

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FREDERICO VIEIRA

**Pensar a imagem outramente:**  
à escuta ética do rosto e a política *por vir*

Belo Horizonte  
2018

FREDERICO VIEIRA

**Pensar a imagem outramente:**  
à escuta ética do rosto e a política *por vir*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Linha de pesquisa: Processos comunicativos e práticas sociais.

Orientador: Profa. Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques

Belo Horizonte  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
UFMG  
2018

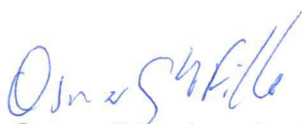
Pensar a imagem outramente: à escuta ética do rosto e o por vir da política

Frederico da Cruz Vieira de Souza

Tese defendida e aprovada pela banca examinadora:



Profa. Dra. Ângela Cristina Salgueiro Marques  
(Orientadora – FAFICH/UFMG)



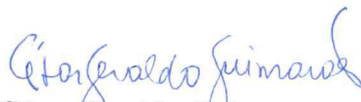
Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho  
(UFC)



Prof. Dr. Luís Mauro Sá Martino  
(Faculdade Cásper Líbero)



Prof. Dr. Nilo Ribeiro Júnior  
(FAJE)



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães  
(FAFICH/UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 27 de março de 2018.

301.161  
V658p  
2018

Vieira, Frederico

Pensar a imagem outramente [manuscrito] : à escuta  
ética do rosto e a política por vir / Frederico da Cruz Vieira  
de Souza. - 2018.

323 f. : il.

Orientadora: Ângela Cristina Salgueiro Marques .

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. Comunicação – Teses. 2. Ética - Teses. 3.  
Fotografia- Teses. I. Marques, Ângela Cristina Salgueiro. II.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ao Elúcio, *in memoriam*

## Agradecimentos

*Shalom. Eis-me aqui!*

Gratidão à querida Ângela que em seu rosto terno me acolheu como rebento *outro* para gestar essa pesquisa e viver a aventura sobrevivente que é pensar a Comunicação a partir de Lévinas.

Ao fotógrafo Thiago Fogolin pela generosidade e cumplicidade ao longo de todo o processo de pesquisa, sem as quais essa tese não seria possível. Por seu trabalho, todo meu apreço e admiração.

A Alderon Costa e a Felipe Francisco por compartilharem seus itinerários na produção audiovisual e por contribuírem para desacostumar meus modos de ver e de experienciar o cotidiano das ruas.

Ao amigo Nilo que, em sua proximidade humana, me incentivou a pensar *outramente* a obra de Lévinas, guiando-me pelos meandros do rosto do filósofo lituano.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG pelos ensinamentos; em especial ao Prof. César Guimarães que me ofertou olhos outros para melhor apreender o universo *inifito* das imagens.

Aos professores avaliadores pelo aceite ao convite e colaboração com esse trabalho.

Aos colegas da Assembleia Legislativa pelo incentivo, em especial à Luísa Luna pelo apoio e escuta.

À querida Ariane, amiga kantiana, pelos debates filosóficos acalorados.

Aos amigos do coração Simone e Fred que partilharam textos, ideias, dúvidas e suas experiências pessoais comigo, me encorajando a prosseguir nessa empreitada.

À mãe Vilma pelo amor e alicerce moral, e às irmãs Soraya e Jac pelo carinho e apoio constantes.

À Flora, por sua delicada e incondicional proximidade.

Às mais carinhosas paulistanas, Dona Teresa e Tia Leu, e aos familiares e amigos de São Paulo que me acolheram entre uma e outra incursão.

À cidade de São Paulo que me desloca a cada encontro.

Aos rostos dos *povos de rua* que me tocam com seus traços e rastros singulares.

Ao amado Fernando pelo *sim*.

*Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto  
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto  
É que Narciso acha feio o que não é espelho  
E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho  
Nada do que não era antes quando não somos mutantes  
E foste um difícil começo  
Afasto o que não conheço  
E quem vem de outro sonho feliz de cidade  
Aprende depressa a chamar-te de realidade  
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso.*

**Caetano Veloso**  
Trecho da canção *Sampa*

## RESUMO

O presente trabalho se propõe a pensar a comunicação a partir de uma perspectiva ética, sobretudo no campo de análise das imagens, valendo-se de conceitos como: Rosto, Hospitalidade, Responsabilidade, Vulnerabilidade, Testemunho e a Escuta, desenvolvidos a partir da visão filosófica de Emmanuel Lévinas e de autores que com ela dialogam.

Discuto o entrelaçamento das sonoridades do Dizer e o Dito dos rostos/corpos expostos nas fotografias, considerando a base conceitual de Lévinas, alinhando-a principalmente às contribuições de Derrida, Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Jean-Luc Nancy e Judith Butler. Entendo que os conceitos apresentados por esses autores embasam a noção de abertura como o *escutar outramente numa perspectiva ética*.

A pesquisa elege como um de seus focos um conjunto de fotografias relativas aos *povos de rua*, a maior parte delas da cidade de São Paulo, sejam de autoria de fotógrafos, sejam outras, produzidas pelas próprias pessoas que vivem nas ruas. O *corpus* está organizado em sete séries, num total de 60 imagens, com destaque para as imagens de Thiago Fogolin.

A análise das imagens procura desenvolver reflexões sobre como essas fotografias poderiam dar vida ao gesto de *abrir-se à escuta do outro* e a partir de quais apreensões das visualidades relativas a essas pessoas isso se torna viável.

A metodologia se articula em quatro movimentos principais, a saber: (1) incursões, com os registros em texto da experiência vivenciada nas ruas do centro de São Paulo; (2) entrevistas; (3) montagem das sequências fotográficas; (4) análise das imagens em relação. Por serem apresentados nessa sequência, não significa que tais movimentos tenham seguido uma ordem cronológica, ao contrário: durante a pesquisa, eles ocorreram muitas vezes concomitantemente, remetendo-se os achados de pesquisa de uns aos outros.

Privilegio o protagonismo da *susceptibilidade* na condução da pesquisa, em que são valorizadas as formas corpóreas que em nós atuam como catalisadoras de significâncias, por excederem e nos ultrapassar, valorizando atravessamentos do contato que se estabelece no face a face constituído pela tríade eu-outro-terceiro. Neste trabalho persegue-se uma tomada de posição diante dos rostos vulneráveis, da vida precária que se mostra nas imagens fotográficas, rostos que não coincidem justamente com as faces/corpos fotografados.

A tese procura reconhecer a imagem como um nó górdio da *experiência estética que padecemos* no cotidiano. Uma via de estudo e reflexão a respeito das relações que estabelecemos com as imagens e pela qual acreditamos ser possível fazer uma política *outramente*, a partir de uma espécie de visitação e transcendência desses rostos precários, rumo a uma democracia *por vir* das infinitas singularidades, subjetivamente gestadas e nas fotografias expostas; compostas por branco, preto, mas antes por incontáveis cinzas.

**Palavras-Chave:** Rosto, Ética, Hospitalidade, Imagem, *Povos de Rua*.



## ABSTRACT

The present work proposes to think about communication at an ethical perspective, especially in the field of image analysis, using concepts such as: Face, Hospitality, Responsibility, Vulnerability, Testimony and Listening, developed from the philosophical view of Emmanuel Lévinas and of authors who dialogue with him.

I discuss the interlacing of the sonorities of Saying and Said of the faces / bodies exposed in the photographs, taking into account the conceptual basis of Lévinas, combining it mainly with the contributions of Derrida, Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Jean-Luc Nancy and Judith Butler. I understand that the concepts presented by these authors are based on the notion of openness as listening to others in an ethical perspective.

The research chooses as one of its focuses a set of photographs related to street people, most of them in the city of São Paulo, whether by photographers or others, produced by the people living on the streets. The *corpus* is organized in seven series, a total of 60 images, with emphasis on the Thiago Fogolin's photos.

The analysis of the images seeks to develop reflections about how these photographs could give life to the gesture of opening oneself to the listening of the other and from which apprehensions of the visualities relative to these people this becomes viable.

The methodology is articulated in four main movements, namely: (1) incursions, the text records the experience lived for me with Thiago Fogolin on São Paulo's streets; (2) interviews; (3) assembly of photographic sequences; (4) analysis of the images in relation. Because they are presented in this sequence, it does not mean that such movements followed a chronological order: during the research, they occurred many times concomitantly, referring to the findings of each other.

I prioritize the protagonism of *susceptibility* in the conduction of research, in which are valued the corporeal forms that act as catalysts of significances, for exceeding and surpassing, valuing crossings of the contact that is established in the face to face constituted by the triad me-other-third. In this work a position is pursued before vulnerable faces, the precarious life that is shown in the photographic images, faces that do not exactly coincide with the faces/bodies photographed.

The thesis seeks to recognize the image as a gordian knot of the *aesthetic experience that we suffer* in daily life. A way of study and reflection on the relations we establish with the images and for which we believe it is possible to make a politics *otherwise*, from a kind of visitation and transcendence of these precarious faces, towards a democracy to come from infinite singularities subjectively gestated and exposed on pictures; composed of white, black, but first by countless shades of gray.

**Keywords:** Face, Ethics, Hospitality, Image, *Street People*.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem I - Thiago Folin, <i>Sem título</i> , 2011 .....	1
Imagem II - Anônimo grego (membro do Sonderkommando Auschwitz-Birkenau) .....	108
Imagem III - Claudia Andujar, <i>Marcados</i> , 1981-1983 .....	127
Imagem IV - Vincenzo Pastore, <i>Vendedor de vassouras em rua do centro da cidade</i> , 1910 .....	130
Imagem V - Vincenzo Pastore, <i>Vendedora ambulante de galinhas em porta de estabelecimento comercial</i> , 1910 .....	130
Imagens VI e VII - Exposição <i>Povos de São Paulo</i> , 2003 .....	135
Imagem VIII - Daido Moriyama, <i>São Paulo</i> , 2008 .....	136
Imagens IX e X - Daido Moriyama, <i>São Paulo</i> , 2008 .....	137
Imagem XI - Thiago Fogolin, <i>Sem Título</i> , 2013 .....	137
Imagens XII (detalhe) e XIII - Carlos Cazalis, <i>São Occupy São Paulo</i> , 2005-2008 .....	139
Imagem XIV - Dino José, <i>Carrinho do Corinthiano</i> , 2015 .....	142
Imagem XV - Joao Castellano/Reuters, <i>Manifestação contra a homofobia na 19ª Parada do Orgulho LGBT na Avenida Paulista, neste domingo (7), 2015</i> .....	244

## LISTA DE FRAGMENTOS

Fragmento Primeiro – <i>Adágio</i> .....	5
Fragmento Segundo .....	90
Fragmento Terceiro – <i>Josivaldo</i> .....	115
Fragmento Quarto .....	163
Fragmento Quinto - <i>O pulo do tigre</i> .....	170
Fragmento Sexto .....	195
Fragmento Sétimo .....	251
Fragmento Oitavo .....	255

