade das demandas e reclames que foi outrora identificado pelos clássicos da psicologia política do século XIX). Le Bon bem mostrou, embora racionalista, patologizador da política e classista, em *Psicologia das Massas*, algo que, quando invertido, teria alguma atualidade para nós:

O poder das palavras está unido às imagens que evocam e é totalmente independente do seu significado real. As palavras cujo sentido está menos definido são em alguns casos as que exercem maior influência. Tal é o caso por exemplo das palavras democracia, socialismo, igualdade, liberdade e etc cujo significado é tão vago que nem sequer grandes volumes seriam suficientes para defini-las com precisão. No entanto, é certo que um verdadeiro poder mágico está unido a essas breves sílabas, como se elas tivessem a solução de todos os problemas. Elas sintetizam as mais diversas aspirações inconscientes e aguardam a sua realização. Uma das funções mais importantes de um líder político consiste então em batizar com palavras populares, (gestos simples) ou ao menos indiferentes, coisas que a multidão não pode suportar com as antigas denominações. O poder das palavras é tão forte que bastará designar as coisas mais odiosas com termos bem escolhidos que logo aceitaremos tudo. (2008, p.129)

Diante disso, devemos nos esforçar para destrinchar esses gestos simples, esse gesto trivial, aquele momento de trivialidade que o homem branco sai do carro adesivado e chuta a cabeça de Patrícia até dilacerar seu crânio.

Porque essa compreensão, esse levante de dizer aqui e agora, talvez nos dê aquele oxigênio que chamaram outrora as feministas do nosso cinturão de “resistência para suportar a violência das palavras e dos atos” desse resultado das urnas na eleição contraditoriamente menos pública e mais científica que já vivemos.

Portanto, para seguir essa trilha teremos que inverter completamente boa parte da própria Psicologia Política, nascida nos parâmetros das teorias da irracionalidade da política. Teremos que evitar afirmar o que estamos falando no cotidiano desse presente sem fim: “quanta gente louca”, “o que está acontecendo que todo mundo ficou irracional”, “nossa, quanto ódio, de onde saiu isso?”, “nos assusta, porque ninguém percebe o que está acontecendo”. Essas percepções cotidianas, historicamente informadas pela Psicologia, serão todas suspensas para dar espaço a um único argumento: de que o ódio político, esse afeto psíquico, é uma forma de razão da política. Aqui, a palavra “forma” não é sem precisão. Forma, formato, tempo e espaço.

Pensando nisso, quero apresentar duas questões teóricas, quase princípios, que poderiam nos ajudar a pensar tanto o ódio quanto uma razão política, ou mesmo o nosso cinturão como uma resistência articulatória: o levante ao dizer. O princípio primeiro de que a política é dividida entre a racionalidade da gestão dos conflitos e a emergência deles próprios; e o segundo, de que não há um sujeito político heróico nos esperando no fim do túnel, mas sim experiências de levantes históricos que subjetivam a política em práticas articulatórias, ou seja, o povo articulado em experiências coletivas de igualdade nesse cinturão de alianças entre nós.

Quero ressaltar duas questões, portanto: a ideia de uma distorção constitutiva de toda ordem e do sujeito político como um conjunto de gestos que se dá na experiência da poética do conhecimento, ou seja, na prática sensível da poética e na prática sensível da política, nos termos usados por Jacques Rancière para definir a partilha do sensível entre mundos.

É ainda comum encontrarmos leituras do trabalho de Rancière em que a noção de política e política são tratadas como instituinte e instituído, como permanência e acontecimento, como o dado e o eventual. Essas leituras, das quais eu me distancio, tomam as noções de política e política a partir de um enquadramento heróico da ação. Portanto, elas pressupõem um sujeito da redenção. Nessas visões que eu aqui critico, que versam sobre o trabalho de Rancière, pode ser percebido que, uma vez que a política se transforma em um acontecimento, o sujeito que emerge de seu gesto é um herói do deslocamento e da subversão. Para que minha exposição argumentativa faça

sentido, tomo essas noções como movimentos heterogêneos impuros, misturados e co-condicionantes. Nas palavras de Rancière,

Não há, de um lado, esfera das instituições policiais e, de outro, as formas de manifestações puras de uma subjetividade igualitária autêntica. A distinção da política e da polícia opera em uma realidade que conserva sempre uma parte de indistinção. É uma maneira de pensar a mistura. Não existe um mundo político puro e um mundo da mescla. Existe uma distribuição e uma redistribuição. (1995, p.43)

Logo, a política, nos termos do autor, não é o irrompimento espontâneo de um acontecimento, ou o estado puro de uma ordem plena e positivada. Não poderíamos dizer que existe uma dicotomia entre momentos puros de ordem e momentos puros de desorganização. Muito pelo contrário, essa divisão no pensamento de Rancière está a serviço de evidenciar que na ordem, na norma social, há uma distorção constitutiva em sua própria materialidade e que se torna evidente através de gestos de enunciação. Essa evidência da distorção constitutiva, essa capacidade de dar visibilidade a um elemento constitutivo da norma é o que um gesto pode produzir e o que um corpo pode estender, amplificar: a política.

Antes de tudo, não faremos da ordem policial assim definida a noite onde tudo se equivale. A prática dos citas de furar os olhos de seus escravos e a das estratégias modernas da informação e da comunicação que, ao contrário, abrem infinitamente os olhos, prendem-se ambas à polícia. Não tiraremos de forma alguma a conclusão niilista de que uma e outra se equívalem. Nossa situação é em tudo melhor que a dos escravos dos citas. Há a polícia menos boa e a melhor — não sendo a melhor, aliás, a que segue a ordem supostamente natural das sociedades ou a ciência dos legisladores, mas a que os arrombamentos da lógica igualitária vieram na maioria das vezes afastar de sua lógica “natural”. A polícia pode proporcionar todos os tipos de bens, e uma polícia pode ser infinitamente preferível a uma outra. Isso não muda sua natureza, que é a única coisa aqui que está em questão. O regime da opinião sondada e da exibição permanente do real é hoje a forma comum da polícia nas sociedades ocidentais. A polícia pode ser doce e amável. Continua sendo, mesmo assim, o contrário da política, e convém circunscrever o que cabe a cada uma delas. (Rancière, 1995, p.67)

Essa distorção constitutiva equivale ao que Ernesto Laclau chamou de “deslocamento estrutural de toda estrutura”, isto é, a questão que se coloca

aqui é como tornar evidente essa não evidência. Como tornar visível essa distorção constitutiva, uma vez que ela não aparece na forma de racionalidade da polícia – em uma maneira de redistribuir o comum - o que se dá a aparecer é o efeito da sua forclusão (a metafísica da presença). Assim, poderíamos dizer que sempre existe algo de político no governo da polícia, e de policial no gesto do político. O que está em jogo é um paradoxo: o gesto pode tornar evidente a precariedade da polícia, mesmo tendo sabido que ele só existe como suplemento (pois a fortaleza da polícia está na sua saturação e a do gesto no seu excesso)?

Dito de outro modo, tornar evidente uma distorção constitutiva é nossa principal questão política. Mas, para entendermos essa forma de redistribuição do comum, teremos que definir precisamente o que é a norma de governo – a ordem policial – para nosso autor.

Diferentemente de Foucault, que identifica a polícia com o aparelho repressor do Estado, como instituição de organização e imposição da disciplina aos corpos coletivos, a polícia para Rancière é um conjunto de regras e códigos que definem modos do aparecer<sup>2</sup> dos corpos e de sua localização no tecido social. Destina, assim, funções e lugares para os corpos sociais em uma comunidade, atribuindo-lhes algo de próprio àquela divisão de partes (Marques e Prado, 2018). A polícia não é tanto uma “disciplinarização” dos corpos quanto uma regra de seu aparecer, uma configuração das ocupações e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas” (Rancière, 2016, p.56).

A categoria “polícia” não é nem um instrumento repressivo nem a idéia de controle da vida teorizada por Foucault. A essência da polícia é o princípio de saturação; um modo de divisão do sensível que não reconhece nem falta nem suplemento. Como concebido por essa noção, a sociedade é totalmente constituída por grupos que performam funções específicas e ocupam determinados espaços (Rancière/Panagia, 2000, p.124).

De maneira breve, a polícia é uma forma de partilhar o sensível que traça correspondência exata entre nomes, coisas, espaços e atividades. Não há

---

2. “Aparecer” relaciona-se ao conceito de Rancière do aparecimento dos sujeitos: o momento em que aqueles que não possuem lugar de fala na sociedade conseguem fazer com que seus discursos sejam ouvidos, apareçam e ganhem visibilidade e agência em uma cena de enunciação específica.



falta, falha, hiato, brecha. Essa saturação é constantemente questionada pela política, que é uma forma de partilha do sensível que preserva multiplicidades e diferenças sem correlação definida entre elementos. É um gesto excessivo além de extensivo. É um corpo do exagero. É uma demonstração enunciada do exagero. Um corpo que levanta. UM LEVANTE DO GESTO, um levante do dizer.

O processo político em Rancière não pode ser entendido como oposição entre a verificação da igualdade e a lógica policial. Essas duas ordem fazem os sujeitos, os tempos e as coisas aparecerem (ganharem visibilidade e enunciação) de modo diferente. Assim, a política, por meio de uma erupção e uma inscrição igualitária, desordena o modo habitual do aparecer, fazendo algo ser percebido e apreendido diferentemente de como aparecia antes. Questionado por alguns críticos acerca desse caráter de manifestação abrupta da política dentro dos regimes policiais, Rancière argumenta o seguinte:

Não tomo a política como um tipo de essência ahistórica, não desprezo a existência de formas históricas da política, pois ela é sempre inserida em configurações históricas. Há uma história da política, que é a história das formas de confrontação – e também das formas de confusão entre política e polícia. A política não aparece do nada. Ela está articulada a uma certa forma da ordem policial, o que significa um certo equilíbrio de possibilidades e impossibilidades que essa ordem define. (2009, p.287)

A polícia, por sua, vez, faz tempos, sujeitos e coisas aparecerem como dotadas de uma organização, arranjo ou configuração perfeitamente arrumada e sem deixar espaço para sobras ou transbordamentos. A política é então descrita por Rancière por meio da metáfora do excesso (suplemento) ou da falta, enquanto a polícia é entendida como ausência de vazio, justa medida (comunidade saturada). Por fim, política e polícia não configuram uma tensão entre o bom e o ruim, mas entre modos de aparência ou representação (Marques e Prado, 2018).

A partir desse reordenamento conceitual, se a política não se dá como acontecimento, o sujeito em Rancière não se dá como heróico: o sujeito aqui não é um irromper que traz a novidade, que promove ruptura com o estabelecido, que diz ao dito, em um acontecimento. Sujeito aqui é um conjunto de gestos circunscritos em um campo policial que, por falta ou excesso, desorganiza o ordenamento ao dar a aparecer a sua distorção constitutiva, portanto, ao tornar evidente a contingência de toda e qualquer hierarquia.

Rancière aciona a ideia de subjetivação política, que já estava presente em muitos outros autores, como em Foucault por exemplo. Mas no pensamento de Rancière, é um conceito central para pensarmos a questão da performatividade do gesto na política.

A política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação. Por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência. Formalmente, o ego sum, *ego existo* cartesiano é o protótipo desses sujeitos indissociáveis de uma série de operações implicando a produção de um novo campo de experiência. Toda subjetivação política se parece com essa fórmula. Ela é um nos sumus, *nos existimus*. O que significa que o sujeito que ela faz existir tem nem mais nem menos que a consistência desse conjunto de operações e desse campo de experiência. A subjetivação política produz um múltiplo que não era dado na constituição policial da comunidade, um múltiplo cuja contagem se põe como contraditória com a lógica policial” (Rancière, 1995, p.78).

A noção de cena dissensual, ou cena polêmica, é muito importante em Rancière (1995, 2004), pois, para ele, a desigualdade precisa ser performada por aqueles que a vivenciam em sua vida, que a sentem, que a percebem. É notório como Rancière se dedica a procurar nas narrativas dos operários franceses a subversão de uma performance da desigualdade. Na construção e escrita de sua experiência sensível, o operário implementa um “como se” diferente que desloca a lógica que o remete a um dado lugar social. O sujeito da política estaria, assim, entre lugares e identidades sociais distintos (Marques e Prado, 2018). Ele é um ato reiterado de um hiato. Um como se. É como se eu não fosse o que sou. Ou como se fosse uma fabulação.