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Constelação – composição das sete séries fotográficas .....	153
Quadro 2 - Movimentos metodológicos para se pensar as imagens outramente .....	158

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO</b> .....	1
<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	5
<b>1. Gestar outrem pelas imagens</b> .....	12
1.1 Outros paulistanos, outras metrópoles.....	14
1.2 A nudez biopolítica do <i>muslim</i> :entre o humanitário e o político.....	24
1.3 Produções discursivas midiáticas .....	36
1.4 Rupturas levinasianas .....	42
1.5 Outros rostos, outras perspectivas .....	51
1.6 A Comunicação em Lévinas .....	56
1.6.1 <i>Hospitalidade e Responsabilidade</i> .....	64
1.6.2 <i>Vulnerabilidade e Testemunho</i> .....	71
<b>2. Um rosto que se ergue, o Outro que nos escapa</b> .....	90
2.1 Intermitências: aquém e além da representação.....	91
2.2 Voz e imagem .....	109
2.3 Os rostos dos fotógrafos .....	115
2.3.1 <i>Outros olhares: fotógrafos perambulam pela metrópole</i> .....	128
2.4 Os rostos das ruas .....	140
<b>3. Ressoam as imagens: escuta!</b> .....	145
3.1 Alteridades e experiências nas fotografias .....	145
3.3.1 <i>Incurções</i> .....	147
3.3.2 <i>Entrevistas</i> .....	149
3.1.3 <i>Montagem das sequências</i> .....	151
3.1.4 <i>Análise das imagens em relação</i> .....	155
3.2 Série I –“Um corpo que se ergue, um rosto que nos visita” .....	159
3.2.1 <i>Prelúdio</i> .....	163
3.2.2 <i>Altivez</i> .....	164
3.2.3 <i>Intermezzo</i> .....	170
3.2.4 <i>Dignidade</i> .....	171

3.3 Série 2 – À espera .....	176
3.4 Série 3 – Saudosa maloca, maloca querida .....	184
3.4.1 <i>Intermezzo</i> .....	195
3.4.2 <i>Taubas e travessas</i> .....	197
3.5 Série 4 – No trecho .....	201
3.6 Série 5 – Limiares .....	221
3.7 Série 6 – Carne profética .....	230
3.7.1 <i>Andante</i> .....	238
3.7.2 <i>Quero ficar no teu corpo feito tatuagem</i> .....	241
3.8 Série 7 – Eis-me aqui! .....	245
3.8.1 <i>Vibrato I</i> .....	251
3.8.2 <i>Encarar</i> .....	252
3.8.3 <i>Vibrato II</i> .....	255
3.8.4 <i>Enlaçar</i> .....	256
<b>CODA</b> .....	261
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	270
<b>ANEXO 1 – INCURSÕES</b> .....	281
<b>ANEXO 2 – ROTEIROS DAS ENTREVISTAS</b> .....	319
<b>ANEXO 3 – AUTORIZAÇÃO DE USO DAS IMAGENS</b> .....	323

## PRÓLOGO<sup>1</sup>



Imagem I – Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2011

*Vulnus*. O gesto do trauma indicia a cicatriz inescapável do olhar tamponado, obliterado, irrecuperável. O olho enclausurado pela pele suberina é testemunhado por seu outro, o olho vivo e movente que lhe dirige a pupila; o globo aquoso de um outro, ao lado, que (re)aponta a ferida seca, vazando pela imagem a retidão do rosto exposto. Dá-se a crise entre o que vê e o que assiste, ambos indecíveis. A fissão se torna o paradigma da fotografia para interromper o fluxo das imagens fusionais, saciantes, totalizadoras. Nela a mesma linha dedo-indicadora que comprime, que traz pra dentro, também dilata e dilacera o par de olhos, um sim, outro não, em minha direção; dissemina e fala ao olhar expectante.

“A ferida dói?”. “Mais ou menos”<sup>2</sup>. Se todos os signos que nela se mostram confluem de certo modo para o centro da fotografia, a um só tempo o rosto retratado atravessa-me

---

<sup>1</sup> Como prólogo, esse breve texto não intenciona explicar ou detalhar os conceitos nele apresentados. No decorrer das outras seções da tese os abordarei com mais demora, expondo-os junto das reflexões. Serve, portanto, como uma espécie de súpula dos temas que se engendram em torno da pesquisa e das vozes outras que ultrapassam o próprio pesquisador no dizer de sua experiência.

<sup>2</sup> De acordo com o autor da foto, essa foi a resposta a ele dada repetidamente pelo homem retratado, sobre diferentes indagações, sendo a primeira delas a respeito da cicatriz do olho esquerdo, ainda aberta em parte. Depoimento de Thiago Fogolin colhido em 5 de junho de 2016.

rugosamente, lança-me para fora da mostraçã, faz-se clamor. A fotografia que nos evade, também endereça-nos um silêncio perturbador.

A aproximação desse homem, mediada pelo momento do gesto retratado, segue *entre* o visto e o que margeia o *visível*. O meu olhar *vê* e passeia por entre as dobras da pele da imagem; a íris sofre num gesto que se dá entre a vigília e a expectativa pelo estranho, o que se revela pelos *pixels*, *como se* tomada pelo toque de um rosto que nos interpela. A experiência estética que adentra e extravasa da imagem nos afeta o olho-corpo, numa trama que adensa a precariedade do outro em mim. E a despeito da tragédia cifrada-exposta pela imagem, o trauma da ferida retratada flerta com minha retina, apelo que se materializa no corpo deformado, cegando o *status* da representação para vocalizar *outramente* uma espécie de chamamento. O *vulnus* que é também uma convocação, uma interpelação que, ao ser ouvida, abre passagem para a emergência do rosto.

“A ferida dói?”. “Mais ou menos”. O grisalho dos fios contrapõe o branco sobre o negro: vestígios de pele se espalham pela queratina dos cabelos; pelas caspas encrespadas nas mangas de lã da roupa; pelas reentrâncias do casaco que lhe serve de segunda pele; pelas fendas dos lábios cerrados, ressequidos. Tal subjetividade rugosa em permanente decomposição, descamação e, por isso mesmo, mudança, faz-se imperativa em sua máxima fragilidade, faz deslocção de mim. E resiste algo em mim no acolher desse outro precário, cujas sujidades se confundem com a paisagem cinza e inóspita dos grandes centros urbanos.

A ferida segue interpelando-me, mas meu olhar de esguelha foge, passeia errático sobre o corpo, sem acolher de pronto ao seu clamor. Averso ao meu corpo, o mutilado corpo-outro que a imagem expõe apresenta-se: cicatriz dura, mas de cujas frestas o líquido vivo extravasa; olho-não-olho que me interpela e que, de outro modo, impõe-se. Esse entre mim e o outro, incômodo espaço sem nome. Na experiência do gesto que aponta para o acolhimento, sofro também a invasão pelo outro, a intrusão a que resisto *como se* inimigo. Esse-aí que me desaloja por sua estranha inospitalidade e que se perfaz veio da violência e do padecimento, gesto acusador nascido da imagem dessa alteridade ambígua, vítima-algoz.

Contudo, já me evadindo do pensado, do Ser que deseja capturar e compreender esse rosto que se apresenta; que faz tornar dito a suspensão extática da imagem *vista* – abro-me de fato ao acolhimento do estrangeiro retratado, de seu corpo sob minha pele, mesmo que aparentemente cedo para tanto. O aproximar do outro gesta a imagem: “eis-me aqui”. Anuncio o meu sim originário, fazendo da linguagem ética uma resposta a essa aproximação

que me chega pela fotografia, sem nome, sem histórico, sem leis. Um rosto que me desnuda, por sua vulnerabilidade extrema, descarnando o Si, apesar de Si. A resposta já está dada, antes mesmo do dito revelado e pelo sofrer que a fotografia realiza no olhar, mesmo que precária, mesmo que não ainda face a face.

“Mais ou Menos”, pois. Expressão que se trai na assimetria que já se estabelece nesse contato triádico: olhos para a imagem, olhar da imagem, imagem do olhar. A fotografia, como uma outra de um outro, se revela como passagem da pele, para-além da mostração dos seus vestígios; ela toca o corpo; esse estremece, sofre a aproximação e é alcançado pela voz que ecoa do gesto em vista feito imagem. O dito se trai pelo que expressa e, pelas fendas dos signos que se articulam naquilo que a fotografia mostra e vocaliza, dá passagem ao Dizer<sup>3</sup>.

Mais que mostrar, e já menor nisso, a imagem diz; reapresenta o dito travado no momento em que fotógrafo e o corpo de outrem se encontraram. A face retratada, se capturada pelo dito, por outra via transborda da imagem sua dimensão não-mostrável, porém audível. E se o olho do *expectador-expectante* é capaz de escutar o clamor ético que lhe endereça a ferida via retratação, palavra ambivalente; é porque compartilha de algum modo dessa condição retratável, como (de)*vulnus* e não como-um; vulnerável naquilo que difere e que, concomitantemente, faz reunir outrem proximamente, como albergamento, hospedaria.

A relação de hospitalidade convocada pela passagem do rosto é, contudo, muito difícil de ser apreendida; passar da presença do outro ao clamor do rosto e, então, à hospitalidade – não necessariamente nessa mesma ordem, pois pela hospitalidade o outro também se faz presença e só então ouço seu clamor – é uma experiência sôfrega, repleta de reentrâncias e exigências. A um só tempo, padecer de deslocamentos e libertações.

O expectante olhar que extravasa da pele-cicatriz, desinquieta e desaloja; e passa a se hospedar na imagem, seja por intrusão ou acolhida; a coabitá-la como um Terceiro que chega ao centro do rosto para nele se (de)fundar. O Terceiro faz completar a entrega do dito fotográfico, produzido pelo primeiro olhar do fotógrafo, interrompendo contudo a *poiesis* para desbordar as infinitas possibilidades de uma *aesthesis* que parte do sensível, da absoluta alteridade comunicante; que revela-se, (re)trato, sem fiar-se em entendimentos ou intuições *apriorísticas*.

---

<sup>3</sup> A obra tardia de Lévinas dedica-se a tratar do dito e do dizer, e de como o rosto se entrelaça ao verbo. Apresentarei o aprofundamento dessa discussão no capítulo 1, no item 1.6 “A Comunicação em Lévinas”.

A aproximação do outro, do outro-outro e do Terceiro faz girar o eixo da perspectiva ética da linguagem na imagem fotográfica. Padecem diacronicamente de um sofrer inominável o fotógrafo, o rosto exposto e o olhar expectante.