Sempre tentei dizer que um ser humano que estaria supostamente preso a um dado lugar na verdade sempre esteve partilhando vários mundos. E isso é uma cena polêmica contra a teoria sufocante de diferentes tipos de disciplina, mas também uma posição teórica mais geral contra todas as formas de teorias da identidade (Rancière, 2016, p.64)

Mas que sujeito é esse, nesse gesto trivial da política?

A fim de entrar na troca política é preciso inventar a cena na qual palavras ditas se tornam audíveis, objetos se tornam visíveis e indivíduos

podem ser reconhecidos. Essa atividade de invenção permite uma re-descrição e reconfiguração do mundo comum da experiência. É nesse sentido que podemos falar da poética da política: um desafio à oposição entre falantes legítimos e ilegítimos (Rancière, 2000,p.116).

Nesse sentido, a demonstração argumentativa do dano não é feita por meio de um debate ou troca discursiva racional entre sujeitos que discordam e negociam posições e interesses sobre questões específicas. Segundo Rancière, o tratamento do dano não pode se dar desse modo porque um dos sujeitos interlocutores é afetado pelo dano de maneira tão fundamental que ele coloca em dúvida sua existência como sujeito e sua capacidade de participar do debate, uma vez que seus argumentos tendem a não ser entendidos como racionais por seus “pares”. Os sujeitos aqui não estão constituídos anteriormente à ação de verificação da igualdade, mas é através dessas experiências que os processos de subjetivação política constituem sujeitos falantes. “A severidade dessa desvantagem ajuda a explicar por que os sem-parte precisam recorrer a modos teatrais/dramáticos de expressão, assim como à violência para serem vistos e ouvidos” (Davies, 2010, p.85).

Assim, a subjetivação política é sobretudo fruto não de uma ruptura com uma ordem discursiva que oferece a cada pessoa seu lugar na ordem das coisas, um lugar atrelado a uma identidade imposta. A subjetivação política não é o “reconhecimento de” ou o gesto de “assumir uma identidade”, mas o desligamento, argumentativo e performático, dessa identidade, a produção de um hiato entre a identidade da ordem vigente e uma nova subjetividade política. Nos desidentificamos de uma identidade social que encarna o conjunto de codificações impostas, instituições, leis, normas, regras e códigos que determinam as maneiras consensuais de comportamento ligadas à posição social que ocupamos (Marques e Prado, 2018). Sob esse aspecto, a desidentificação promove mudanças na ordem consensual e nos retira do âmbito das classificações impostas, operando uma partilha dissensual do sensível que reconfigura nosso autoentendimento por meio da reconfiguração de nossa relação com o mundo e com os outros. Não se trata aqui de estabelecer uma dicotomia entre, de um lado, a figura redutora e simplista de um indivíduo atado e determinado por identificações oferecidas por uma ordem policial que não considera a pluralidade e, de outro, a figura de um indivíduo emancipado, realizado e capaz de se conectar com um coletivo que o ultrapassa.

Trata-se de nos indagarmos acerca de como criar passagens entre a autorrealização dos sujeitos e as transformações urgentes a serem feitas na ordem consensual que torna a desidentificação uma necessidade constante.

Desidentificação não é algo ‘que o sujeito faz’: o processo de subjetivação envolve a desidentificação e portanto não há sujeito antes da desidentificação. O poder de desidentificar-se não é a simples capacidade do sujeito político, desde que não há sujeito político nesse momento (Chambers, 2013, p. 120)

Agora que temos um efeito de articulações políticas que exigem a desigualdade como princípio, o preconceito como método de dominação e a violência no corpo como limpeza, ou seja, agora que temos esse povo, tratemos de pensar essa aparente irracionalidade como uma racionalidade da política, a razão do que denominou-se a polícia que a tudo e a todos deseja saturar, ordenar e organizar. Tratemos de pensar esse povo, efeito de outra cena polêmica a ser construída por nós no tempo do agora, a cena do dissenso.

Para terminar aqui esse gesto de levante do dizer entre nós, só queria evidenciar mais uma vez essa imagem tão forte, que se descola do seu significado original, nos oferecendo uma possibilidade para articular o nosso cinturão feminista, antiracista, anti-homofóbico, anti-machista e anti-clasista numa trivialidade do gesto que, por hora, é o nosso tempo do agora: se fere qualquer existência seremos resistência!

## REFERÊNCIAS

- CHAMBERS, Samuel. *The Lessons of Rancière*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- DAVIES, Oliver. The mature politics: from policing to democracy. In: DAVIES, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press, 2010. p. 74-100.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e Escritos IV, Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1977] 2003. p. 203-222.
- FOUCAULT, Michel. Poder e Saber. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e Escritos IV, Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1977] 2003. p. 223-240.
- FOUCAULT, Michel. Poder e estratégias: entrevista com J. Rancière. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e Escritos IV, Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1977] 2003. p. 241-252.

FOUCAULT, Michel. Omnes et Singulatim. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e Escritos IV, Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1981] 2003. p. 355-386.

LACLAU, Ernesto.; MOUFFE, Chantal. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. 2 ed. Londres/Nova York: Verso, 2001.

LACLAU, Ernesto. *Razão Populista*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LACLAU, Ernesto. O retorno do “povo”: razão populista, antagonismo e identidades coletivas, *Política & Trabalho* - Revista de Ciências Sociais, n. 23, outubro de 2005, p. 09-34.

LANDAU, Matías. Laclau, Foucault, Rancière: la política y la policía. *Nueva Época*, Argumentos, México, n. 52, p.179-197, 2006.

LE BON, Gustave. *Psicologia das multidões*. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

MARQUES, Angela.; PRADO, Marco Aurélio. *Diálogos e Dissidências: Michel Foucault e Jacques Rancière*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

PANAGIA, Davide. *Rancière's sentiments*. London: Duke University Press, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da História*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *La Méésentente – politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. Dissenting words: a conversation with Jacques Rancière. Interview by Davide PANAGIA. *Diacritics*, v. 30, n. 2, p. 113-126, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. Ten Theses on Politics. *Theory & Event*, v. 5, n. 3, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. The method of equality: an answer to some questions. In: ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (Ed.). *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Durham and London: Duke University Press, 2009. p. 273-288.

RANCIÈRE, J. Does democracy means something? In: RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Londres: Continuum, 2010a. p.45-61.

RANCIÈRE, Jacques. La difícil herencia de Michel Foucault. *Revista Paralaje*, n. 11, p. 201-210, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *The method of equality*. Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabunyan. Cambridge: Polity Press, 2016.

## CAPÍTULO 11

# Revista A Estrela: reflexões sobre representações e autorepresentações de membros da população carcerária a partir do diário de campo

NATÁLIA MARTINO

### **INTRODUÇÃO: PRISIONEIRO ENTRE A PRESENÇA E A AUSÊNCIA**

São 726.712 pessoas presas no Brasil<sup>1</sup>. Elas não são ouvidas nos censos eleitorais e a opinião delas sobre qualquer novo produto lançado no mercado não interessa a nenhum fabricante. Estão presas e, assim, só se tem notícias delas na esfera pública<sup>2</sup> quando uma rebelião violenta irrompe nas páginas dos jornais ou uma ação criminosa tem como mandante alguém atrás das grades. Ou, ocasionalmente, quando algum novo dado sobre falta de vagas ou falhas no Sistema Penitenciário consegue chegar às manchetes.

Na maior parte do tempo, porém, o que acontece com essas mais de 700 mil pessoas parece não dizer respeito ao resto da população. Mas diz.

---

1. Os dados oficiais são disponibilizados pelo Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, organizadas pelo Departamento Penitenciário Nacional (Depen). O número citado refere-se aos últimos dados disponíveis, de 2016.

2. De acordo com conceituação de Habermas (2014), esfera pública é a dimensão social onde cidadãos se organizam para tratar de assuntos de interesse geral. Pressupõe a livre troca de argumentos e uma certa neutralização das desigualdades entre indivíduos ou grupos que participam dos debates.

O grupo de crime organizado mais temido do país, o Primeiro Comando da Capital (PCC), teve como principais insumos para a sua formação, e posterior crescimento, não só o Massacre do Carandiru<sup>3</sup>, mas também a insalubridade da vida nas prisões brasileiras e a impossibilidade encontrada pela administração carcerária de manter a ordem sem contar com lideranças entre os presos (Salla, 2006). Longe de ter suas atividades ilícitas e violentas circunscritas ao cárcere, sua atuação se expande pelas cidades brasileiras (Adorno e Dias, 2013).

Por si só, isso já seria suficiente para se concluir que a vida na sociedade do lado de fora dos muros prisionais não é independente do que acontece com os presos brasileiros. Mas não pára por aí. Várias pesquisas, nacionais e internacionais, já demonstraram, por exemplo, que ter pai e/ou mãe preso leva a consequências negativas na vida de crianças e adolescentes, seja ampliando dificuldades financeiras ou reduzindo o controle e a socialização sobre os mesmos (Geller, Garfinkel e Western, 2016; Santos, 2006; Stella, 2009; Wildeman e Wakefield, 2014). E isso pode aumentar, inclusive, as chances de esses filhos entrarem em conflito com a lei (Posada, 2015).

Isso, claro, sem contar os impactos diretos em uma cidade e comunidade quando é escolhida para abrigar um presídio: desde o sistema de saúde pública do local até as possibilidades de atividades econômicas, tudo é alterado (Davis, 2003). Aqueles que acabam empregados na prisão, por sua vez, não raramente veem sua saúde e seus relacionamentos sociais afetados pelas peculiaridades do ambiente prisional (Lourenço, 2010).

Há também as consequências estendidas da pena de prisão: uma vez soltos, ex-prisioneiros vêem suas oportunidades de trabalho reduzidas (Pager, 2003) e seus relacionamentos familiares e afetivos deteriorados (Chesney-Lind e Mauer, 2003). Assim, como descrito por Ângela Davis (2003), essas 700 mil pessoas hoje presas no Brasil estão simultaneamente presentes e ausentes no cotidiano de todo o país:

Em geral, as pessoas tendem a olhar para as prisões como garantidas. É difícil imaginar a vida sem elas. Ao mesmo tempo, há relutância em encarar as realidades escondidas dentro delas, um medo de pensar

---

3. Quando, em 1992, as forças policiais entraram na Casa de Detenção de São Paulo em uma ação que resultou em 111 mortes.

sobre o que acontece lá dentro. Assim, a prisão é presente em nossas vidas e, ao mesmo tempo, é ausente das nossas vidas. (p. 15 - tradução livre)<sup>4</sup>

A filósofa continua e diz que, dada a relutância em se pensar no que acontece em uma prisão, as pessoas tendem a achar que o espaço carcerário é reservado ao “outro”, que é uma representação do mal muitas vezes construída a partir de estereótipos preconceituosos. É aí que entra o desafio para nós, comunicadores: como podemos contribuir para a abertura dos portões dos presídios e penitenciárias de forma que seu funcionamento - e suas consequências - seja compreendido?

São vários os caminhos possíveis. Um dos que nós, do Projeto Voz<sup>5</sup>, temos trilhado é o de oferecer ferramentas de comunicação, com treinamento básico, para membros da população carcerária de forma a possibilitar algum tipo de autorrepresentação. Em seguida, o que eles e elas produzem é transformado por nós, os coordenadores Leo Drumond e eu<sup>6</sup>, na revista *A Estrela*. Nessa interação, oferecemos, em uma publicação impressa distribuída gratuitamente, outras imagens das pessoas em situação de privação de liberdade, diferentes das que comumente povoam a imprensa.

A proposta deste texto é fazer reflexões, a partir do diário de campo da trajetória, sobre os sentidos e desafios desse trabalho que busca criar representações e autorrepresentações. O fio condutor não será a cronologia na qual se deram os acontecimentos relatados, já que interligar fatos acontecidos em diferentes edições é essencial para conferir sentido a eles. Assim, organizamos o texto por temas, que serão apresentados na seguinte sequência: seletividade criminal e desafios para o uso de ferramentas para autorrepresentação, imagens construídas pela imprensa e autoimagens; questões éticas das relações durante a construção de representações.

Não se pretende com isso oferecer um retrato do Sistema Carcerário ou mesmo das unidades prisionais onde estivemos com o projeto *A Estrela*,

---

4. “On the whole, people tend to take prisons for granted. It is difficult to imagine life without them. At the same time, there is reluctance to face the realities hidden within them, a fear of thinking about what happens inside them. This, the prison is present in our lives and, at the same time, it is absent from our lives”

5. Coletivo de comunicadores fundado em 2013 com o objetivo de realizar ações de comunicação em unidades prisionais. É coordenado por mim e pelo fotógrafo Leo Drumond.

6. A partir de agora, o uso do “nós” em todo o texto se refere a mim e a Leo Drumond.



mas apenas apresentar fragmentos dos desafios que foram encontrados e das formas como lidamos com ele. Não com o objetivo de ser um guia para futuros trabalhos, nem para fechar discussões éticas ou técnicas que os relatos possam suscitar, mas para provocar comunicadores a pensar e repensar a contribuição que dão cotidianamente para a continuidade e a quebra de estereótipos.

## O DESAFIO DE CONTAR-SE

Em cada uma das cinco unidades prisionais que receberam o projeto *A Estrela*<sup>7</sup>, encontramos pelo menos uma pessoa que nos relatou interesse em escrever um livro para contar sua história. Alguns já tinham muitas páginas escritas, outros apenas a ideia - que muitas vezes vinha com o título. Isso, a princípio, representava uma porta aberta para a realização da nossa proposta de trabalho. O interesse em contar-se, porém, encontrava obstáculos anteriores às batalhas por editoras ou por espaço no mercado editorial. O principal deles pode ser resumido em poucas palavras: reduzido acesso à educação formal - o que também seria um desafio para o trabalho que propúnhamos.

Davis (2003) tratou disso que chamou de “literatura de prisão”, ou seja, narrativas e relatos sobre o cárcere produzidos por aqueles que estão ou estiveram presos. Para ela, trata-se de um recurso importante para possibilitar o conhecimento sobre o Sistema Penitenciário e, assim, ampliar o alcance das propostas abolicionistas<sup>8</sup>. A autora relaciona tal produção à educação prisional e, assim, identifica seu auge nos Estados Unidos na década de 1970 e sua decadência a partir da posterior desmontagem do sistema de ensino dentro das unidades penitenciárias americanas.

Porque seria necessário recorrer à educação prisional? Porque uma série de fluxos no Sistema de Justiça Criminal faz com que grupos marginalizados social e economicamente sejam sobrerrepresentados nas prisões internacional e nacionalmente (Wacquant, 2006; Monteiro e Cardoso, 2013;

---

7. Foram elas: Associação de Proteção e Assistência aos Condenados (APAC) masculina de Itaúna, APAC masculina de São João Del Rei, APAC feminina de Rio Piracicaba, Complexo Penitenciário Feminino Estevão Pinto, Presídio de Vespasiano. Todas em Minas Gerais.

8. A autora faz coro com ativistas e militantes abolicionistas, que defendem que as prisões deveriam ser extintas, uma vez que, segundo argumentam, não mitigam a violência e, em alguns contextos, alimentam organizações criminosas. Assim, deveriam ser privilegiadas outras estratégias, como Justiça Restaurativa, na resolução de conflitos que hoje são tratados especialmente com penas de privação de liberdade.

Silvestre, Schlittler e Sinhoretto, 2015) e isso se reflete nos índices educacionais. Na realidade brasileira, 4% dos presos são analfabetos, 6% sabem ler e escrever mas nunca frequentaram escolas e 51% não completaram o Ensino Fundamental segundo os últimos dados oficiais disponíveis<sup>9</sup>. E, assim, quando chegávamos a unidades prisionais propondo que eles ou elas produzissem uma revista, ouvíamos sempre manifestações de insatisfação que ressaltavam a não disposição em expor suas deficiências educacionais em erros gramaticais. “Português é muito difícil” era uma afirmação recorrente.

O primeiro passo, então, era fazer um pacto: a revista é de todos nós. Eles ou elas escolheriam de que assuntos iriam tratar, escreveriam suas narrativas e tirariam suas fotos. Nós estaríamos ao lado deles e delas em todo o processo, tirando dúvidas, ajudando, dando dicas e, depois, faríamos a edição do material. Garantimos que não permitiríamos a publicação de erros de ortografia ou gramática. Mais do que isso: ao longo da oficina de narrativas textuais, lançamos mão de materiais escritos no contexto carcerário.

Uma carta que denunciou maus tratos em uma unidade penitenciária paulista estava entre esses materiais. Ao perguntamos o que eles ou elas achavam da correspondência, invariavelmente, em todas as cinco edições do trabalho, começavam a ser apontados os erros de português mais visíveis. Conduzíamos então a discussão para os possíveis objetivos do autor e, então, eles ou elas eram informados de que aquela carta havia gerado uma ação de fiscalização na unidade prisional em questão. Isso não é mais importante do que um erro ortográfico?

E assim prosseguíamos nas discussões, mostrando, para dar outro exemplo, textos utilizados em programas de rádio que eram transmitidos em grandes estabelecimentos penais. “E desse texto, o que acharam?” “Ah, muita gíria, né?”, respondiam sempre. “Mas vocês entenderam?”. Ao que eles retrucavam que só entendiam porque estavam presos, aquelas seriam “gírias de cadeia”. Sim, mas ele foi escrito para uma rádio ouvida exclusivamente por detentos, então essas eram as pessoas que precisavam compreender o que era dito. Linguagem viva e português coloquial, ao lado do compromisso de revisão feito inicialmente, eram conceitos que ajudavam a compor um contexto no qual eles e elas se sentiriam mais confortáveis para escrever.

Com as fotos, o processo não era diferente. Se a princípio, nas primeiras edições *A Estrela*, imagens de elefantes na Tailândia e mulheres na Índia ajudavam a conduzir conversas sobre contraste, luz e enquadramento,

---

9. Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, referente a junho de 2016.

isso se tornou mais difícil quando turmas menos concentradas desafiaram a continuidade do trabalho. A substituição dessas imagens mostradas ao longo da oficina por outras, tiradas em edições anteriores da revista, foi decisivo para chamar a atenção de todos e todas, curiosos que eram para ver detalhes de outras unidades prisionais e compará-los com o que conheciam desse universo. A troca também auxiliou, claro, a fazer os novos participantes acreditarem que também poderiam criar boas representações de si e de suas histórias em imagens.

Nesse processo interativo, os participantes também nos conduziam por novas formas de contar histórias, formas que não eram vislumbradas antes do início do trabalho. Já na edição piloto, uma estrela de quatro pontas, produzida em mosaico para venda na loja de artesanato da APAC<sup>10</sup> de Itaúna, foi a primeira inspiração e se tornou a logomarca da revista. Nas edições seguintes, cada grupo produzia, com os materiais e formatos típicos do artesanato produzido daquela unidade prisional<sup>11</sup>, sua estrela.

Também nessa experiência inicial surgiu, sob a demanda dos participantes, a necessidade de abrir espaço para narrativas musicais. Abertos que estávamos para abarcar as propostas apresentadas, sugerimos produzir clipes. A ideia foi ovacionada e repetida em todas as edições do trabalho. *Rap* foi a linguagem mais utilizada e, em alguns casos, era notável como participantes com grande dificuldade de se expressar até em conversas conseguiam escrever composições elaboradas e coerentes.

Na APAC de São João Del Rei, edição 1, duas demandas peculiares surgiram. A primeira era de desenho. Um participante habilidoso com os traços

---

10. Associação de Proteção e Amparo ao Condenado. Trata-se de um tipo de estabelecimento penal administrado pela sociedade civil, com quem o Estado firma convênios. Essas unidades são dirigidas sem a presença de policiais e/ou seguranças armados e tem como princípio a participação dos internos na gestão da rotina e da disciplina. Existem desde a década de 1970 e hoje já são mais de 40 unidades, nas quais nunca foram registrados assassinatos ou rebeliões.

11. Artesanatos são atividades comuns em unidades prisionais. Nas APACs, elas fazem parte do método utilizado pelo modelo e são as atividades oferecidas aos internos no início do cumprimento das penas, quando são chamadas de “laborterapia”, ou seja, atividades destinadas auxiliar a reflexão dos internos sobre sua trajetória de vida. Em presídios e penitenciárias, artesanatos são usualmente utilizados para suprir a falta de postos de trabalho. Assim, os internos podem produzir artesanato e tentar conseguir alguma renda com a venda direta para os funcionários da prisão ou com a entrega a familiares para que eles vendam os itens do lado de fora.

perguntou se não seria possível aproveitar esse talento na revista. Porque não? Lançamos então o desafio: que tal uma história em quadrinhos? Ele topou e, em parceria com outros colegas, criou um roteiro que seria a base da história e o início da solução para a outra demanda apresentada: o grupo queria fazer uma peça de teatro - que, no contexto d'A *Estrela*, foi transformada em um curta-metragem.

O vídeo foi um desafio para todos, a linguagem era nova inclusive para nós, coordenadores do trabalho. A inexperiência foi compensada pela adesão intensa de todos e pelas facilidades que a boa estrutura<sup>12</sup> da unidade prisional proporcionou. Da marcenaria da APAC, saiu o martelo do juiz da trama; do apoio da direção, os figurinos exigidos pelo roteiro. Da professora da Escola Estadual ali instalada, a personagem feminina da trama. E assim foi explicitada no roteiro uma das facetas da conturbada relação que eles, condenados, tiveram e têm com seus advogados.

Se na APAC de São João Del Rei a estrutura abria muitas possibilidades, em outras unidades a falta dela limitava as oportunidades e desafiava a criatividade. Na Presídio de Vespasiano, onde a chamada "Ala LGBT"<sup>13</sup> recebeu a edição 3, tivemos como um dos desafios trabalhar tempo quase integral, confinados em uma pequena sala. Dezesete participantes e nós ficávamos trancados em um espaço por onde o sol só entrava no fim da tarde pelas grades próximas ao teto.

A saída encontrada foi produzir fotos de estúdio e ali nasceram nos e nas participantes habilidades de produtores profissionais. O planejamento precisava que ser minucioso porque a unidade prisional não conferia nenhuma facilidade - tudo deveria ser previsto em um dia para que o que fosse essencial ao cenário e/ou figurino fosse comprado por nós antes do retorno no dia seguinte. Para tratar do assunto "religiosidade no cárcere", por exemplo, os envolvidos nos entregaram uma lista de materiais que iam de um prato de vidro e um cigarro para a representação do candomblé até um terço para a dramatização católica.

---

12. A APAC de São João Del Rei conta com marcenaria, serralheria e várias outras oficinas que ajudaram a realizar o curta-metragem. A administração da unidade também aderiu à proposta e ajudou a encontrar soluções para questões que demandavam acesso ao lado de fora, como busca por figurinos específicos.

13. Como medida anunciada para combater as violências, especialmente as sexuais, sofridas por homossexuais e transgêneros em unidades prisionais masculinas, o governo mineiro criou duas alas destinadas exclusivamente a esse público em presídios masculinos. Uma delas, no Presídio de Vespasiano, recebeu o projeto A Estrela.

## ESPELHOS QUEBRADOS

Se até aqui tratamos das linguagens utilizadas, é preciso agora partir para a discussão sobre como surgiram os conteúdos da revista. Apresentadas as ferramentas disponíveis e tranquilizados os participantes sobre “erros” e “acertos” formais na produção dos materiais a serem publicados, era necessário discutir pautas. O primeiro passo era mostrar alguns materiais da imprensa selecionados que tratam do universo do Sistema Penitenciário.

Entre matérias sobre rebeliões e dados estatísticos sobre a população carcerária, os sentimentos externados pelos participantes oscilavam entre o “já vivi isso” e o “não é nada disso”. Na terceira edição do trabalho, as mulheres da Piep, ao verem notícias sobre rebeliões, contaram suas histórias. Um motim realizado e rapidamente abafado alguns meses antes rendeu várias discussões.

A breve cobertura televisiva do evento as teria ajudado a se programar para o contra-ataque das forças de segurança: se os bombeiros estão chegando, é melhor esconder tudo que não pode molhar. Afinal, não era preciso que nenhum repórter anunciasse para que elas soubessem que os jatos de água não seriam usados só para apagar o fogo dos colchões, mas também para intimidá-las dentro das celas.