A imagem se abre como um nó górdio da experiência estética que padecemos por entre os olhares. Uma via pela qual acreditamos ser possível fazer uma política *outramente*, a partir de uma espécie de visitação e transcendência, rumo a uma democracia *por vir* das infinitas singularidades, subjetivamente gestadas e nas fotografias expostas; compostas por branco, preto, mas antes por incontáveis cinzas.



## APRESENTAÇÃO

*Fragmento Primeiro*<sup>4</sup>

*Adágio*

(...)

De novo chegamos à Sé, depois de rodar entre as lojas de roupas, eletrônicos barulhentos e malas em promoção. Placas a 100, 200, 300 reais, gente dentro e fora. Hoje a Sé está cheia e cheia de gente que não estava, até então, na Sé. Thiago fala de uma época; aquela de Chico Iraque, de Cu e dos outros. Uma hora dessas, eles estariam ali. Mas hoje não mais. Tem muita gente nova, e muita circulação. Começo a questionar Thiago se o trabalho dele também não morrera um pouco depois que Sinval, Chico Iraque e Cu faleceram. Ele acena que sim, e fuma dizendo outras coisas.

E concluo que hoje eu não estou bem mesmo; estou muito e tão deslocado que talvez isso seja um pouco do efeito Sé. Estou Sé. E ele, olhos vivos, me acompanha, e eu menos a ele. O fotógrafo acolhe quem o segue e se torna outro de mim totalmente outro; eu, que já não sou o mesmo de sempre.

Diante da Sé, uma fila de distribuição de comida se forma, circundando a escadaria. Guarda Civil Municipal – GCM marcando em cima e PM coajuvante. Um altar montado na Praça, com a Nossa Senhora dos Peregrinos ereta em manto branco, de costas pra nós; a imagem da santa faz reunir o terço dos homens. Uma mulher canta, outro abre a bíblia e alguém conduz a celebração. Poucos se dão conta. Tem mais gente na escada que na roda; tem mais gente na fila da comida que na escadaria.

Subimos, assentamos, mas não ainda. Thiago me convida para ir à festa da Nossa Sra. Acheropita, no Bixiga, próximo à casa da Ana, sua namorada. Falo que sim e (re)conto a história da *acherpoiesis*, dos ícones, do santo sudário e tudo o mais. Falamos até da virgem de Guadalupe. Thiago se lembra melhor da história, e nós dois sabemos bem a chave do mistério. Seria o *eis-me aqui* das pupilas da virgem que, em imagem sem toque das mãos humanas, é revelada pelo outro: o índio em sua pupila imagnetizando. O manto acheropoiético e a imagem que sossobra atemporal nos inundam. Ou aquém e além de si mesma, talvez... Nem, nem... Um terceiro espaço-tempo-espaço. E, nessa hora, me sobrevém o rosto de César Guimarães,

---

<sup>4</sup> Trecho das anotações “Incursões”, de 6/8/16. Íntegra do texto no Anexo 1. Outros fragmentos como esse serão apresentados ao longo da tese, *como se* atravessando o fluxo das reflexões propostas.

meu professor e o mundo das imagens que ele nos oferta em cada encontro, nas aulas... E outros nomes como Marie-José Mondzain.

Às portas da Sé, aprecio o ícone no vitral em que a figura do Cristo leva nos ombros outro homem, seria Paulo? Talvez. Comentamos um com outro dessa fusão, dessa junção, desse rosto com rosto, face que toca a outra face e a separação, o limite, a fronteira. Um e outro sendo dois e um no outro ao mesmo tempo. Mas num tempo que não é o do que se escreve ou narra, mas no *tempo que se espaceia na imagem*; e na temporalização do traçado da imagem.

Assentamos, agora sim. Um rapaz nos aborda, pede para fazer fotos. Brinca de *Charlie Chaplin* diante das portas da Catedral, agora já fechadas. Cai a tarde, o altar da virgem é desmontado. Um outro sai levando a imagem tombada de Nossa Senhora dos Peregrinos em seus braços, desfilando-a diante da gente que espera o jantar distribuído na tenda. Fim de terço. Atrás seguem outros, o séquito: um com a mala, outro com a caixa de som, outro com a mesa do altar, outro com outras tralhas. A virgem vira à direita para desaparecer numa coluna da Sé. Uma florista com carrinho cheio de orquídeas, arranjos e plantas passa lá embaixo, no último degrau. “Hoje, para mim, com esse desfile da imagem da virgem escorrendo por entre nossos olhos, hoje o dia basta”, digo.

Pouco depois de sair acompanhado por Thiago até o Centro Cultural Banco do Brasil, despedimo-nos. Da saturação ao esgotamento; do esgotamento ao texto. “Nessas horas é bom descansar”, alerta Thiago. Mas reconsidero. Estou sempre reconsiderando, penso dubiamente. Aqui, pois, assentei-me para contar esse dia e para desaguar o que nem eu mesmo compreendo por vezes. Mas para traçar o que apreendo como vida incômoda e imagetivamente pulsante. Essa vida (re)vista pelas e nas fotografias que me alcançam como um refém. Imagens que descarnam essas peles minhas e outras e que excedem a qualquer palavreado.

\*

*Hólos Kaustós*. Tudo é queimado. E o resto são as películas sensibilizadas pelos traços dos corpos nus expostos. As cinzas infinitas e, portanto indecíveis, vivem reveladas pelas imagens que excedem ao cotidiano de nosso mundo; talvez delas, as fotografias sejam das mais fortes expressões: *resto sem resto* do momento capturado<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Valho-me da experiência do holocausto judeu do século XX como ponto de partida para essa reflexão, sem me referir, contudo, diretamente esse fato histórico; a intenção que tenho é a de delinear uma espécie de holocausto cotidiano, resultante das guerras e de outros conflitos e acontecimentos violentos espalhados pelo mundo,

Como Derrida (1987) afirma sobre a pirificação dos limites entre memória e esquecimento, desejo e realização, o rastro não é “a pista da caça, o trilhamento, o sulco na areia, a esteira no mar, o amor do passo pela pegada, mas a cinza (o que resta sem restar do holocausto, do queima-tudo, do incêndio do incenso).” (p.27).

O século XX assistiu a inúmeros espetáculos de sofrimento coletivo de povos e de seus infinitos rostos, corpos; com o advento e acensão da reprodutibilidade das imagens, a humanidade foi capaz de, a cada registro do horror, das guerras fratricidas disseminadas por diferentes países e culturas, fazer cinzas. Eis que hoje a violência *real time* embrenhou-se na composição da vida digital ordinária, ofertando *online*, a qualquer tempo e lugar, o acesso à (re)visão das feridas expostas e sem termo. O olhar genocida manifesto nas imagens fotográficas atualiza perante nós a *nudez* em violência inescapável e nos clama um posicionamento ético, anterior ao direito, e mesmo à justiça. Enquanto escrevo essas linhas, corpos de crianças, de diferentes etnias, são depositados nos balcões de areia das praias mediterrâneas; ou nos acampamentos e assentamentos de refugiados; sob escombros de cidades e aldeias indígenas varridas, estilhaçadas em tantos não-lugares. São as nuças expostas como rostos; e sobre eles reflito, sobre tais cinzas-imagens permanentes, resto sem resto.

Nesse trabalho persigo uma tomada de posição diante desses rostos que fazem passagem nas imagens fotográficas e das quais me aproximo, mas que não coincidem justamente com a face fotografada. O que apresentei no Prólogo, por exemplo, não se resume àquilo que a imagem expõe, mas trata do que se manifesta no dizer dos sujeitos imersos na experiência, no gesto de fotografar/deixar-se fotografar e de fazer da imagem abrigo.

Mais especificamente, essa tese é uma espécie de registro-testemunho das relações tecidas entre mim, o fotógrafo Thiago Fogolin e o nosso Terceiro; tese-encontro que a pesquisa<sup>6</sup> por ela motivada proporcionou. Cada um de nós, expostos como sujeitos precários, com seus clamores pessoais, que comunicam no atritar dos gestos nas/pelas imagens; cada um de nós, na proximidade das peles, enquanto reféns desse modo de constituição subjetiva, cujo

---

entranhados em nosso modo de vida ordinário, os quais somam incontáveis imagens, assim como óbitos, lutos e cinzas.

<sup>6</sup> Pesquisa realizada ao longo do ano de 2016 na cidade de São Paulo, cuja parte principal do *corpus* são algumas das imagens produzidas pelo fotógrafo Thiago Fogolin em suas experiências junto a pessoas que vivem nas ruas da capital paulista nos últimos oito anos, concentrando-se na região central da Praça da Sé. Apresentarei adiante informações detalhadas sobre o método, os sujeitos e os processos envolvidos na pesquisa, ver capítulo 3.

ardil nos conforma rugosos, açotados, padecentes e susceptíveis ao infinito sofrimento de outrem.

Perante a trama intersubjetiva dos corpos sensíveis experienciada nas itinerâncias pela Praça da Sé, em São Paulo, eu me silencio na tentativa de acolher esses outros tantos, inomináveis, invisibilizados. Pelas ruas e abrigos, tensiono a aproximação sensível das imagens e dos ditos sobre essas pessoas que compõem um mundo paralelo de refugiados, albergados, (des)enraizados nos fluxos migratórios, o que *per se* constitui um dos modos de viver na metrópole. E registro em textos o perambular pelas ruas, considerados pela escrita os elementos sensíveis que afetam o corpo do pesquisador.

Adiante apresentarei as cinzas recolhidas das experiências, exatamente no sentido derridiano – o que resta sem restar – das incursões, de cada “rolê”, de cada mirada fotográfica e a cada prosa travada com outrem, a cada imagem *face a face* desinquietante.

Nessa breve apresentação, contudo, importa a abertura e o deslocamento intentado desde o título desse trabalho: *Pensar a imagem outramente*. Apresento a seguir alguns dos rizomas sensíveis que movem a pesquisa, rumo a algum quase-entendimento da problemática a ser investigada.

#### *Antes, comunicação*

Pensar a comunicação como um fenômeno social a partir de um universo de significação que não tenha como centralidade o eu-comunicante, mas que permita necessária evasão de si em direção ao absolutamente outro, significa acolher outramente um léxico linguageiro naquilo que se dá como pensado. Isso não significa que o eu-comunicante deixe de ter importância, mas que ele deve ser considerado como um dos elementos de uma interação que o ultrapassa.

Um modo de palavrear que difere-diferindo, isso que nomeamos pensamento. E pensar outramente a imagem do outro, em sua transitividade comunicacional, já é em si uma tarefa dupla, uma vez que o próprio pensamento “emerge ele mesmo de uma pensatividade sensível, de um sensível impensado porque inesgotável em sua exterioridade.” (ALLOA, 2015, p.10).

Não se trata apenas de pensar o gesto de *olhar* a imagem de um outro, mas antes de abrir-se a uma interpelação, a um pedido de atenção que o outro nos lança, como se solicitasse via imagem nossa responsabilidade pelo *olhar de volta*.