Algumas falaram da preocupação das famílias e disseram que era necessário acalmar quem estava do lado de fora. “Na próxima visita, tive que explicar pra minha mãe que aqui é penitenciária de mulheres, que não é do mesmo jeito que é com os homens”, disse-nos uma das internas. Ela se referia à menor violência empregada por elas seja nos conflitos com a direção ou entre as presas em comparação às rebeliões masculinas que vez ou outra tomam as manchetes.

A imagem de menor tendência feminina à violência parece coerente com ideias positivistas da criminalidade, que pregavam, especialmente nas primeiras décadas do século 20, que a mulher tinha menor propensão natural à criminalidade (Angotti, 2012; Faria, 2018). Em outros momentos, porém, as mulheres negavam os estereótipos a elas impostos por ideias tradicionais de divisões de papéis sociais por gênero, que preconizam à mulher a docilidade e passividade adequadas aos cuidados com a casa e as famílias (Parsons e Bales, 1956). Matérias e pesquisas sobre a influência masculina na criminalidade feminina, por exemplo, foram veemente recusadas. “Entramos no crime porque escolhemos fazer isso”, diziam.

Em comum, as discussões nas cinco unidades sobre as representações midiáticas da população carcerária passavam por uma avaliação compartilhada por todos. Para eles e elas, fala-se demais das crises, representadas ora por irrupções na ordem, como em rebeliões ora por tentativas de explicações para superlotação e outras anomalias do Sistema, mas não se fala do significado cotidiano de se estar encarcerado.

A falta de notícias da família, o abandono de alguns amigos e/ou parentes, as incertezas sobre o processo judicial, a impossibilidade de tomar decisões mínimas sobre a vida - como caminhar até algum lugar ou comer um chocolate - e o medo do futuro. Eram essas as dores que, para os participantes das edições d'A *Estrela*, definiam o encarceramento. E elas não estavam na televisão ou nos jornais, estavam apenas em seus cotidianos.

Importante lembrar que a entrada em uma unidade carcerária para realizar um trabalho como o proposto pelo nosso projeto depende da crença dos gestores do Sistema de que aqueles estabelecimentos são seguros para a nossa presença e, principalmente, de que eles são palatáveis para serem mostrados externamente. Em outras palavras: tratavam-se de unidades consideradas modelo.

Assim, sofrimentos exacerbados por mazelas que tornam o encarceramento um fardo ainda maior, como superlotação, não faziam parte da rotina desses lugares. E o que sobrava eram as dores rotineiras já citadas. É bem verdade que mesmo nessas unidades ditas modelos uma série de violações básicas de direitos estavam presentes. Na Ala LGBT do Presídio de Vespasiano, por exemplo, não há sequer água potável para os internos, que são obrigados a se hidratar com a água das torneiras dos banheiros, que estão longe de serem ambientes limpos.

Nesses casos, os gestores do Sistema resolvem o problema de forma direta ao condicionar a autorização para realização do trabalho a uma “revisão” prévia da revista antes da sua publicação. Censura prévia, para quem não tem medo da expressão. Não sendo possível contornar tal restrição no caso da quarta e quinta edições, realizadas no chamado “sistema comum”<sup>14</sup>, aceitamos nos submeter a ela. Curiosamente, nenhuma matéria ou foto foi vetada pela Secretaria de Administração Prisional.

A chave para entender as razões de uma censura tão branda talvez esteja nas edições anteriores que, por terem sido realizadas em APACs, foram submetidas a outro tipo de controle. De acordo com a constituição dessas

---

14. Abrange todas as unidades prisionais mineiras que não são classificadas como APACs.

unidades, elas são gerenciadas pela sociedade civil e, assim, não passam pela gestão direta do Estado, com quem são firmados acordos de cooperação tanto para seu fim primordial, acautelamento de condenados, como para outros serviços, como educação.

Construídas para serem outro modelo de estabelecimento penal, que não conta com a presença de policiais ou qualquer outro segurança armado na manutenção da ordem e disciplina, as APACs prezam pela abertura a indivíduos e grupos externos, seja como visitantes, pesquisadores, jornalistas ou membros de algum dos três poderes governamentais. E, claro, para nós, proponentes do projeto *A Estrela*, que não encontramos obstáculos à realização dos trabalhos nessas unidades e não precisamos concordar com a salvaguarda da censura para conseguir essa autorização.

É a partir da presença desses indivíduos externos que a APAC prova e comprova a eficiência do seu método de trabalho, que resolve a contradição já identificada por vários estudiosos do funcionamento das prisões, ressocialização *versus* ordem (King, 2009; Cressey, 1981; Sykes, 1975), em favor da primeira. Como na base do seu método está a premissa de participação dos internos em todos os serviços, de segurança e disciplina a limpeza e alimentação, são os condenados que lá também atuam para corroborar com tal eficiência.

Assim, a dificuldade mais fundamental que tivemos ao propor a construção de uma revista nas três edições realizadas em APACs foi conseguir que eles e elas entendessem que não se tratava de uma publicação institucional. Discutidas as matérias da imprensa, debatidos temas do cotidiano prisional e das trajetórias de vida que a eles e elas interessavam, quando chegava a hora de decidir as pautas que seriam abordadas na revista, invariavelmente as primeiras sugestões eram coisas como “o método APAC” ou “diferenças da APAC e do Sistema Comum”.

Muitas explicações eram demandadas para superarmos essas propostas iniciais e chegarmos até os assuntos que interessavam aos participantes e não à instituição APAC. Quando alcançávamos, pelo menos parcialmente, tal objetivo, outro problema se colocava: a autocensura. Foi na edição piloto da revista, realizada na APAC de Itaúna, que foi mais explícita essa interferência. Diante de algumas das sugestões, alguém se levantava e reprimia a proposta com o argumento de que “vai dar B.O.”<sup>15</sup>.

---

15. Termo que remete a “boletim de ocorrência”, utilizado para registro pelas vítimas de delitos nas corporações policiais. Nesse contexto é utilizado como gíria para lembrar que o registro daquela ocorrência pode levar a sanções dentro da unidade.

E isso nos lembrava o tempo todo o significado de se estar institucionalizado. Toda e qualquer palavra ou ação pode gerar uma sanção ou um prêmio, já que outra pessoa, ou um grupo de pessoas, tem uma alta discricionariedade sobre pequenas e grandes decisões acerca do cotidiano daqueles que estão presos. Assim, precisávamos respeitar a percepção deles de que certos assuntos não seriam bem-vistos pela direção e, portanto, não deveriam ser tratados. Ou, talvez, mereceriam um tratamento mais cuidadoso.

Um bom exemplo é a sugestão de se falar sobre as regras de convivência acordadas entre eles enquanto presos no “Sistema Comum” - muitas delas tornadas famosas por grupos como o PCC. Estupradores não são aceitos na “massa”, relacionar-se com mulheres de homens que estão presos é uma falta que será violentamente punida e outras regras como essas. Alguns acreditavam que, estando eles na APAC, não poderiam falar sobre esse tipo de acordo do “mundo do crime”. A solução foi tratar disso não isoladamente, mas com o contraponto das regras de convivência da APAC, mais próximas do que se espera de alguém a caminho da “ressocialização”. Assim foi feito e nenhum problema se criou com a direção da unidade.

O mesmo não pode ser dito sobre outro tópico pautado: a legalização da maconha. Quando a sugestão foi feita, só apoio se ouviu. Ninguém se levantou para alertar sobre os riscos de “BO.”. Como a nossa postura, como coordenadores, era de não sermos nós os censores, confiamos no conhecimento deles sobre o espaço de manobra para cada tema e encaramos essa pauta.

Era ano eleitoral e o participante que fez a sugestão construiu um texto irônico, no qual se colocava como candidato à presidência e tinha na legalização sua principal pauta. Redução da violência e geração de impostos foram os argumentos usados para sustentar a importância da decisão. Como nas APACs o acordo não tinha a cláusula da “revisão prévia”, a matéria foi impressa dessa forma. No lançamento da edição, porém, um burburinho iniciado pela diretora da unidade ao ver essa página quebrou o clima de tranquilidade.

O burburinho cresceu e virou uma ameaça real de expulsão do participante responsável pela matéria da APAC, com retorno ao Sistema Comum. Essa é uma sanção utilizada na APAC para faltas graves, que incluem o uso de celular ou de drogas internamente. Foram incansáveis conversas por telefones com gestores da unidade e com advogados por nós consultados. Estávamos dispostos a contratar alguém para defender o participante para que ele não recebesse nenhuma sanção.



Não foi necessário, mas esses acontecimentos, já na edição piloto da publicação, deram uma mostra sobre como manobrar a vida cotidiana dentro de uma unidade prisional exige talento. Se, como defende Goffman (1985), em todas as interações sociais as pessoas incorporam os personagens mais adequados a cada uma, seja a uma situação profissional ou a outra mais familiar por exemplo, quando presos essa atuação cotidiana se torna ainda mais delicada, já que um roteiro mal trabalhado pode render grandes sanções.

E, como o próprio Goffman (2001) ressalta, quando institucionalizadas, as pessoas interagem cotidianamente com as mesmas pessoas nos mais diferentes contextos (estudo, trabalho, residência, lazer) e isso dificulta a manobra pelos diversos personagens exigidos em cada situação. Esse contexto abarca não apenas as ações e interações que se dão internamente à unidade prisional, mas também aquelas que extrapolam os muros. Cartas enviadas a familiares, por exemplo, são lidas e censuradas por agentes da administração. Não importa quão íntimo seja o assunto, ele não será lido apenas pelo seu destinatário.

Compreendendo isso, fica mais fácil entender porque, ao chegarmos ao Sistema Comum, onde muito mais há para ser escondido, não foi necessária uma atuação mais decisiva da Secretaria na censura. Institucionalizadas, essas pessoas têm consciência da vigilância à qual são expostas e dos riscos de se “falar demais”. Então, elas se censuravam antes de serem repreendidas, facilitando o trabalho de quem “revisaria” suas produções para a revista e evitando sanções posteriores.

## **ATÉ ONDE PODEMOS IR?**

Se nas sugestões de pauta, nas palavras escritas e nas fotos tiradas um alto grau de censura permeava a produção de conteúdo da revista, nas interações durante o trabalho, a filtragem de informações era bem menor. Não foram raras as vezes que a sensação de pureza dos ambientes da APAC foram quebrados por confissões sobre como algumas das regras foram ou são cotidianamente ludibriadas. Ou como a violência se espalha discretamente nas ditas “unidades modelo” do Sistema Comum, seja na sua forma física e direta, seja na falta de postos de trabalho ou estudo, seja na negação de atendimento médico.

Enfrentávamos, assim, uma série de conflitos éticos. Como jornalistas que somos, o que deveríamos fazer com aquelas informações? Divulgar? Mas isso não era contrário ao acordo feito não só com os gestores, mas

também com aqueles que nos narravam aquelas histórias? Afinal, se eles nos confiavam detalhes não só do seu cotidiano mas também das suas vidas pessoais durante os raros momentos em que mais ninguém nos cercava era porque não queriam que tais informações se tornassem públicas.

O caminho por nós escolhido foi o de jamais romper os vínculos de confiança construídos. Com os gestores porque isso significaria o fim do projeto, que depende inteiramente da autorização deles. Com as pessoas com as quais interagíamos internamente porque a confiança era essencial para o trabalho. Era comum os olhares desconfiados nos primeiros dias de trabalho e isso significava enfrentamentos durante as oficinas e desistências (ou ameaças de) ao longo das horas. Essas barreiras eram aos poucos quebradas com pequenos gestos que geravam reações expressas com brados de “você fizeram isso mesmo”.

A premissa fundamental era nunca prometer o que não cumpriríamos. Se que o combinado era de que levaríamos fundos de rap para gravarmos um clipe, isso não poderia ser esquecido. Se era de que levaríamos uma roupa para uma foto, isso também precisava acontecer. Ou, em casos extremos, se prometíamos água (como mostrou-se necessário no já relatado contexto do Presídio de Vespasiano), que garantíssemos isso para todos. Era no cumprimento dessas pequenas promessas, bem como no respeito a suas sugestões e trabalhos, que ganhávamos a confiança que levava às confissões.

Seria no mínimo desonesto rompermos esse pacto no fim do trabalho, especialmente sabendo que isso poderia render sérias sanções aos participantes, das quais certamente sequer tomaríamos conhecimento. Outras situações, porém, se transformavam em dilemas éticos ainda mais desafiadores. Um exemplo é o pedido que um dos internos do Presídio de Vespasiano nos fez. Ele queria que enviássemos para ele, via correios, um pacote com itens básicos. A lista incluía um sabonete, um shampoo e um chinelo.

Na maioria das unidades prisionais espalhadas pelo país, são as famílias que acabam responsáveis por garantir esses itens de sobrevivência que o Estado falha em prover aos seus entes queridos privados de liberdade (Godoi, 2015). Isso significa mais um fardo financeiro para as famílias (Silvestre, 2012), em geral pobres e que deixaram de contar com a renda daquele que está encarcerado. Submetidos a uma série de regras, esses pacotes chegam às unidades ou junto com as visitas semanais ou pelos correios, a depender das condições dos familiares e das regras de cada estabelecimento.

No Presídio de Vespasiano, era possível o envio pelos correios, porém apenas aqueles entes cadastrados como visitantes poderiam enviar os

chamados “pertences”. Assim, a lista com os pedidos que nos foi entregue continha também os dados da mãe do interno - deveríamos enviar como se fôssemos ela. Não só teríamos que incorrer num ato passível de ser classificado como “falsidade ideológica” como poderíamos alterar a organização interna entre os acautelados na medida em que esses itens podem ser transformados em moeda, já que nem todos conseguem ser supridos nessas necessidades pelos familiares (Godoi, 2015).

Por outro lado, era difícil não se comover com o pedido, especialmente quando um ambiente totalmente fechado, com um odor forte, nos lembrava a cada minuto que a opção “trabalhar” não é uma alternativa possível para aquelas pessoas conseguirem coisas tão básicas como um sabonete. O que fazer então? Para além da decisão de não afrontar a gestão prisional com a qual precisávamos contar para conduzir o trabalho, a situação nos impôs outras reflexões.

A partir delas, concluímos que não poderíamos beneficiar um participante em relação aos demais. Era certo que aquele interno, o mais articulado e comunicativo entre eles, foi o único a fazer o pedido, mas não era o único que precisava do que estava descrito na lista. Aquela unidade prisional era, entre todas que receberam a revista *A Estrela*, a que apresentava a situação mais precária de acautelamento. E isso se refletia na nossa interação com os internos, sempre permeada de pedidos que não enfrentamos nas demais unidades. “Me dá um batom?” “Me dá o seu brinco?”

Se batons e brincos eram facilmente negados, sabonetes e água potável era certamente mais difícil. Escolhemos então outro caminho. Depois de devidamente autorizado pela direção, nos comprometemos a dar cigarros a eles no último dia de aula, desde que não nos pedissem mais nada ao longo do trabalho. A medida foi útil em várias instâncias. Primeiro, possibilitou o trabalho, que era quase impossível no contexto caótico das demandas intermináveis. Segundo, possibilitou o atendimento daquele interno que alegava não ter sabonete para o banho sem o beneficiar em relação aos demais e sem cometermos nós o delito de falsidade ideológica.

O cigarro é a grande moeda do Sistema Prisional. Com ele, pode-se comprar sabonetes ou outras coisas, talvez até ilícitas caso outro interno consiga contrabandear para dentro (Godoi, 2015). Ou pode comprar um serviço - seja a escrita de uma carta por um colega mais letrado ou um serviço sexual, por exemplo. Entre negociações legais e outras nem tanto, cigarro pode significar conforto. Fornecendo esse item a todos, cada um poderia manejar

os chamados “palitos” de acordo com a sua necessidade. Como o item não é proibido internamente, a direção permitiu que fizéssemos a doação.

A forma como cumprimos essa promessa também vale a pena ser compartilhada por ser uma representação de como o embaçamento entre o legal e o ilegal é característico do cotidiano de grupos periféricos, como problematizado por Telles (2010). O cigarro que mais circula nas unidades prisionais onde estivemos, mais por restrições econômicas dos envolvidos do que por preferências pessoais, é da marca San Marino. Os participantes preferiam que comprássemos para eles dessa marca em maior quantidade do que de marcas consideradas melhores em menores quantidades.

Fomos então informados de que a venda do San Marino se dá em um shopping popular no centro da capital<sup>16</sup>. No último dia do trabalho, seguimos então para lá, onde faríamos uma parada antes de seguir para a unidade carcerária. Perguntamos em todos os stands que encontramos e ouvimos de todos que não, eles não vendiam San Marino e não sabiam onde poderíamos encontrar a marca. Já prestes a desistir, na porta do shopping em questão, um homem com uma sacola preta a sua frente nos diz, com o canto da boca, olhando para o outro lado, “San Marino, San Marino”.

Foi assim que nossa ingenuidade nos foi escancarada. Trata-se de uma marca que é barata por ser contrabandeada. Vendidos às escondidas nas ruas centrais de Belo Horizonte, os maços ilegais da droga legal são levados legalmente por familiares às unidades prisionais, onde muitas vezes são usadas para transações ilegais. Assim, como argumenta Godoi (2015), a gestão prisional se baseia em fluxos que mesclam o legal e o ilegal para garantir sua permanência. Não é nos celulares que ingressam na unidade que a legalidade irrompe, é no dia a dia do seu funcionamento. E nos foi impossível escapar dessa dinâmica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: RETRATOS POSSÍVEIS

Na construção de autorrepresentações, os condenados e condenadas que participaram da revista *A Estrela* falaram muito das suas famílias e pouco dos seus crimes. Ao tratar do cárcere, expressaram as dores das saudades e das limitações da vida sob custódia e não de agressões físicas ou fome. Contaram sobre preferências religiosas, opinaram sobre questões eleitorais, questionaram a atuação da imprensa.

---

16. Trata-se da adaptação de um galpão que, desde 2003, foi organizado para receber vendedores informais que trabalhavam nas ruas da capital.

Fizeram isso, claro, numa autorrepresentação mediada, construída na alteridade. Nas horas divididas conosco, nos testaram, nos desafiaram e, por fim, nos confiaram o que achavam que deveriam, da maneira que consideraram mais conveniente. Nós, ao nosso turno, usamos tudo o que nos foi dito e entregue da forma como nossa consciência, nossas crenças pessoais, nossos acordos com outros atores desse processo e nossas competências profissionais moldaram.

Ora trabalhando dentro das limitações, ora as desafiando, foram produzidas cinco revistas que, depois, renderam duas exposições em Belo Horizonte (MG). Apesar de dificuldades com as ferramentas oferecidas ou com censuras incontornáveis, as narrativas construídas geraram sentimentos entre aqueles que tiveram acesso ao conteúdo<sup>17</sup>. Via redes sociais ou pessoalmente, inúmeros foram os comentários que começavam com a descrença (“Foram eles mesmos que fizeram?”) e caminhavam para exclamações (“nunca tinha pensado nisso!”).

Quando a seletividade criminal é exposta em alguns relatos e as dores do cárcere apresentadas não como anomalias de um sistema falido, mas como elementos constitutivos da privação de liberdade, algumas perguntas se tornam incontornáveis. Uma questão, colocada com precisão por Davis (2003), resume todas as demais: as prisões precisam ser reformadas ou extintas? Não é objetivo deste texto responder à questão. Convidamos os leitores a conhecerem o conteúdo da revista *A Estrela*<sup>18</sup> e a fazerem suas próprias reflexões.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Sergio; Dias, Camila. *Articulação entre os mundos interno e externo as insituições prisionais: questões para a construção de um novo paradigma da sociologia das prisões*. In: 37º Encontro Anual da ANPOS, 2013.

ANGOTTI, Bruna. *Entre as leis da ciência, do Estado e de Deus: o surgimento dos presídios femininos no Brasil*. Editora IBCCRIM. São Paulo, 2012.

CHESNEY-LIND, Meda; Mauer, Marc. (ED). *Invisible punishment: the collateral consequences o mass imprisoment*. The New Press, Nova York, 2003.

---

17. Cada edição da revista foi impressa em mil exemplares e distribuída gratuitamente entre membros do Poder Judiciário, gestores públicos da área de segurança pública, jornalistas e estudantes universitários. O conteúdo também foi publicado na internet.

18. Integralmente disponível em [www.projetovoz.com](http://www.projetovoz.com)

CRESSEY, Donald R. Coesecução de um objetivo oranzizacional não-declarado. In: ETZIONI, Amitai (org.). *Organizações complexas: estudo das organizações em face dos problemas sociais*. Atlas, p. 169-177, São Paulo, 1981.

DAVIS, Angela. *Are prisons obsolete?* Seven Stories Press. Nova York, 2003.

DRAKE, Sacha; KARAM, Maria Lucia. Latin America Prisons. In: *Handbook on Prisons*, 2016.

FARIA, Tháís Dumêt. *História de um silêncio eloquente: construção do estereótipo feminino e criminalização das mulheres no Brasil*. Editora D'Plácido, 2018.

GELLER, A.; GARFINKEL, I.; WESTERN, B. Paternal incarceration and support for children in fragile families. *Demography*, v. 48, n. 1, p. 25-47, 2011. Disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3220952/> . Acesso em 19 de setembro de 2016.

GODOI, Rafael. *Fluxos em cadeia: as prisões em São Paulo na virada dos tempos*. Tese de Doutorado em Sociologia na Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

GOFFMAN, Erving. *Representações do eu na vida cotidiana*. Vozes. Petrópolis, 1985.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Editora Perspectiva. São Paulo, 2001.

HABERMAS, Jürgen. *A Mudança Estrutural da Esfera Pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Unesp. São Paulo, 2014.

KING, Sue. Reconcilin custodial and human service work: the complex ole of the rison officer. *Curent Issues Crim. Just.*, v. 21, p. 257, 2009.

LOURENÇO, Luiz Claudio. Batendo a tranca: impactos do encarceramento em agenes penitenciários da Região Metropolitana de Belo Horizonte. *Dilemas – Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, v.3, n. 6, p. 440-454, 2011.

MONTEIRO, Felipe; Cardoso, G. A seletividade do sistema prisional brasileiro e o perfil da população carcerária: um debate oportuno. Civitas, *Revista de Ciências Sociais*, Porto Alegre, 2013.

PAGER, Devah. *The mark of a criminal record*. American Journal of Sociology. v.5: 937-975, 2003.

PARSONS, T.; BALES, R. *Family, socializaion and interaction process*. Free Press, Glencoe, Il, 1956.

POSADA, Rafael Andrés Urrego. *Questões associadas ao encarceramento parental: uma análise das características da população de pais e mães encarcerados e da situação dos seus filhos na Região Metropolitana de Belo Horizonte*, 2014. Dissertação (mestrado na Faculdade de Ciências Econômicas). Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

SALLA, Fernando. *As rebeliões nas prisões: novos significados a partir da experiência brasileira*. Sociologias, v.8, n.16, 2006.

SANTOS, M. V. A. Pais Encarcerados: Filhos Invisíveis. *Psicologia Ciência e Profissão*, 26 (4), p. 594-603, 2006.

SILVESTRE, Giane; Schlittler, Maria Carolina; Sinhoretto, Jacqueline. Encarcerados do Brasil: seletividade penal na gestão da riqueza e da violência. In: *39º Encontro Anual da ANPOCS*, 2015.

SILVESTRE, Giane. *Dias de visita: uma sociologia da punição e das prisões*. Editora Alameda, São Paulo, 2012.

SYKES, Gresham. A corrupção da autoridade e a reabilitação. ETZIONI, Amitai (org.). *Organizações complexas: estudo das organizações em face dos problemas sociais*. Atlas, p. 191-198, São Paulo, 1975.

STELLA, C. Filhos de Mulheres Presas: O papel materno na socialização dos indivíduos. *Estudos e Pesquisa em Psicologia*, 9 (2), p. 292-306, 2009.

TELLES, Vera. *A cidade nas fronteiras do legal e do ilegal*. Argumentum. Belo Horizonte, 2010.

WILDEMAN, C.; WAKEFIELD, S. Long Arm of the Law: The Concentration of Incarceration in Families in the Era of Mass Incarceration, *The J. Gender Race & Just.*, v. 17, p. 367, 2014.