A princípio, o que se concebe nesse outro modo de pensar gesta certo alheamento do mesmo. Deste evadir participa a razão via regime sensível e, em grande medida, abre-se à escuta do outro no que se pode apreender das visualidades a ele relativas, como espécie de entrevisão de seus rastros, traços e passagens. Dou-me conta de que esse sensível modo de pensar delinea-se justamente na aproximação passiva desse eu-comunicante ou, melhor dizendo, da *susceptibilidade* que mantém a abertura para o afetar-se, para o estado de passividade a algo ou alguém, descentrado de si. O *expectante*, *exposto* às dimensões concretas do outro, de sua vida pulsante, de suas formas corpóreas que em nós atuam como catalisadoras de significâncias, as quais nos excedem e nos ultrapassam a ambos: eu-outro. Nesse sentido, o lugar de pesquisador, ciente de sua própria precariedade, retrai-se para melhor contemplar e se deixar afetar, para dar passagem a algo maior que ele, maior que a tese.

Um pensar a comunicação perante o outro, com o eu tomado por uma espécie de apelo inevitável, e por vezes repulsivo, assim como alude Lévinas ao conceito de Rosto. São as corporalidades que me visitam, que me “inquietam” e que me transcendem. Há uma intranquilidade, e mesmo uma violência, emulada pelo encontro entre as corporalidades.

Rosto. Rosto como sentença, que exacerba a palavra, chamando a outras. Formam-se léxicos: face, visão, aparecer, aparência, aparição, espectro, fantasma, máscara, mascaramento, totalidades e infinitos. Sobrevivências. Rosto que diz e se diz, que fala, interpela: que no gesto de dizer, se desdiz, produzindo ditos diversos, mas que segue dizendo desde sempre, a despeito das narrativas, das representações e dos enquadramentos que o pensar e a linguagem estruturante possam por vezes lhe impor.

Há nisso um conjunto de palavras que extravasam, pelo ato de pensar e de se pensá-las em torno do rosto, que parece desafiar esse comunicar outramente, ora pelo silêncio ensurdecedor do mesmo, ora pelo vozerio silenciante do eu.

Entretanto, a comunicação mesmo que precariamente, sob o prisma dessa forma de dizer perante o outro, vai como que se definindo em torno de algo que nos escapa, que permanece aquém e para além daquilo que dela se possa apreender e, por conseguinte, compreender. Em entendimento, sinto com isso que o desafio da abertura e do acolhimento ao outro residem na anterioridade do gesto de pensar, inventariar, analisar, representar.

O que proponho nesse trabalho já é em si um pensar precário, posto que assumo de antemão o padecer das falhas inevitáveis de um eu-comunicante, agora deposto da autoridade

emissora identitária, pensante, *logos* articulado e situado como central no processo comunicativo.

Comunicar seria ligar-se ao outro nessa falha mesma, assimétrica; nesse precário (des)equilíbrio que se (des)faz na medida em que se busca estabelecer ponte e gesto? O outro dessa comunicação a ser pensada como *por vir*, me trai já de saída porque, de forma anárquica não se deixa possuir por mim, pelo que dele tematizo, embora possa crer que o contenha e o possua em sua passagem? E nisso há política! E, por sua inapreensibilidade, é possível que o outro nos seduza, numa espécie de violência inescapável, no paradoxo da aceitação-resistência.

Na palavra rosto também reside *vida precária* que compartilhamos em maior ou menor medida como *vulnus* e que faz da fenda comunicativa sua hospitalidade. Apostamos num entendimento *por vir*, a partir e perante o outro, coabitado pelos repertórios nos domínios da língua e dos corpos, os quais estalam e amortecem os dizeres e os ditos daquilo que nomeamos eticamente outrem.

Outrem. Imagens de outrem. Infinitos outros do outro, os terceiros que atravessam o binômio relacional eu-tu, rompendo com a possibilidade de solipsismo que se habilita por meio da dominação de um como outro, encapsulando as subjetividades num duo-de-sis.

Em Lévinas (1999b), a figura desse terceiro é o rosto como vetor da justiça ulterior à ética das relações, tendo aí o seu útero; não uma ética consoante aos valores e princípios morais, articuladora de normas de conduta ou dos interesses comuns, ou mesmo dos particulares, estabelecidos *a priori*. Trata-se de outra ética. Não aquela que rege a configuração do espaço público, normativa e normativizante, alicerce das regras de conduta ou de uma estranha moral que ao incluir também exclui; mas uma ética como um dizer que, na aproximação de outrem, remete a uma linguagem sem palavras nem proposições; a ética como “pura comunicação” (p. 279), distinta de uma “comunicação pura”, fusional e totalizante. Nela estão implicadas as corporalidades que situam o Rosto como inapresentável, inapreensível.

A noção de pureza me parece ser aquela que nasce de um esvaziamento preche de possibilidades de significação, embora não se possa definir o que elas sejam antes da própria aproximação de outrem. Nesse atravessamento imbricado de rostos dos outros de outros, a linguagem também é deposta de sua condição ontologizante. Não está mais a serviço da produção de mensagens e representações, dos ditos entre eu-tu-eles, das imagens

reprodutíveis *ad eternum*, embora a língua se constitua também dessa fundamental dimensão distintiva entre os entes.

Porém, na infinidade dos dizeres, para-além dos enunciados, dos ditos, há o entrelaçamento dos rostos que se encontram, se aproximam, se revelam e se desafiam reciprocamente por não se deixarem capturar. Esse processo linguageiro faz-se também na corporalidade, torna-se pele da subjetividade, como a carregar o corpo de outrem em si.

A língua não somente é visitada pelo rosto, mas perfaz comunicação do incomunicável, dá-se como signo de responsabilidade por outrem. Há nisso uma diacronia da linguagem ética, inaugurada pelas *rupturas de primeira e segunda ordem: a do eu-comunicante e a da linguagem significada e contextual*. Quando a comunicação se estabelece entre nós e outrem nesse nível, a responsabilidade para e pelo outro passa à passividade; *padecemos o padecimento de outrem*. A significação se dá pelo sensível contato entre os seres de corpo e carne, pela *susceptibilidade*.

Essa linguagem remete novamente à nossa precariedade, na contramão da autonomia<sup>7</sup> que comprime o *self* em eu individual, ou no mesmo como outro. Autonomia que, de mãos dadas com a liberdade<sup>8</sup>, forma a pedra angular de inúmeras correntes de pensamento no século XX e que hoje, na agonia da sua difícil libertação, é surpreendida pelas alteridades, *absolutamente outras*.

Assim, a concretude da (inter)dependência corpórea humana e dos seres da Natureza trama a intriga entre a vontade e a liberdade desse eu-comunicante na Cultura, as que constroem ou destroem outrem; o sujeito na condição de partícipe da comunicação da cadeia da vida, do mundo sensível, do qual somos *a priori* reféns.

---

<sup>7</sup> Cabe distinguir que digo da acepção liberal e individualizante de autonomia, a qual difere da abordagem sobre os conceitos presentes nas teorias democráticas críticas, desenvolvidas especialmente pelas obras de J. Habermas e A. Honneth.

<sup>8</sup> A problematização entre o ético e o político será desenvolvida em detalhes na Coda da tese; por enquanto adiantamos que as dimensões políticas do pensamento levinasiano não podem ser compreendidas de maneira estanque. Ou seja, a ética sempre antecederá ao político; a liberdade nasce conjugada à Justiça e à responsabilidade por outrem; assim como o rosto/corpo exposto é atravessado pelo mandamento “não matarás!”

## 1 Gestar outrem pelas imagens

*O olhar está destinado a dizer o indizível  
e a articular aquilo que escapa a qualquer articulação.*  
**David Pérez**<sup>9</sup>

A imagem que sobrevém à memória de minha primeira visita à cidade de São Paulo é a da aceleração das janelas do metrô, limítrofes entre o vidro e o concreto, entre o repouso da gente e o arranco do trem. Em 2001, com quase 20 anos e estudante de graduação em Comunicação, aquela experiência de velocidade moveu muita coisa em meu modo de ver e perceber o mundo. As aglutinações e vazios paulistanos daquele ano não imaginavam que, mais de uma década depois, após algumas idas e vindas entre a minha terra natal e São Paulo, eu me constituiria subjetivamente num *outro* paulistano. Não somente porque naquela imensa cidade, com seus dilemas complexos e duros, conheci meu parceiro de vida; mas também porque na Praça da Sé e em suas adjacências fui alcançado por experiências das mais sensíveis que até hoje vivi.

O que nomeio como gestação de outrem via escuta das imagens, e apesar delas, talvez seja a base principal do método de pesquisa que procurei tecer nesse trabalho. Repete-se a canção: no face a face com a cidade não se vê o próprio rosto e se aprende depressa a chamá-la de realidade. E se o sofrimento tem seu avesso, talvez pelas nas ruas do hipercentro de São Paulo vagam as mais diversas formas dele, revirando-o em corpos e imagens, e expondo o que a civilização paulistana não quer ver, mas que os rostos nos endereçam como clamor sortido, de *toda sorte*; rostos por vezes invisibilizados, inaudíveis.

Como as imagens das pessoas que vivem nas ruas de São Paulo poderiam dar vida ao gesto de *abrir-se à escuta do outro* e a partir da apreensão de quais visualidades relativas a essas pessoas?

Na busca por respostas, elegi como *corpus* para análise deste estudo sete séries de imagens que contemplam: (a) doze fotografias selecionadas para o Calendário *Minha São Paulo: Olhar da Cidade pela População de Rua*<sup>10</sup>, de autoria das pessoas que vivem nas ruas;

---

<sup>9</sup> PÉREZ, David. Una y tres fotografías: del objeto al concepto, del concepto a la imagen. In: Francisco Javier San Martín (org.) La fotografía em el arte del siglo XX. Diputación Foral de Alava, 2000, p. 141

<sup>10</sup> Projeto Minha São Paulo – O Olhar da Cidade pela População de Rua, desenvolvido em 2015 pela Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania da cidade de São Paulo. Participaram pessoas em situação de rua que frequentam núcleos de convivência e oficinas de atividades artísticas da Prefeitura; cada participante recebeu uma máquina descartável; 100 câmeras, com 27 poses cada. As 20 melhores fotografias compuseram exposição aberta ao público e delas 13 foram escolhidas a partir do voto dos visitantes para integrar o Calendário Minha



(b) vinte e três fotografias da autoria de Thiago Fogolin, fotógrafo que circula desde de 2008 pela Praça da Sé e hipercentro fotografando rostos e corpos, e que expõe sua produção *online* nas plataformas do *Facebook* e do *Instagram*, sem realizar, contudo, exposições tradicionais em salas ou galerias de arte; (c) vinte e cinco fotografias de outros fotógrafos de rua, que dialogam com as produções dessas duas fontes iniciais, *como se suscitadas* pelas imagens de (a) e (b). Busco com isso trazer o olhar dos outros do outro, os terceiros da relação: pessoas que vivem nas ruas/fotógrafo Thiago Fogolin. Entendo como *suscitadas*, pois o rol de imagens desse estrato foi definido a partir de ilações, conexões e referências oriundas da observação primária dos dois primeiros conjuntos de imagens. Com isso, procuro garantir a aproximação dessas imagens ao universo dos fotógrafos de rua e das produções fotográficas de nosso tempo e que circulam sobre o tema.