## CAPÍTULO 12

### CODA

# Querido índio de Ti Tanaru ou uma carta ao mundo “civilizado”

RICARDO LESSA FILHO

\*\*\*

TALVEZ FALAMOS porque temos um rosto. Em cada palavra ou em cada imagem, de certo modo, é o rosto quem se pronuncia. Mas também imaginamos. Talvez imaginamos porque nosso rosto tem uma parte inversa que sempre nos escapa, e porque este *rosto invertido* aparece em si mesmo como a impressão, interior, dos rostos que nos fizeram nascer e que perdemos: os rostos de nossos mortos. Assim, uma imagem de um rosto-dorso surge no breve instante de oitenta e sete segundos de registro visual e sonoro. Uma imagem que perdemos também: ela é um rosto de nossos mortos. O índio de Ti Tanaru, o único sobrevivente do último extermínio perpetrado contra sua tribo na década de 1990 por ruralistas na região Norte do Brasil.

A carta a seguir se propõe não a radiografar a história do extermínio indígena, senão atentar, na fragilidade e insuficiência que movem minhas palavras, para a tenacidade de uma vida violada em seu próprio habitat, em seu próprio mundo – porque mais do que herdeiros, os indígenas são os verdadeiros donos de qualquer *terra brasilis*. Eles são os verdadeiros primitivos deste solo, e que entenda-se o adjetivo primitivo aqui não somente (porque de fato também significa) como algo suspenso no tempo (fora de toda ideia de modernidade, de tecnologia), como algo supostamente “atrasado”, mas



sobretudo como algo, alguém, uma tribo, um povo portanto, que chegou, que edificou, que arquitetou, enfim, que fundou primeiro, primeiramente uma cartografia - um conceito de terra, de mundo.

O gesto epistolar que me envolve tenta também refletir a ideia de uma alteridade da imagem que surge a partir de um dorso, deste outro rosto que habita toda vida, toda sobrevivência. Ao deparar-me com as imagens precárias do indígena de Ti Tanaru (comumente chamado de “o índio do buraco” pelos membros da FUNAI), algo rapidamente em mim se projetou: ele era uma espécie de espectro que dança, um ser movente, como se tivesse se esculpido no mármore do crime a partir da tenacidade de seu corpo, a partir de sua resistência à aniquilação – tornando-se o contraste inquebrantável da crueldade do mundo “civilizado”. Poderia dizer inclusive que todos os seus movimentos são gestos de ar (pela leveza, pelo domínio) e de pedra (por sua tenacidade, por sua sobrevivência), mas que assim mesmo jamais conseguem camuflar a sua dor. Talvez minhas palavras tentem constatar que o ar e a pedra se encontram na alteridade da imagem, para então (tentar) articular a questão interminável desta com a do tempo dos mortos, ali onde somente um desejo absoluto pela memória e pelo reconhecimento dos crimes contra os povos indígenas podem restituir, minimamente, uma dignidade à nossa ancestralidade, à nossa genealogia esquecida.

\*\*\*

MACEIÓ, 24 DE JULHO DE 2018

Querido índio de Ti Tanaru,

Em 18 de julho de 2018 *vazou* na internet um vídeo seu. Um pequeno vídeo de oitenta e sete segundos. Poderia ter sido um vídeo qualquer, como hoje em dia quase toda a gente realiza de seus celulares – estes vídeos absolutamente superficiais, esquecíveis em sua própria ignorância. Mas era um vídeo seu, ou melhor, imagens suas a machadar um tronco de árvore no centro pulmonar da Amazônia. Para estas imagens, apenas o fascínio de sua sobrevivência e a ignorância de sua dor: você, querido índio de Ti Tanaru, que perdeu quase tudo (sua família, seus amigos, *seu próprio povo*, em suma, as coisas verdadeiramente preciosas a qualquer ser vivo) continua, apesar de tudo, a viver. A filmagem clandestina realizada por um membro da FUNAI me comoveu profundamente. Alguma coisa, ali, naquelas imagens desorbitadas de qualquer técnica – o *zoom in* e o *zoom out* completamente desa-

justados do olhar do registrador, talvez para dimensionar a clandestinidade destas imagens – atravessou, à sua própria luz, a história mesma do genocídio indígena no meio de meu próprio mundo “civilizado” *sempre tão cruel*.

Esta *filmagem clandestina* – recorro a este termo porque ele me parece possuir a justeza para condensar ao mesmo tempo o peso do genocídio indígena no século XX e XXI (a clandestinidade dos assassinatos em massa, realizados por fazendeiros e políticos do agronegócio) e a *potência* de seu corpo sobrevivente, querido índio de Ti Tanaru – é iniciada em seu primeiro milésimo de projeção com um plano desfocado, meio amarelado daquilo que parece ser a silhueta de um pássaro (FIG. 1). Um ou dois segundos depois, nos planos trêmulos do registrador desconhecido, consigo perceber que o possível vulto de um pássaro era, na verdade, a silhueta – todavia desfocada – da folha de uma planta (FIG. 02).

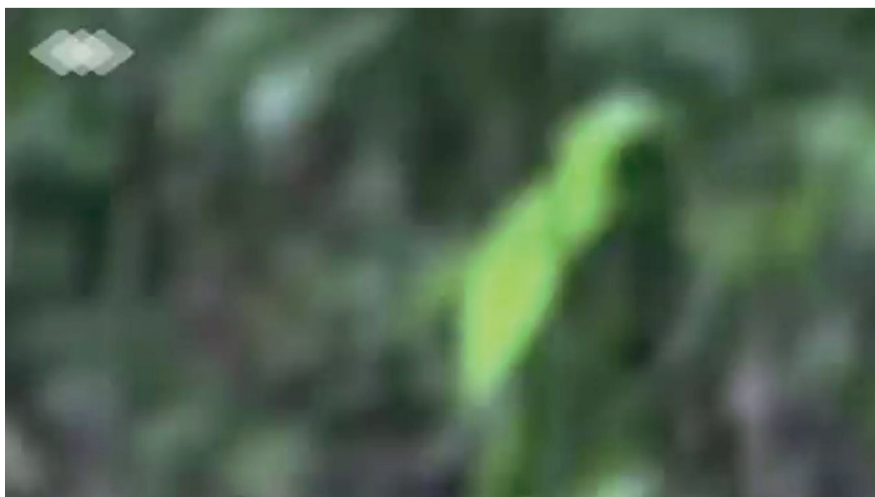


Figura 01 – o plano do primeiro milésimo da filmagem



Figura 02 – o plano agora distanciado nos revela a folhagem de uma planta e não a silhueta de um pássaro

Seu corpo indígena, primevo, querido índio de Ti Tanaru, emerge então nesta filmagem (FIG. 03). Portando um machado – oferecido às escondidas, segundo relatos, pela própria FUNAI para que você consiga permanecer “selvagem”, isto é, imaculado deste meu mundo “civilizado” *sempre tão cruel* – você busca talhar uma árvore, esta sua companheira e confidente, tenho certeza, de sua solidão neste espaço florestal onde as formas de vida podem existir de uma maneira tão rara. Para golpear esta árvore certamente você, como um ser dotado dos privilégios da natureza, sentiu a permissão deste tronco onde na filmagem você desfere seu machado – pois a despeito de minha ignorância da história indígena, muito bem sei da questão fundamental que liga sua história à história da natureza e do respeito incomensurável pelas coisas vivas.



Figura 03 – O dorso do índio de Ti Tanaru

A pele amorenada de seu dorso – como é toda a pele verdadeiramente indígena, esta coloração tão capaz de adaptar-se a todas as estações desta floresta-mundo chamada Amazônia – e sua estrutura delgada emergem por entre as folhagens deste ambiente em que só você poderia existir da maneira como existe. O registrador, aparentemente atônito por ter encontrado você, procura caminhar pelo meio da floresta para de alguma maneira aproximar sua câmera – sua possibilidade de testemunho – desta espécie de *tesouro vivente* que é você, querido índio de Ti Tanaru. O que este singelo registrador realiza, talvez sem saber, é possibilitar ao mundo visível, justamente, um *testemunho visual de sua existência*. Ali onde os vinte e dois anos do extermínio de sua tribo, de seu povo poderia transformá-lo em mera lenda, este registro fílmico derruba toda a possibilidade mítica de sua inexistência, na verdade, de alguma maneira as imagens suas *tornam-te chão*, poderia dizer, inclusive, que essas imagens são *imagens chãs*, imagens da terra mesma a legitimar sua vida – sua sobrevivência – malgrado tudo.

Querido índio de Ti Tanaru, algo nesta filmagem clandestina de sua dorsalidade – praticamente todos os oitenta e sete segundos da filmagem capturam não outra coisa senão o seu dorso –, além de sua própria existência atestada ao meu mundo visual, claro, comovera-me profundamente: o canto de um pássaro rasgando a imagem desde o início. E confluindo entre o *canto rasgado* da ave e o som potente de seu machado, alguma coisa dentro de mim pulsou (talvez pela precariedade da filmagem clandestina em toda sua

imensidão?): compreendi, neste átimo irrepetível, sobre a mais profunda ideia de liberdade que, talvez, jamais pude perceber através de todo e qualquer registro visual. Tanto você quanto o pássaro são coisas absolutamente livres, tanto você quanto o pássaro são sobreviventes não somente do extermínio florestal, mas sobretudo do extermínio físico de suas próprias “espécies”.

Querido índio de Ti Tanaru, permita-me então debruçar-me um tanto sobre este pássaro que vocifera seu canto no mesmo momento que você golpeia a árvore. É um *Lipaugus vociferans* (FIG. 4) (mais comumente conhecido como Cri-crió ou numa definição perversa, capitão-do-mato). Seu nome científico designa, justamente, algo que vocifera (*vociferans*), que faz eclodir pela potência de seu canto toda a atenção espacial. Em uma época nem tão longínqua assim (certamente, não tão longínqua quanto a do início do extermínio de seu povo), dizem as histórias populares que o *Lipaugus vociferans* ganhou o apelido de capitão-do-mato, porque ele era considerado uma espécie de delator dos escravos fugitivos – estes seres humanos, cuja epiderme era geralmente alguns tons mais escuros do que a sua; estes seres humanos absolutamente violados, assim como o seu próprio povo, querido índio de Ti Tanaru, pelo meu povo, pelo homem branco – que se embrenhavam nas florestas para conseguir escapar das condições desumanas nas quais eram submetidos pelos seus “senhores”. Por sua natureza dominadora, o *Lipaugus vociferans* (sobretudo os machos desta espécie) “denunciava” os escravos fugitivos no momento mesmo em que estes adentravam em seu território (cada clã destes pássaros possui entre doze a dezoito membros e ocupam entre dois a quatro hectares de terra). E segundo as histórias populares, os capitães do mato (serviçais de uma fazenda ou feitoria) cuja função era, justamente, recapturar os escravos fugitivos, norteavam-se até eles através do som do canto desta ave.



Figura 04 - *Lipaugus vociferans*

Num mundo perverso como o meu (o mundo “civilizado”), não poderia imaginar outra coisa senão a consagração desta definição terrível (“capitão-do-mato”) a esta pequena vida esvoaçante. Prefiro pensar de uma maneira inversa: em vez de “delatar” as vidas em fuga aos capitães do mato, não serviria o canto estrondoso do *Lipaugus vociferans* como uma espécie de cacofonia – ali onde o desespero da fuga descompassa toda a respiração; ali onde as chagas das chicotadas e humilhações fazem dos pés dos escravos fugitivos um escudo para suportar os fiapos de árvores, os pedaços de pedras que lhes perfuravam no momento desesperador da corrida pela vida – para, justamente, ludibriar os vassalos das fazendas escravocratas que precisavam do silêncio para escutar a corrida dos fugitivos? Na vociferação incansável do *Lipaugus vociferans* não se misturava, de certa maneira, a vontade que estes pequenos seres vivos tinham de contribuir apesar de tudo para que outras vidas pudessem, à sua própria maneira de resistir, também serem livres como eles, naquela posição privilegiada (habitar uma floresta sem fim) que eles tinham de ver e ouvir tudo – os gritos da violência imposta aos escravos; o barulho das chicotadas perpetradas pela perversidade do homem branco?

Talvez eu esteja sendo demasiadamente inocente, querido índio de Ti Tanaru. Mas eu prefiro crer na comoção de meus olhos e espírito em vez

de irresistivelmente aceitar esta versão popular da história do *Lipaugus vociferans*. Mais do que uma inocência qualquer, uma esperança custe o que custar. Uma esperança semelhante a essa que a FUNAI (um órgão volta e meia marginalizado e menosprezado pelo meu povo) possibilita para você – realizar o seu monitoramento há tantos anos, mas sem jamais interferir na natureza de sua vida; registrar imagens suas, mas sem jamais fazê-las coisas tolas, superficiais, comercializáveis; planejar ações de vigilância do território indígena (Tanaru) onde você habita, garantindo assim a sua mínima proteção contra ameaças externas (o mundo “civilizado”).

\*\*\*

É preciso então voltar à sua filmagem – à sua imagem. Você carrega em suas costas uma espécie de mochila com tranças (FIG. 03) onde muito possivelmente neste utensílio armazena suas flechas, seu arco. Como já comentei aqui, meu conhecimento sobre os costumes (e os materiais) indígenas é parco. Mas não pude deixar de notar este ornamento em suas costas. Um grande investigador brasileiro sobre a condição indígena, Eduardo Viveiros de Castro, escrevera certa vez algo sobre uma espécie de vivência selvagem que não caberia em sua totalidade somente aos selvagens (aos “puros” da condição civilizatória, maculada), aos povos da selva amazônica porque a própria ideia de um pensamento selvagem pertence a uma ideia de domesticação própria (Viveiros de Castro, 2002). Assim, querido índio Ti Tanaru, poderia dizer que você foi domesticado pela sua própria sobrevivência? Ao sobreviver na solidão deste seu espaço, você não aprendeu a viver, justamente, a partir da morte do outro, dos seus outros, de seu próprio povo?

Mas aprender a viver, aprender por *si mesmo*, sozinho, ensinar *a si mesmo* a viver [...] não é, para quem vive, o impossível? Não vem a ser isto mesmo que a lógica não permite? Viver, por definição, isto não se aprende. Não por si mesmo, da vida pela vida. *Somente do outro pela morte*. Em todo caso, do outro no limite da vida. Tanto no limite interno quando no (limite) externo, trata-se de uma heterodidática entre vida e morte. (Derrida, 1994, p. 10).

Sob um céu amazônico, em alguma parte que jamais saberei com exatidão onde, existe você e o seu nome, querido índio de Ti Tanaru. Na língua aikanaã, tentei buscar-te, mas não obtive êxito; o que sei (de maneira muito

parca) é que popularmente, entre os seus protetores na FUNAI, chamam-te de o “índio do buraco”, que o “Ti” do nome de sua terra é a abreviação de “Terra indígena”, e o “Tanaru” por sua vez, o nome de um rio localizado em Rondônia. Como você se recusa a manter qualquer contato com o mundo “civilizado”, suponho que jamais poderei saber sobre seu nome de nascimento. É a língua aikanã mesmo que você fala? Ou seria a também tão devastada língua tupi-guarani? Ou alguma outra que desconheço completamente? Ou você nenhuma língua fala devido a dor de seu destino e escolheu simplesmente o silêncio?

Então você é um homem sem nome – ao menos para o meu mundo “civilizado”. Um único homem sem nome. Você, nesta filmagem clandestina, emerge do fundo de uma espécie de anfractuosidade florestal – as densidades diversas de seu próprio *habitat*, as rupturas do solo, seus buracos inevitáveis – e, à sua própria luz, sai de seu buraco, de sua escuridão. Ao fazer-se visível ao mundo “civilizado” por alguns instantes, você, “índio do buraco”, me fez imaginar o seu nome. Você teve um pai, uma mãe, veio de algum lugar que, hoje, já não se é capaz de registrar. Aqui, nesta filmagem, querido índio de Ti Tanaru, você se apresenta como um homem sem história e, também, sem rosto – nas imagens capturadas de você, pela precariedade do registro, não se é possível ver os seus traços fisionômicos e, talvez, tenha sido melhor assim.

Ao sair de seu “buraco”, apenas consigo imaginar que, como um ser da floresta, você parece renascer da própria terra a cada nova manhã. E ocupado pela vivência de cada dia – cortar árvores, plantar, caçar, dormir etc – você parece reconstruir, vestígio por vestígio, uma certa história do genocídio de seu próprio povo. Existe uma grande invenção da minha “civilização”, querido ser sem nome, chamada “cinema” – uma invenção cuja evolução permitiu ao registrador clandestino fazer as imagens de seu dorso. E existe um grande filme que retrata este crime bárbaro contra os seus irmãos indígenas. O filme, ao contrário de você, porta um nome reconhecido: *Martírio* (Vincent Carelli, 2016). Se um dia você pudesse assistir este filme será que reconheceria a si mesmo naquelas imagens, naquele martírio? Ou melhor, se você pudesse assistir aos mesmos oitenta e sete segundos da sua própria filmagem clandestina, seria capaz de reconhecer-se ali?

Querido índio de Ti Tanaru, ao ver as suas imagens chãs, alguma coisa dentro de mim chorou – e todavia chora. Eu, em toda minha ignorância sobre



seu povo, olhei verdadeiramente para você – ali em sua dorsalidade portando um machado; ali, onde percebi que pela posição em que levantava-o, é um ser destro. E na minha língua materna – saberia você alguma palavra dela? – existe um termo precioso para diferenciar a mera ideia de perceber as coisas em sua figuralidade redundante e compreender as coisas em sua visualidade inadvertida e dilacerante. Mais precisamente: *ver* é então perceber as coisas em sua superficialidade mesma. Mas *olhar* – eis a palavra preciosa – é compreender as coisas em sua mais profunda complexidade, em sua própria dilaceração. Não à toa, querido índio de Ti Tanaru, o órgão que em minha língua materna designa a capacidade de ver as coisas é chamado de “olho”, por isso que a palavra olhar é, para mim, tão importante: porque vincula a própria natureza à questão de olhar as coisas a partir de sua vida, de seu movimento orgânico – como é, à sua própria luz, o olho humano, a sua vida de olho que é capaz de ao fechar-se me fazer sonhar.

Assim, querido índio de Ti Tanaru, preciso falar dos instantes finais de sua filmagem (FIG. 05 e 06). Você então consegue rachar completamente a árvore que golpeia – e esta árvore agora rachada oferece-lhe algo que muito vagamente consegui enxergar. Você se dá por satisfeito – sabe extrair da natureza o estritamente necessário, sabe, portanto, respeitar o limite da própria árvore para, neste gesto, concedê-la toda a plenitude para reflorescer enquanto vida natural –, pega uma lasca, um pedaço de casca arboreal talvez para ressignificar o tronco violentado por você, para fazê-lo teu – para reformar algum utensílio, um lar; para substituir alguma presença distante. Assim, permita-me utilizar algumas palavras tão belas para descrever as cascas de uma árvore – este objeto que, a partir da rachadura exercida pelo seu machado, você pôde arrancar:

A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime. Em todo caso, apresenta-se a nós. Aparece de aparição, e não apenas de aparência. A casca é irregular, descontínua, acidentada. Aqui ela se agarra à árvore, ali se desfaz e cai em nossas mãos. Ela é a impureza que advém das coisas em si. Enuncia a impureza - a contingência, a variedade, a exuberância, a relatividade - de toda coisa. Mantém-se em algum lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente. Ou então designa, precisamente, a aparência inscrita, a fugacidade sobrevivente de nossas próprias decisões de vida, de nossas experiências sofridas ou promovidas (Didi-Huberman, 2013, p. 132).



Figura 05 – o exato momento em que a árvore é totalmente rachada pelo machado do indígena



Figura 06 – O índio de Ti Tanaru desaparece para dentro da floresta

\*\*\*

Você recusou todo e qualquer contato com a “civilização”, querido índio de Ti Tanaru. Só assim você pôde restituir a este mundo a herança de seu próprio povo – como voltar a ter contato com o mundo “civilizado” que perpetrou o extermínio de sua própria história? Você tornou-se senhor de si

mesmo ao dominar as forças da natureza, ao domar a geografia ao seu redor – as suas anfractuosidades (Hegel, 2007). Você vive, à sua própria maneira, uma solidão compartilhada com a natureza.

A sua dor que ignoro, amigo sem nome, dota-te de um privilégio dos seres vivos frente àqueles que carecem de vida (Hegel, 1997). A dor, de fato, é um privilégio daqueles que vivem. Você que sobreviveu ao seu próprio desaparecimento, talvez um dia já considerado morto, saiu da escuridão através destas imagens, destes frágeis segundos de filmagem que, lançados ao mundo, fizeram sua vida tocar-me como *algo germinante*. A sua vida ao apresentar-se ao mundo da (minha) visualidade, fez retornar à superfície do mundo a lembrança ao mesmo tempo mais íntima e devastadora do genocídio indígena - este *buraco no meio de minha própria “civilização”*.

“Como tocar sem ferir” (*Comment toucher sans blesser*)? Perguntou-se recentemente um grande homem (Didi-Huberman, 2015) de minha “civilização” acerca da dificuldade de encenar o momento singular de um genocídio. E indagação semelhante fiz a mim mesmo quando vi sua filmagem, querido índio de Ti Tanaru: como seria possível tocar-te uma vez mais, sem causar o retorno da memória da dor em você? Certamente, ao ver qualquer pele branca você não deve conseguir desassociá-la da violência mais profunda e perversa. E é por isso que compreendo perfeitamente a sua recusa em consolidar qualquer contato com os funcionários da FUNAI, mesmo eles tendo as melhores das intenções. Você experimentou o horror de um genocídio indígena pelos seus próprios olhos. Você olhou e foi olhado por esta violência insular e mesmo assim continua a viver em seu buraco (FIG 07) ou em sua singela cabana (FIG 08), apenas desejando viver um dia após o outro dentro da natureza – e somente nela.



Figura 07 – o buraco construído pelo índio de Ti Tanaru (Fonte: FUNAI)



Figura 08 – Uma das cabanas onde vive o indígena (FONTE: FUNAI)

Os buracos que cava na terra tornam-te indubitavelmente um *ser arqueológico* – esta coisa solitária, lenta, eficazmente realizada na organização das condições de sua própria sobrevivência. Não há ninguém que lhe diga o que fazer de sua vida – e será que sofre por isso? Sua aparência é tão objetivamente soberana: as suas vestes, os seus utensílios, a intimidade incontestada com a natureza – você que desaparece do registro fílmico, justamente, movendo-se para dentro da floresta logo após lascas o tronco da árvore (FIG. 06).

Talvez ali, no golpear do machado no interior do tronco da árvore, a sua dorsalidade ao irromper daquela maneira não restitui, justamente, a *ideia de um rosto*? Este rosto que se expõe a partir de seu dorso – de sua vulnerabilidade –, desta coisa que não pode estar de frente para mim, mas *sempre* acima de mim?

A proximidade do rosto é o modo de responsabilidade mais básico [...]. O rosto não está de frente para mim (*en face de moi*), mas acima de mim. É o outro diante da morte, olhando através dela e a expondo. Segundo, o rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar seria se tornar cúmplice de sua morte. Portanto, o rosto diz a mim: não matarás. Na relação com o rosto eu sou exposto como um usurpador do lugar do outro (Lévinas, 1986, p. 159).

Então é em seu dorso – este rosto, esta rostidade sempre acima de mim – onde percebo você diante da morte? Ao ser *exposto* – registrado, filmado – visualmente ao mundo “civilizado” alguma coisa em seu outrora desconhecido corpo não se tornou ainda mais inerte? Desta sua própria inermidade – ali mesmo onde a singularidade de sua existência torna-te um ser desamparado de qualquer socorro humano – não reside o direito ontológico de existir do (seu) mundo, de um Outro mundo para além de um lugar “civilizado”?

Algo ainda, querido índio de Ti Tanaru, compele-me para imaginar sobre a sua ideia de tempo – de um tempo único, inabitável senão por você mesmo. A repetição cirúrgica de seus gestos – empunhar o machado, desferir o golpe, retornar o machado para trás de sua cabeça e retornar a desferi-lo contra a árvore –, contracena com a singeleza de uma paciência forjada pela solidão, pela persistência de seus movimentos, dizendo melhor, por seu caráter obstinado e tenaz para além das durações habituais, das durações civilizadas.

Este meu desejo por saber sobre a sua ideia de duração me fez ter vontade de sondar a própria conexão que você deve manter, justamente, com

os seus objetos, com os seus utensílios – todos, evidentemente, concebidos por suas mãos. Em uma de suas cabanas (FIG. 08) diversas madeiras você utilizou para construir este singelo lar – este seu pequeno palácio em ruínas. Penso no seu laço vital com cada um desses objetos que garantem ao mesmo tempo o exercício de seu trabalho e a perenidade de sua sobrevivência. Assim, a duração de cada uso. A duração de cada molde.