Além disso, as anotações de campo sobre as incursões realizadas no ano de 2016 junto com o fotógrafo Thiago Fogolin pela Praça da Sé, somadas a outras referências literárias, pictográficas, sonoras, poéticas suscitadas por essas sete séries; entrevistas com outros fotógrafos, gestores de Projetos do Poder Público e de Organizações da Sociedade Civil que lidam com as questões relacionadas à população de rua, compõem uma espécie de *corpus* interligado ao primeiro, que privilegia o protagonismo das imagens. No capítulo 3 discorrerei em detalhes a respeito da metodologia proposta. Contudo, importa dizer, por ora, que o eixo central da pesquisa hospeda-se nas vinte e quatro imagens de autoria de Thiago, das quais partem as análises afluentes resultantes da aproximação do trabalho do fotógrafo com outras produções fotográficas e com o gesto da escrita do pesquisador.

Assim o texto da tese compõe-se de diferentes temporalidades de escrita que se entrelaçam por vezes nas interrupções do fluxo analítico da palavra acadêmica pelos fragmentos das incursões que ofertam algo da experiência vivenciada pelo pesquisador nas ruas, junto de Thiago; *outrem* em mim *como se* carne irrigada de sangue pulsante; *como se* imagem que se alimenta de luz sobrevivente e de sombra incapturável.

---

São Paulo, lançado em 12 de dezembro de 2015, como parte da programação do Festival de Direitos Humanos da cidade naquele ano. Na devolução das máquinas, os fotógrafos receberam entre R\$ 10 e R\$ 100 por foto pré-selecionada. No total, foram captadas 2.360 imagens. Parte do dinheiro da venda do calendário foi destinada aos fotógrafos e outra a um fundo criado com o objetivo de financiar projetos de arte e cultura para a população em situação de rua. O projeto foi realizado em parceria com a rede *With One Voice* – que age na inclusão de pessoas em situação de rua em vários países –, em parceria com as organizações não governamentais inglesas: *People's Palace Projects* e *Streetwise Opera*, o *British Council* e *Calouste Gulbenkian Foundation*. Experiência similar foi desenvolvida em Vancouver, no Canadá, e em Londres, na Inglaterra. Fonte: [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/direitos\\_humanos/](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/direitos_humanos/), acesso em 31 jan 2018, às 0h16

Contudo, percebo que para responder à pergunta proposta é preciso, já de início, contar com uma inversão política: antecipo as pessoas às suas imagens. A reflexão encara o problema colocado pela questão de forma reversa, pelo seu anverso: adiante as pessoas, os outros; mais além, a imagem dos outros. Não quero dizer, contudo, que as imagens valem pouco diante dos sujeitos, ou que se reduzam a meras representações assujeitantes. Ao contrário, nelas reconheço um manancial de dizeres, sobretudo no campo da hospitalidade e do *porvir* da política.

Não se trata de um futuro que deriva do presente. O *porvir* da Política de que aqui falo é da ordem da promessa, que está sempre por chegar. Que rompe com a tendência do conhecimento à unidade, à supressão da multiplicidade na unificação operada pela razão, o que por vezes resulta na destruição da alteridade. Lugar da responsabilidade diaspórica, abraâmica, que não retorna a si, mas que sai rumo ao infinito deserto de nossa responsabilidade.

### **1.1 Outros paulistanos, outras metrópoles**

As condições de vida das pessoas que vivem nas ruas das grandes cidades brasileiras passaram a ser problematizadas pelas políticas públicas<sup>11</sup> do país de forma mais intensa nos últimos vinte anos. Com o crescimento das grandes cidades e o processo de acelerada urbanização ocorrido na segunda metade do século XX, assistiu-se a um amplo movimento migratório das zonas rurais para as metrópoles, sobretudo no sentido Norte/Nordeste-Sul/Sudeste.

A cidade de São Paulo é exemplo máximo desse complexo processo social; contabiliza hoje mais de 16 mil pessoas em situação de rua<sup>12</sup>, cuja maioria (52,7%) está concentrada em sua região central, da Praça da Sé e imediações.

---

<sup>11</sup> Em dezembro de 2014, a Política Nacional para a População em Situação de Rua foi instituída e regulamentada pelo Decreto 7.053/2009 (Brasil, 2009), depois de ampla mobilização e pressão popular. Ela é reconhecida como um marco sobre o assistencialismo, em direção ao “sujeito coletivo de direitos”. Embora tenham sido implementadas desde então iniciativas pelo governo federal, há muito a ser feito, especialmente na revisão das frequentes estratégias assistenciais de programas pautados no isolacionismo, punitivismo, penalização e repressão contra essa população.

<sup>12</sup> 15.905 pessoas, em 2015, de acordo com o último Censo da População em Situação de Rua da Cidade de São Paulo, realizado pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas - Fipe. Disponível em: [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/assistencia\\_social/observatorio\\_social/2015/censo/FIP\\_E\\_smads\\_CENSO\\_2015\\_coletivafinal.pdf](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/assistencia_social/observatorio_social/2015/censo/FIP_E_smads_CENSO_2015_coletivafinal.pdf), acesso em 31 jan 2018, às 0h33

A construção da capital paulista nasce, historicamente, da confluência de imigrações constantes, tanto internas, sobretudo de nordestinos; quanto externas: de italianos, árabes, judeus, japoneses, coreanos, e, mais recentemente, peruanos e haitianos. Essa dinâmica constituiu em grande medida o caldeirão cultural que alicerça as identidades dos cidadãos paulistanos. Hoje, boa parte desses sujeitos imigrantes termina suas trajetórias nas ruas da cidade ou, de outro modo, se estabelecem em ocupações de imóveis abandonados no hipercentro, ou ainda, passam a residir em áreas favelizadas da periferia. Para Shwafaty (2013) esse contexto paulistano tem sua matriz numa espécie de estranho vício de origem:

De um lado, as promessas de riqueza e as oportunidades de uma cidade grande, de outro, a pobreza e a exploração dos que trabalhavam por quase nada. Acho que tais tensões estiveram presentes desde a formação da cidade, quando a população predominantemente mestiça e mameluca escravizava e vendia seus próximos (indígenas ou mestiços) ‘pegos no laço’ e já catequizados. *Estranho começo para um projeto de cidade (e de civilidade) que só era esboçado pelas missões dos padres. Já havia ali o prenúncio da dimensão maligna da urbanidade moderna que, contra qualquer utopia tropical, resultou na megalópole global, financeira e industrial de agora.* (SHWAFATY, 2013, p. 10-11, grifo meu)

Sumarizando informações disponíveis em Toledo (2004), durante o primeiro período colonial, em 1554 fundou-se a vila de São Paulo de Piratininga; era então um entreposto bandeirante, parte de um processo de expansão e exploração do interior do território brasileiro. Esse lugar de travessia foi se tornando destino de muitos e já no início da segunda metade do século XX, uma nova sociedade cosmopolita nasce sem definições precisas: em parte indígena e europeia, em parte latino-americana; em outra parte negra, outra italiana, outra oriental; sobretudo mestiça.

A ocupação da área central da cidade, iniciada com a fundação do Colégio Jesuíta no mesmo ano de sua criação, intensifica-se a cada época, acompanhando a ascensão do comércio e a conformação das áreas residenciais em seu entorno. Na medida em que a cidade sofreu expansão, essas se segmentaram, dando forma a uma metrópole profundamente setorizada, entrecortada por zonas de passagem. A Praça da Sé talvez seja uma das mais importantes dessas zonas, lugar historicamente ocupado pelos trecheiros e migrantes.

Na paisagem da Praça paira imperial, em estilo neogótico, a atual Catedral da Sé que veio substituir a Igreja Matriz barroca, a qual já havia sido construída, por sua vez, em substituição à modesta igreja fundada pelos jesuítas. A obra foi inaugurada no dia do aniversário da cidade, 25 de janeiro. A trajetória arquitetônica das três igrejas constitui a síntese sequencial de um projeto urbano que não soube dimensionar suas proporções e que

sempre preferiu o novo à tradição; e que afetou profundamente as identidades dos habitantes da metrópole.

O centro da cidade teria de colher não somente os louros de sua opulência no início do século XX, mas o ônus da aceleração do crescimento desordenado ao longo dos últimos cem anos.

Para fazer vingar o processo de europeização do espaço central, o arquiteto e urbanista francês Joseph-Antoine Bouvard foi contratado em 1911, pelo então prefeito Raimundo Duprat; Bouvard fora o diretor de serviços de arquitetura, passeios, viação e do plano da cidade de Paris. Entre 1911 e 1914 o plano traçado por Bouvard chegou a ser iniciado – a então Rua São João se transformou em avenida, a Rua Líbero Badaró foi alargada e outras vias centrais ganharam melhoramentos. O início do Viaduto do Chá, bem como o da Praça do Patriarca, ocorreu nessa época, sendo que essa só seria concluída nos anos 1920. Como a Primeira Guerra Mundial a execução do plano foi abortada. Os efeitos dessas mudanças e interrupções se revelam na diversidade arquitetônica paulistana do hoje:

E o desejo de mudança de uns, as reformas e urbanização de outros, as construções e pontos de referências novos, tornam a cidade uma caótica mistura de tendências e períodos, desafiando a classificação retilínea. A vida humana, onde passado e futuro criam um presente de ação, de ilusão e de dores, de criatividade e de repetição, foi copiada pela cidade. E ela oferece um tecido emaranhado, confuso, de meandros e avanços impossíveis de seguir. (SCARANO, 1979, p. 154)

O desenvolvimento da cafeicultura de exportação e os novos empreendimentos industriais fizeram a capital mergulhar na onda de modernização caótica, na qual o tempo se sobrepõe ao espaço, “a vida escoia tão rápida, a cidade toda como uma criatura formada de tantos pedaços de gente, de culturas, de técnicas e de tendências que é impossível separar o que pertence a um e a outro mundo”. (SCARANO, 1979, p. 155) A cada dia a metrópole assumirá mais seu papel cosmopolita, acolhendo migrantes e imigrantes e, criando para si, problemáticas infindas relacionadas à violência, ao *déficit* habitacional e formação de bolsões de pobreza nas periferias.

E desde o início do século XX, no coração do hipercentro começa a se desenhar um bolsão periférico, nômade, *esquizo*<sup>13</sup>, dos *povos de rua*; homens e mulheres que sempre estiveram por ali e que de geração em geração *sobreviveram* ao avançar do concreto.

---

<sup>13</sup> “O esquizo está presente e ausente simultaneamente, ele está na tua frente e ao mesmo tempo te escapa, sempre está dentro e fora, da conversa, da família, da cidade, da economia, da cultura, da linguagem... Ele ocupa um território mas ao mesmo tempo o desmancha, dificilmente ele entra em confronto direto com aquilo que recusa, não aceita a dialética da oposição, que sabe submetida de antemão ao campo do adversário, por isso ele

Um dos primeiros efeitos, já observados após o fim da segunda guerra, foi a decadência das edificações. O processo de especulação imobiliária centrifugou a ocupação dos tempos de prestígio para outras áreas da metrópole. Seguido do esvaziamento econômico, tal processo teve como efeito a reunião, na área central, de famílias pobres de migrantes, sobretudo nordestinos. Já nas últimas décadas do século XX, o hipercentro passa a ser conhecido como “boca do lixo”, degradado e maldito pelas elites paulistanas (TOLEDO, 2004). Mas permanece, até os dias atuais, cumprindo sua histórica função de entreposto, hoje abrigando uma importante zona de comércio de produtos populares de baixo custo que são redistribuídos para outras partes do país: a região da Rua 25 de Março.

Para Rolnik (1997) é possível sintetizar o caleidoscópio da organização espacial de São Paulo em uma imagem: “a contraposição existente entre um espaço contido no interior da minuciosa moldura da legislação urbanística e outro, três vezes maior, eternamente situado numa zona intermediária entre o legal e o ilegal” (p.131). Essa distribuição produz a subalternização das periferias por aqueles que ocupam as áreas ditas nobres da cidade, sobretudo no eixo sudoeste. *Outros uns dos outros*, são estrangeiros paulistanos na própria cidade marcada pela clivagem social. Ainda Rolnik (1997) também destaca uma forma de moradia que guarda estreita relação com o universo das ruas, em intercâmbio constante com as pessoas que nelas vivem, e que permanece existindo por toda a São Paulo, desde os primeiros momentos da urbanização: os cortiços. Espalhados pelas diversas regiões da cidade, os primeiros deles se estabeleceram na região central para receber “os de fora”. Sobrevivendo às diferentes medidas de desarticulação e proibições, eles prosseguem ainda hoje albergando, seja por alguns dias, meses e mesmo anos, gente de todo tipo e de toda parte.

Na arquitetura *outra* paulistana, talvez sejam os cortiços os mais bem-sucedidos modelos de ocupação e resistência das alteridades migrantes. E muitas das pessoas que vivem em situação de rua não raro recorrem a eles para guarida temporária ou firmar pouso. Várias edificações no hipercentro cumprem esse importante papel político e social, embora historicamente detestadas pelo poder público e pela população abastada.

Se o lugar de se viver é limitado pelo lugar de outrem, a Sé seria, com isso, a fronteira, a via encortçada e precária, espaço de coabitação a ser (re)descoberto. No Centro de São Paulo,

---

desliza, escorrega, recusa o jogo ou subverte-lhe o sentido, corrói o próprio campo e assim resiste às injunções dominantes. O nômade, como o esquizo, é o desterritorializado por excelência, aquele que foge e faz tudo fugir. Ele faz da própria desterritorialização um território subjetivo.” (PELBART, 2003, p. 34)

ou em Gaza, os fronteiriços – estrangeiros uns dos outros – se esbarram, se estranham, se acolhem e se movem, num trânsito de idas e vindas. Não é a São Paulo da Vila Mada, da Paulista, do Ibirá, do Morumbi<sup>14</sup>; é aquela velha metrópole dos sem lugar, dos vagantes, do trecho e do resto, dos cortiços e das ocupações e do que *excede* às políticas públicas.

Há uma criativa ocupação cotidiana, com suas dores e delícias profundamente humanas. Esse processo é sobretudo relacional – nele os sujeitos da Paulicéia Desvairada<sup>15</sup> se equilibram sobre o fio da navalha, numa ambivalência constante, exemplificando o que Martino (2016, p.102) destaca como a relação de proximidade e de distância na qual o estranho é contemplado e ao mesmo tempo contempla, construindo as relações entre as alteridades forjadas pelo movimento do semelhante dessemelhante, numa referência que o autor faz ao poeta de Octávio Paz (1998).

Considerada o centro geográfico da cidade, na Sé estão localizados diversos monumentos, incluindo-se o monumento Marco Zero, a partir do qual são contadas as distâncias de todas as rodovias que partem da capital, e também a numeração das vias públicas da cidade. À frente do Marco Zero, encontra-se o monumento a José de Anchieta, fundador de São Paulo e "Apóstolo do Brasil", inaugurado com a Catedral em 1954.

Importantes eventos da história de nosso país passaram pela Praça da Sé, como o das Diretas Já, nos anos 80. Em 2004, um massacre de pessoas em situação de rua na Praça da Sé ganhou repercussão internacional. Os crimes ocorreram entre os dias 19 e 22 de agosto daquele ano e deixaram sete mortos. As vítimas foram assassinadas com golpes na cabeça enquanto dormiam no local. Outras oito pessoas ficaram gravemente feridas. Depois disso,

---

<sup>14</sup> Cito algumas regiões tradicionais da cidade que são referência para o turismo, negócios e visibilidade midiática: Vila Madalena, bairro da região Oeste que mantém significativo conjunto de casas e sobrados, e com pouca verticalização das construções, se comparado às demais regiões da capital. Na Vila estão concentradas lojas, bares e restaurantes; livrarias e cafés; centros culturais frequentados pelas classes média e alta. Já a Avenida Paulista faz a passagem da área central (Consolação) à Zona Sul; ao longo do século XX foi se configurando como um espaço simbólico do poderio econômico financeiro paulistano, com arranha-céus, empresas de grande porte, instituições bancárias, patronais, além de museus, galerias de arte e alguns parques. Nas últimas décadas, com a migração de escritórios de negócios para outras regiões da cidade, a Paulista tem assumido feições mais culturais e políticas, acolhendo apresentações artísticas, paradas, marchas e outras manifestações similares. O Parque do Ibirapuera, por sua vez, é um importante parque urbano da cidade, que oferece diversos atrativos para o público que o frequenta, como passeios culturais e educativos, possuindo esculturas, museus e monumentos históricos, além dos jardins e lagos. Está cercado por imóveis de alto valor, em que residem uma parte tradicional das elites paulistanas. Finalmente, o Morumbi é conhecido popularmente como reduto da classe alta paulista, mas também possui favelas como Real Parque e Paraisópolis, duas entre as maiores da cidade. A região deixa explícita a alta concentração de renda e os contrastes sociais próprios do país.

<sup>15</sup> Expressão que remete à agitação e crescimento da capital, em ritmo acelerado dos tempos modernos, tematizados por Mário de Andrade (1893-1945), poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista, ensaísta brasileiro, no livro de poemas *Paulicéia Desvairada*. Publicado em 1922, mesmo ano da Semana de Arte Moderna, trata-se do primeiro livro de poesia modernista brasileiro.

estabeleceu-se 19 de agosto como *Dia Nacional de Luta da População em Situação de Rua*. Nenhum dos suspeitos identificados como autores dos crimes foi condenado, nem sequer preso. Gonçalves (2014), em sua obra *Corações ausentes: um ensaio sobre a memória dos dez anos do massacre do Centro* traduz o sentimento de indignação diante da forma brutal como os crimes foram cometidos. De certa forma, permite sobreviver algo dos rostos das vítimas em sua escrita:

A violência perpetuou a memória das vítimas, não apagou a lembrança dos que pereceram. (...) Devemos pensar nos mortos. Se não fizermos isso, vamos relegar a eles o desaparecimento definitivo, aquele que ocorre em nossos espíritos. O esquecimento é a irrelevância da memória, o que para mim é a pior das penalidades que podemos impor a alguém. (GONÇALVES, 2014, p. 63-64)

Dois anos após o massacre, em 2006, na administração do prefeito Gilberto Kassab (2006-2009/2009-2013) realizou-se uma reforma que foi então denunciada como higienista pelos movimentos de entidades ligadas ao direito à moradia e à população de rua de São Paulo. A pretensa requalificação do espaço se caracterizou pela instalação de estruturas apelidadas pelos frequentadores de "antimendigos", além da transformação das caixas de terra e dos canteiros; da introdução de novas intervenções artísticas, em maioria abstrata, além das passarelas sobre os espelhos d'água. Em 2009 a Praça ganharia um monumento em homenagem a Paulo, apóstolo cristão que dá nome da cidade. Essas medidas derivadas de uma política de gentrificação<sup>16</sup> iniciada na gestão do prefeito José Serra (2005-2006).

Na gestão de Fernando Haddad (2013-2016) as mortes de pessoas que vivem no centro ocasionadas pelas baixas temperaturas foram um dos temas mais explorados pelas mídias, levando o tema à opinião pública quase sempre de forma espetacular e passageira. Sob a tirania do acontecimento e sem oferecer o justo espaço aos diretamente interessados, as narrativas hegemônicas midiáticas sobre as mortes acabam por coisificar as subjetividades *esquizio* dos povos de rua. Apresentarei adiante, nesse capítulo, algumas reflexões sobre tais produções discursivas.

---

<sup>16</sup> O termo gentrificação é um anglicismo utilizado principalmente nos estudos críticos do urbanismo, e sem um substantivo equivalente no português: *gentry* significa "alta burguesia". Os processos gentrificantes estão relacionados à progressiva substituição de populações pobres por outras de maior poder aquisitivo em áreas da cidade que, até então, eram pouco valorizadas do ponto de vista imobiliário. Com isso, a compra de imóveis pode ser realizada a baixo custo e a sua revenda a preços superiores, gerando lucros aos investidores. Para que seja bem-sucedido do ponto de vista comercial, o processo de atração e retenção das classes médias e altas, em regiões outrora consideradas "degradadas", conta também com a regulação estatal que, por meio de planos diretores municipais incentivam a oferta de serviços públicos e o incremento de estabelecimentos culturais, transformando a paisagem urbana.

Embora os óbitos por hipotermia não sejam exatamente novos durante as madrugadas de inverno paulistanas, em 2016 o papel da Guarda Civil Municipal (GCM) foi bastante questionado pelas pessoas que vivem nas ruas e pelas entidades da sociedade civil que advogam por seus interesses e que produzem outras narrativas, dispersadas *online*. Apesar das orientações da gestão municipal, fato é que a GCM foi flagrada por movimentos sociais de defesa dos direitos humanos em ações violentas contra os *povos de rua*<sup>17</sup>, recolhendo pertences pessoais, papelões e cobertores. A estratégia levaria essas pessoas a recorrerem aos abrigos municipais e às tendas provisoriamente armadas nas praças do centro para protegê-las do frio, sobretudo nas madrugadas em que os termômetros costumam cair abaixo de 10 graus.