E a duração de sua solidão, desta solidão compartilhada com a natureza?

O simples fato de que um indivíduo não tenha nenhuma ação recíproca com outro indivíduo não é, certamente, um fato sociológico, mas tampouco esgota por completo o conceito de solidão. E esta, na medida em que está fortemente marcado e é muito importante para a vida interior, não significa de modo algum a única ausência de companhia senão, justamente, sua presença, oferecida em princípio de uma maneira qualquer e a continuação recusada. A solidão assume um sentido indiscutivelmente positivo como efeito da distância da sociedade, seja como um eco de relações passadas ou como a antecipação de relações futuras, como nostalgia ou como distanciamento voluntário. O homem solitário não é o único habitante da Terra desde sempre; seu estado, ao contrário, também está determinado pela socialização, ainda que em um valor negativo afete a esta. A felicidade e a amargura da solidão não são, de fato, mais que reações diferentes a influências sofridas no social; a solidão é uma ação recíproca da qual um dos membros se afastou concretamente (Simmel, 2016, p. 218-219).

A sua solidão somente se fez visível para mim, conhecida, graças ao registrador que comovido por ter vislumbrado a sua presença, decidiu filmar a funda parcela de sobrevivência que é você, querido índio de Ti Tanaru. Esta sua solidão não seria também, em um outro nível, o registro singular sobre toda a comunidade de seus semelhantes que, assim como você, recusam, de certa maneira, qualquer contato com o mundo “civilizado”? O registrador que muito humildemente te filmou, talvez jamais tenha pensado na simples – mas comovente e honrada – tomada de posição que exerceu nos oitenta e sete segundos deste registro: não buscar o seu passado, nem suas ideias, nem seu nome, nem o seu lugar na sociedade ou sua exata geografia. Apenas tratou de registrar, apesar de toda a precariedade e urgência, um testemunho visual de seu dorso e desta sua condição inalienável de sobrevivente.

\*\*\*

Um olhar arqueológico – esta coisa vacilante, incerta – tentei exercer aqui, e uma arqueologia do olhar não pode ser proposta sem antes perceber as pequenas e voláteis imagens, como as suas, que sem tempo e exatidão surgem como um “relâmpago repentino” (Benjamin, 2012) para sair da escuridão e ressignificar, custe o que custar, a própria história de minha “civilização”. Talvez também uma possibilidade do reconhecimento da herança que você é – que sua vida faz irromper no coração do mundo. Você é *parte* da herança de meu mundo “civilizado” – sua catástrofe, seu buraco negro devastador –, e a sua imagem, capturada naqueles segundos tão frágeis do tempo, é a inscrição tão dolorida de um testemunho do martírio de todo um povo. Aquilo que escrevera Blanchot (2003), de que a vida humana é o indestrutível mas que pode ser *eternamente* destruída, colou-se à sua imagem – irrompida, emergida –, à sua incontornável condição de sobrevivência.

Querido índio de Ti Tanaru, agora despeço-me sem jamais saber se um dia minha carta chegará a você – e se um dia ela te tocar como as suas imagens dorsais me tocaram, poderia você, querido, ler alguma coisa disso que aqui escrevi? As tuas imagens arderam em mim e de alguma maneira o teu nome jamais conhecido está inscrito, interminavelmente, como as nuvens, como as coisas que não morrem em meu mundo “civilizado” *sempre tão cruel*.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. In the night that is watched over. In: DOBBELS, Daniel (org.). *On the Robert Antelme's the human race: essays and commentary*, pp.55-59. Evanston: The Malboro Press, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: *Serrote*, nº 13, pp.98-133, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sortir du noir*. Paris: Minuit, 2015.
- HEGEL. G.W.F. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

LÉVINAS, E.; KERNEY, R. *Dialogue with Emmanuel Levinas*. Face to face with Levinas. Albany: SUNY Press, 1986.

SIMMEL, Georg. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Cidade do México: Titivillus, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## FILMOGRAFIA

Índio isolado da Ti Tanaru (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kvfJBjV4XQ>

Martírio (2016), de Vicent Carelli.



## Sobre os autores e autoras

### **ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES**

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Doutora em Comunicação Social pela UFMG. É pesquisadora do CNPq e tem pós-doutorado na Universidade Stendhal, Grenoble III, na França. É autora dos livros *Apelos solidários* (Intermeios, 2017), escrito com Angie Biondi; *Diálogos e Dissidências: M. Foucault e J. Rancière* (Appris, 2018), com Marco Aurélio Prado; e *Ética, Mídia e Comunicação* (Summus, 2018), com Luis Mauro Sá Martino. É organizadora do livro *Vulnerabilidades, justiça e resistências nas interações comunicativas* (SELO PPGCOM, 2018).

### **ANGIE BIONDI**

Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Tem Pós-doutorado pela *Université du Québec à Montréal* - UQAM. Recebeu Prêmio CAPES de Teses, na grande área de Ciências Sociais Aplicadas I, em 2014. Realizou estágio de pesquisa doutoral no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, Portugal (2011-2012). Pesquisadora dos grupos: GRAFO - Rede Integrada de Pesquisa sobre teorias e análise da fotografia (UFF, UFOF, UFS, UTP) e FIGURA - *Centre de Recherche sur le texte et l'imaginaire* (UQAM).

## **ANNA KARINA CASTANHEIRA BARTOLOMEU**

Professora Associada do Departamento de Fotografia e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG. Possui Mestrado em Artes (1997) e Doutorado em Comunicação Social (2008), ambos pela UFMG. Integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (PPG-COM/FAFICH/UFMG), onde desenvolve pesquisa sobre a potência poética e política do vestígio nos domínios da fotografia e do cinema. É co-editora da revista *Devires - Cinema e Humanidades*.

## **CARLOS DE BRITO E MELLO**

É escritor e psicanalista. Fez mestrado (2002-2004) e doutorado (2014-2018) em Comunicação Social pela UFMG, defendendo a tese “Reverbera o verbo-estrondo ante o Fim: figurações da palavra aguilhoada na obra de Arthur Bispo do Rosário”. Publicou “O cadáver ri dos seus despojos” (contos, Editora Scriptum, 2007), “A passagem tensa dos corpos” (romance, Companhia das Letras, 2009) e “A cidade, o inquisidor e os ordinários” (romance, Companhia das Letras, 2013). Desenvolve projetos de artes plásticas, especialmente em desenho e pintura, tendo trabalhado com performance e ação urbana junto ao Coletivo Xepa, de Belo Horizonte.

## **CÉSAR GERALDO GUIMARÃES**

Possui doutorado em Estudos Literários (Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Minas Gerais e pós-doutorado pela Universidade Paris 8. É Professor Titular da Universidade Federal de Minas Gerais, integrante do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAFICH-UFMG, pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e colaborador da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Editor da revista *Devires: Cinema e Humanidades*. Coordenador do Grupo de Pesquisa “Poéticas da Experiência”. Foi coordenador-geral do Festival de Inverno da UFMG de 2012 a 2014, com o Projeto de Extensão “O Bem Comum”. É coordenador do Projeto de Extensão “Formação Transversal em Saberes Tradicionais”.

## FREDERICO VIEIRA

Doutor e Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialista em Administração pela Fundação Getúlio Vargas (2009). Formou-se ator pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes. Atualmente é servidor público, atuando como Relações Públicas da Assembleia Legislativa de Minas Gerais. Integra o Grupo de Pesquisa Lévinas e Alteridades, ligado à Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia em Belo Horizonte; o Grupo Mobiliza, da UFMG; e o Grupo Margem, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da UFMG.

## JEAN-LUC MORICEAU

Doutor em Ciências de Gestão da Universidade de Paris IX Dauphine, e habilitado a dirigir pesquisas (HDR) por esta mesma universidade. É responsável pela formação doutoral do Insitut Mines-Télécom Business School (Evry, France). Publicou, entre outros, os livros *Demo(s); Philosophy – Pedagogy – Politics* (Sense Publishers, 2016) e *Recherche en sciences sociales: s'exposer, cheminer, réfléchir ou l'art e composer sa méthode* (Éditions EMS, 2019).

## LUÍS MAURO SÁ MARTINO

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero e pesquisador da Faculdade Cásper Líbero, SP. Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP. Foi pesquisador-bolsista na Universidade de East Anglia, na Inglaterra e é autor dos livros *Métodos de Pesquisa em Comunicação* (Vozes, 2018), *Teoria da Comunicação* (Vozes, 2009), *Comunicação e Identidade* (2010) e *The Mediatization of Religion*, publicado pela editora britânica Routledge em 2016. Publicou, em co-autoria com Ângela Marques, o livro *Ética, Mídia e Comunicação* (Summus, 2018).

## MARCO AURÉLIO MÁXIMO PRADO

Doutor em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) com foco em estudos sobre participação social, identidades

coletivas e movimentos sociais. É professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde é o atual coordenador do Núcleo de Pesquisa em Direitos Humanos e Cidadania LGBT e pesquisador no Núcleo de Pesquisa em Psicologia Política. Publicou, entre outros, os livros: *Psicologia Social: articulando saberes e fazeres* (Autêntica, 2007); *Preconceito contra homossexualidades* (Cortez, 2008); *Experiências em Educação e Diversidade Sexual* (MJR, 2015). Em co-autoria com Ângela Marques, publicou *Diálogos e Dissidências: M. Foucault e J. Rancière* (Appris, 2018).

### **NATÁLIA MARTINO**

Fundadora, ao lado de Leo Drumond, do coletivo Projeto Voz, que realiza a revista A Estrela. Jornalista, atualmente é também mestranda do Departamento de Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pesquisadora do Centro de Estudos de Criminalidade e Segurança Pública (Crisp/ UFMG). Coautora, também ao lado de Leo Drumond, do livro-reportagem *Mães do Cárcere* (Nitro Editorial, 2017).

### **NILO RIBEIRO JUNIOR**

Possui doutorado em Teologia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (1999), doutorado em Filosofia pela Universidade Católica Portuguesa, Braga, Portugal. Realizou Pós-Doutorado em Filosofia pela Universidade Católica Portuguesa, Braga, Portugal (2010). É Professor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Teologia da Faculdade Jesuíta (FAJE). Atual coordenador do GT-Lévinas pela ANPOF - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação de Filosofia. É Presidente do CEBEL: Centro Brasileiro de Estudos Levinasianos. Dirigente do Grupo de Pesquisa “Levinas e Alteridades” e Líder do Grupo de Pesquisa “Fenomenologia e genealogia do corpo”.

### **OSMAR GONÇALVES DOS REIS FILHO**

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010), com bolsa-sanduíche na Bauhaus-Universität (Alemanha), financiada pelo DAAD/CAPES. Realizou pós-doutorado em Cinema e Arte Contemporânea na Sorbonne Nouvelle (2015), com bolsa CAPES. Atualmente, é do-

cente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará e professor Associado I do curso de Cinema e Audiovisual da UFC, concentrado principalmente nas áreas de fotografia, teoria da imagem e estética do audiovisual. Líder do IMAGO - Laboratório de Estudos de Estética e Imagem e organizador do livro “Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea” (Circuito, 2014).

### **RICARDO LESSA FILHO**

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Realizou o estágio de Doutorado Sanduíche na Universitat de València (Espanha). Membro do REPERCRI (Grupo de Investigación Representación Contemporánea de los Perpetradores) e do RIEV (Rede Interdisciplinar de Estudos Sobre Violências). Co-fundador e redator da revista Filmologia. Palestrante das oficinas de cinema do Cine Sesi (2010). Participou da curadoria do 3º Festival de Cinema Universitário de Penedo (2013). Integrante da comissão crítica da III Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2012). Participou como convidado do Circuito Penedo de Cinema (2017) e foi curador da Mostra Nacional de curtas do 11º Festival do Cinema Brasileiro de Penedo (2018).

### **THIAGO FOGOLIN**

Programador e Design Gráfico. Atualmente cursa Psicologia e Fotografa de maneira independente os povos de rua da cidade de São Paulo desde 2008.

{ olhares  
transversais

Esta coleção agrupa obras resultantes de parcerias e cooperações acadêmicas entre o PPGCOM-UFMG e outras universidades nacionais e internacionais, cujos projetos deram origem a textos comuns, abordagens cruzadas e aproximações conceituais marcadas pelo delicado jogo das dissonâncias.