Em 2017, as primeiras ações públicas de João Dória Jr (2017-2020) já apresentaram o tom que a administração pública atual adotará. Permito-me citar dois acontecimentos. Primeiro, a cobertura dos murais de grafites<sup>18</sup> assinados por artistas brasileiros e de outros países, ao longo do eixo norte-sul da Avenida 23 de Maio. Um gesto concreto de apagamento das alteridades expressas nas produções estéticas expostas no espaço urbano. A totalidade uniformizadora do cinza toma de assalto a visão daquele que passa pela 23, em substituição às obras e suas multiplicidades de cores, formas e sentidos. Em segundo lugar, a própria postura do prefeito que se veste de gari ou se apresenta como cadeirante em eventos públicos, constituem uma caricatura política que fariam corar a Jânio Quadros (1953-1955/1986-1988) e seu pão com salame.

Especificamente em relação às pessoas que vivem nas ruas, algumas telas de nylon em tons verdes foram colocadas embaixo e ao longo de alguns viadutos da área central, com a finalidade de “proteger” as áreas que servem para abrigar pessoas; contudo, a instalação das telas parece ter como finalidade última esconder da vista dos passantes os moradores do local.

Além da Prefeitura, dos muitos atores sociais concernidos ao contexto social paulistano dos povos de rua, não poderia deixar de ressaltar algumas informações a respeito de três deles que são historicamente importantes.

O primeiro e mais antigo é a Pastoral do Povo da Rua. No Brasil, a Igreja Católica organiza-se por meio de pastorais para trabalhar com diferentes públicos e objetivos.

---

<sup>17</sup> Utilizo a expressão no plural porque friso a diversidade dos rostos que compõem a população que vive nas ruas das grandes cidades brasileiras, em particular na capital paulista: gentes oriundas das mais diversas partes do país e imigrantes de outras pátrias que, em conjunto, constituem mais um cenário de cosmopolitismo, uma babel de culturas em proximidade que *um povo*.

<sup>18</sup> A iniciativa faz parte do programa de zeladoria da prefeitura nomeado “São Paulo Cidade Linda”, disponível em: <http://capital.sp.gov.br/noticia/prefeito-participa-da-primeira-acao-do-programa-sao-paulo-cidade-linda-1>



Baseando-se no modelo das Comunidades Eclesiais de Base<sup>19</sup>, as pastorais direcionadas aos *povos de rua* estão espalhadas por todo o país. Em São Paulo, desde 1993, há um vicariato episcopal especialmente destinado para a Pastoral do Povo da Rua, o qual reúne as entidades da Igreja que trabalham com essa população. Há uma forte atuação política do bispo da arquidiocese paulistana, Pe. Júlio Lancellotti, liderança cuja atuação alcança visibilidade na grande imprensa nacional, muitas vezes atuando como porta-voz direto dos interesses das pessoas que vivem nas ruas. A pastoral desenvolve projetos de forte cunho assistencial, além das atividades de evangelização junto aos povos de rua, tais como missas e outras celebrações.

Já a Associação Rede Rua é uma organização não governamental que atua na capital paulista há mais de 25 anos. Além das rotineiras atividades de acolhimento e segurança alimentar e do albergamento das pessoas em situação de rua desenvolvidas pela entidade, similares a tantas outras iniciativas do gênero, a Rede Rua tem um enfoque particular no desenvolvimento de produtos de comunicação. O mais antigo deles é o jornal popular “O Trecheiro”<sup>20</sup>, seguido de produções audiovisuais, de acervos fotográficos e dos serviços de assessoria de comunicação destinada a apoiar movimentos populares ligados à população de rua. O jornal desenvolve diferentes pautas de interesse dos povos de rua com objetivo de fazer circular informações que valorizem as condições de cidadania desse segmento, além de fomentar a mediação de debates em grupos que se reúnem para discutir as matérias por ele veiculadas.

O terceiro e último ator a ser citado é o Movimento Nacional da População de Rua<sup>21</sup> (MNPR). Com forte protagonismo de pessoas que vivem ou viveram em situação de rua, o movimento tem sua formação aliada ao surgimento de políticas públicas estruturadas para esse segmento social. Em São Paulo os representantes do MNPR têm atuação direcionada à

---

<sup>19</sup> De acordo com Dornelas (2006), as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) respondem às resoluções pastorais do Concílio Vaticano II, realizado de 1962 a 1965. Foram criadas em todos os continentes e cresceram rapidamente na América Latina. No Brasil, o momento de origem coincidiu com o contexto sociopolítico dos anos da ditadura militar e, desde então, as CEBs se confundem com a origem de muitos movimentos sociais e influenciam a formação de lideranças no campo social e político, inclusive das lideranças ditas leigas no interior da própria Igreja. São os princípios cristãos, orientados pela ação eclesial, que garantem a adesão dos membros da comunidade em torno dos seus objetivos e valores.

<sup>20</sup> Com sua primeira edição em 1991, a publicação é impressa com apoio gráfico do grupo Paulus, vinculado à Igreja Católica, com distribuição gratuita junto aos serviços socioassistenciais da cidade, órgãos públicos, nas praças, em seminários e ainda, via correio e *e-mail*, além de disponibilizada na página do *Facebook* da Associação Rede Rua. Sua produção envolve aproximadamente 15 voluntários, entre jornalistas, fotógrafos, diagramadores, revisores e organizadores da distribuição. Disponível em: <http://www.rederua.org.br/o-trecheiro>

<sup>21</sup> MNPR (2010) informa que o Movimento Nacional da População de Rua foi criado em 2015 e articula iniciativas em todo o país para a mobilização dos povos de rua no enfrentamento dos riscos vividos pela população; para repudiar o preconceito, a discriminação, as violações dos direitos humanos. Além disso, direciona sua atuação para reivindicar políticas públicas que atendam às necessidades e à dignidade humana.

mobilização das pessoas que vivem nas ruas, pela luta da garantia, manutenção e ampliação de seus direitos. Uma das principais searas de trabalho é junto a órgãos da administração pública municipal, como é o caso da Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania, por meio de instâncias como o Comitê Intersetorial da Política Municipal para a População em Situação de Rua – Comitê Pop Rua<sup>22</sup> – que construiu um plano municipal com estratégias e ações voltadas para o segmento lançado em dezembro de 2016. Além disso, o movimento disponibiliza materiais de referência como cartilhas e outras publicações do tipo para formar e articular a participação política dos povos de rua nos projetos e programas a eles destinados.

De modo geral, os avanços das políticas públicas direcionadas à população de rua na cidade de São Paulo dependem em grande medida do esforço articulado desses três atores sociais, ou de outras iniciativas da sociedade civil de mesma natureza e que estão, muitas vezes, a eles interconectada.

Percebe-se que a visibilidade e reconhecimento das demandas sociais dos povos de rua ganham espaço social na medida em que a institucionalização dos vínculos das pessoas envolvidas por esses atores avança e, com isso, assiste-se a uma inevitável transformação dos modos de vida das pessoas engajadas pelas iniciativas: da rua para os abrigos e desses para a moradia; da livre rotina para algumas ocupações e dessas para o emprego temporário ou de longo prazo (fichado/carteira assinada); da informalidade para a formalidade e disso para o cumprimento de obrigações civis. Não se quer ignorar os inegáveis avanços que o desenvolvimento das políticas trazem nos campos da moradia, empregabilidade e condições de cidadania. Contudo, é preciso refletir sobre quais dimensões das subjetividades elas atuam e também sobre como tudo o que produzem impacta na conformação das alteridades; incluindo-se nisso a análise das imagens dos povos de rua e a consequente apropriação simbólica operada a partir delas pelas próprias pessoas que vivem nas ruas e pela sociedade. No bojo das políticas públicas e de governo, os outros das ruas passam a ser quantificados, diagnosticados e suas demandas se tornam alvo de ações articuladas. Como tal processo afeta diretamente a eles e em que medida?

---

<sup>22</sup> Até o ano de 2016, o Comitê possui composição paritária entre governo e Sociedade Civil, com representantes das secretarias municipais de Direitos Humanos e Cidadania, Assistência e Desenvolvimento Social, Saúde, Trabalho e Emprego, Habitação, Educação, Serviços, Coordenação de Subprefeituras e Segurança Urbana. Também foram convidadas para compor o Comitê as secretarias Municipais de Cultura e Esporte, Lazer e Recreação. Após a mudança da administração municipal em 2017, não houve acompanhamento deste pesquisador com relação à situação do Comitê PopRua. Disponível em: [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/direitos\\_humanos/participacao\\_social/conselhos\\_e\\_orgaos\\_coligados/comitepoprua/index.php?p=165749](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/direitos_humanos/participacao_social/conselhos_e_orgaos_coligados/comitepoprua/index.php?p=165749)

Caberia perguntar antes: Quem são as pessoas que vivem nas ruas? E há um frequente dilema dado *a priori*: qual nome lhes dar? Morador de rua? Sem-teto? Sem casa? Pobres? Precários? Mendigos? Párias?

*E quem são os outros das e nas imagens que trazem consigo os povos de rua?*

Na maioria das vezes, a tematização do outro deseja defini-lo, delimitando-o; mas me parece que outrem permanentemente escapa a quaisquer definições. Talvez por isso adjetivos como vagabundos, preguiçosos, sujos, nojentos, miseráveis sejam tão audíveis e palatáveis ao gosto dos olhares e discursos de ódio totalizantes que permeiam os circuitos comunicativos no mundo contemporâneo. Em contraponto, Martino (2016) nos oferece uma perspectiva comunicacional mais aberta ao outro, definindo-o como “o mais infinito dos mistérios”; abordagem que leva em consideração a surpreendente e inigualável aventura que é *o tomar contato com outro*, sem desconsiderar as violências e sofrimentos implicados nesse processo de aproximação. Para ele, o outro é

tanto mais misterioso porque é igual a um eu que se constrói e dilui nos atravessamentos da alteridade, se transforma a cada vez que a potência de seu ser é afetada pela presença, real ou imaginária, desse outro que desafia sempre a pensar, também, como o outro de alguém, de todos os outros, aquele a partir do qual o outro também se constitui – daí minha responsabilidade infinita para com o outro. (MARTINO, 2016, p. 101)

No oposto dessa potência infinita, a estigmatização desse outro desumanamente definido já de saída como desviante, degenerado e residual. A escória urbana em grande medida expõe o fracasso da própria sociedade que totaliza os rostos expostos, aqui no sentido da rostificação/discursivização do/sobre o rosto, o que não deixa de ser um certo incômodo que tende a ser objetificado; gesta-se a vulnerabilidade em favor de um sistema capitalista que precariza as formas de vida, para depois as excluir. Como exemplo, cito as não raras expressões utilizadas pelas administrações públicas, e pelos “cidadãos de bem”, como “recolher os moradores de rua para albergues e abrigos”. Ora, *coisas* são recolhidas, pessoas não.

Procuro no item a seguir me deter sobre aspectos fundamentais à compreensão desse fenômeno um tanto complexo, a partir de bases filosóficas que estão atentas à centralidade que os corpos e as subjetividades assumem no campo das políticas públicas.

## 1.2 A nudez biopolítica do *muslim*: entre o humanitário e o político

Desde sua origem a democracia ocidental definiu-se a partir do binômio exclusão-inclusão entre *Polis* e *Oikos*; a condição de cidadania em Atenas, por exemplo, era reservada ao seletivo grupo grego e masculino, homens considerados como falantes na ágora e aos quais estavam submetidos inúmeros outros entes não-políticos, como mulheres, crianças, escravos, metecos. A *Zoé* constituiu-se como uma vida menor perante a “vida boa” da vivência filosófica e política; era vista como obscura e destinada aos cuidados do mundo doméstico, da manutenção do corpo e dos meios garantidores da permanência da espécie.

Com o advento da república em Roma, sedimentada sobre um sistema jurídico cuja influência chegou aos nossos dias, o conceito de *Vita* permitiu condensar sob uma mesma jurisdição a vida digna e a vida indigna. A figura jurídica do *homo sacer* (AGAMBEN, 2002, p. 56) apareceria então para designar um *homem sagrado*, não no mesmo sentido como hoje o senso comum entende o termo, mas como o homem que não poderia participar da *res publica*. Sua existência estava alijada de direitos, distinta dos cidadãos romanos; o *homo sacer* era passível de ser morto sem que sua morte configurasse crime. Segue citação destacada por Agamben (2007) oriunda do tratado de Sexto Pompeu Festo<sup>23</sup>, *Sobre o significado das palavras*.

O homem sacro é, portanto, aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio; na verdade, na primeira lei tribúncia se adverte que ‘se alguém matar aquele que por plebiscito é sacro, não será considerado homicida’. Disso advém que um homem malvado ou impuro costuma ser chamado sacro. (AGAMBEN, 2007, p. 79).

Conforme comenta Hebeche (2012), o *homo sacer* ao ser morto dispensaria os ritos de sacrifício, como se a linguagem ritualística fosse suspensa e o sujeito se tornasse tão somente um corpo, destituído de sentido, neutro, e, com isso, matável. “Ou seja, ele se situa à margem dos deuses e dos homens. Ora, segundo o ordenamento jurídico romano, o *homo sacer* ficaria à margem tanto da justiça divina quanto da humana” (p. 338). Como se vê, o conceito materializa uma condição paradoxal de vida que, se por um lado não se reduz ao compulsório, por outro pode ser morta sem prejuízo a quem o faça.

Paralelamente, contudo, não se pode esquecer também que tanto na antiga Grécia, quanto em Roma, o movimento filosófico do cinismo teve muitos representantes e perdurou

---

<sup>23</sup> Gramático romano que viveu até fins do século II e que produziu uma obra conhecida como *Epítome* em 20 tomos do tratado enciclopédico *De verborum significatu*, de Vérrio Flaco, célebre gramático em atividade durante o reino de Augusto. Seu trabalho ajudou a organizar e a atualizar o esforço intelectual feito na Era de Augusto para compilar informações sobre o mundo romano.

por quase um milênio. A origem do termo cínico remete à palavra “cão” ou “igual a um cão”. Antístenes, discípulo de Sócrates e o primeiro dos cínicos, ensinava no ginásio *Cinosargo* para os *nothoi* atenienses, qualificativo que designava aqueles que não possuíam cidadania ateniense por terem nascido de uma escrava, estrangeira, prostituta, ou de pais cidadãos, mas não legalmente casados, ou ainda, filhos bastardos. Dentre os cínicos, chegou-nos com maior destaque a figura de Diógenes de Sinope, conhecido por inúmeras histórias, inclusive a que relata o seu encontro com Alexandre, o Grande, que, ao avistá-lo, teria perguntado ao filósofo o que esse poderia fazer por ele. Contudo, Alexandre se encontrava contra o sol e fazia-lhe sombra. Diógenes, então, olhando para ele, disse: "Não me tires o que não me podes dar!" ou, numa variante: "deixa-me ao meu sol". Os cínicos não deixaram escritos sistematizados, uma vez que mesmo a isso se opunham.

Tributário do modo de viver itinerante e marginal às convenções sociais, o cínico privilegiava a ética da auto-suficiência (autarquia), negando tudo que levasse à manutenção do poder, como o acúmulo das riquezas e a fama. De certo modo, produzia um embaralhamento dos tipos de vida, sem hierarquizá-los. Os cínicos viviam de acordo com a natureza e com o mínimo necessário, mas não completamente destacados da cidade. Tem-se com o cinismo a subversão política das noções de “vida boa” e de *eudaimonia* manifesta no próprio seio da *política* (a *Polis*), mesmo que o viver cínico fosse considerado por grande parte dos cidadãos como uma forma de vida abjeta.

A vida nas ruas traz como um de seus componentes ancestrais uma ambivalência similar àquela enfrentada pelos cínicos: constituir-se subjetivamente entre o padecer e o (in)certo libertar-se do sofrimento. E a controversa figura de Diógenes parece ainda configurar um rosto, do ponto de vista filosófico e subjetivo, dessa condição compartilhada de vida precária.

Num salto histórico, após o apogeu e declínio da cristandade ocidental nos domínios do Estado, período em que se viu mais uma vez uma nova polarização entre carne e espírito, corpo e mente – o início do século XX assistiu, com Heidegger, a consolidação de um pensar filosófico que, a um só tempo, restituiu ao *Ser* prevalência sobre a condição humana ordinária. O *Ser* heideggeriano distingue-se do *ente*, liberta-se de seu aspecto de “coisa” e tem sua gênese na relação que estabelece com o tempo, inexorável. Heidegger fundou, a partir da tradição fenomenológica alemã, uma ontologia que procurava compreender a finitude do homem, o seu estar-aí, o ser-para-a-morte “jogado” à própria sorte perante o horizonte do *Ser*.

Embora sua problematização sobre a existência rompesse em parte com a cosmovisão grega, a perspectiva ontológica da linguagem em Heidegger esvaziou o existente de seu protagonismo concreto, abstraindo-o em sua própria solidão finita. Tal visão fortaleceria, em seu extremo, o anonimato de um ente já desvalorizado, rebaixado à equivalente condição de *homo sacer*, conforme a concepção jurídica herdada da Roma Antiga.

Sintomaticamente, a ontologia de Heidegger de *Sein und Zeit* possibilitou, a partir dos compromissos políticos assumidos pelo próprio filósofo com o nacional-socialismo alemão, uma “torção” filosófica que acabou por justificar a ascensão do Reich, *estado de exceção* por excelência do século XX. Naquela cena política, os campos de concentração nazistas e a desoladora epígrafe dos cadáveres amontoados ao lado dos altos fornos planejados para matar, constituíram um dos horrores máximos da violenta *nudez* biopolítica na contemporaneidade. Os corpos/rostos apagados e as vozes silenciadas das alteridades subalternizadas (judeus, ciganos, homossexuais, pessoas com deficiência e com doenças mentais, entre outras subjetividades indesejadas pelo nazismo) encontraram no absoluto anonimato a morada final da vida indigna, que se diferenciava da identidade germânica, da raça ariana.

Todo o movimento posterior que se assiste de resgate e reconhecimento das vítimas do regime nazista procurará responder, em grande medida, a esse anonimato. Grande parte do legado do holocausto e dos regimes nazifacistas reside nas cinzas das imagens fotográficas e fílmicas que chegam aos nossos dias pela sua constante reexibição, atualizando em parte e continuamente o sofrimento dos outros reificados pelos regimes totalitários de então.

Cabe destacar uma derivação do conceito de *homo sacer* que existiu nos campos de concentração: a figura do *muslim* (*muselmann*), ou mulçumano, expressão utilizada primeiramente pelos alemães e depois pelos próprios judeus para designar aqueles prisioneiros que se encontravam nas piores condições físicas e mentais, ou em estado de sub-humanidade. Primo Levi (1988) lembra de sua experiência em Auschwitz, narrando uma passagem em que o emprego do termo desprezível se torna evidente, quando esse se preparava para a grande seleção de 1944, na qual os nazistas decidiram sobre quem, dentre os trabalhadores do campo, seria encaminhado às câmaras de gás e quais permaneceriam aproveitáveis no trabalho forçado.

Nas latrinas, nos lavatórios, mostramos um ao outro o peito, as nádegas, as coxas, e os companheiros nos animam: - Fica tranquilo, não vai ser a sua vez, ... *du bist kein Muselmann...* (você não é um “mulçumano”), mas eu... - e por sua vez baixam as calças, levantam a camisa. Ninguém nega aos outros essa esmola; ninguém está tão seguro da sua própria sorte que possa animar-se a condenar os demais. (...) Confiando nessa base tão frágil, eu também passei pela grande seleção de outubro de

1944, com inconcebível tranquilidade. Estava tranquilo porque conseguira mentir a mim mesmo o suficiente. (LEVI, 1988, p. 184-185)

Na radical situação de abandono, os “mulçumanos” haviam descido mais abaixo da humilhação; esvaziados pelo horror, eram reduzidos a mais completa apatia e indiferença. Hebeche (2012) destaca que “a figura do muçulmano nada mais tem a ver com a bíos, mas trata-se da pura zoé. O muçulmano, portanto, move-se numa zona em que já não é mais possível distinguir entre fato e direito, vida e norma, natureza e política”. Nessa condição vida e morte se embaralham; o muçulmano é a experiência mais radical da sub-humanidade<sup>24</sup>.

Mais recentemente, a filósofa Judith Butler (2004)<sup>25</sup> tem abordado a noção de *vida precária* para designar essas alteridades *muslim*, variantes do *homo sacer*, da *nudez*. Sujeitos que foram (ou são) silenciados não somente pelas fábricas de extermínio coletivo, mas a partir de mecanismos discursivos violentos que tematizam, nomeiam, definem o outro segundo um eu, também discursivo. As enunciações de ódio abstraem a autoria de quem as profere, não sendo possível responsabilizar com isso a fonte da violência imputada pelo discurso ao rosto de outrem. Trataremos melhor desse aspecto ao final deste capítulo e no próximo.

Posteriormente a Heidegger, Michel Foucault cunhou o termo *biopolítica* ao denunciar as técnicas de individualização e os procedimentos de totalização, valorizando sobremaneira o papel das práticas discursivas nesse processo e dos dispositivos pelos quais operam. Todavia, segundo Pelbart (2003), o filósofo não teria percebido em que medida a *vida nua* é o ponto cego de suas pesquisas. “A vida nua estaria, ademais, na intersecção entre dois modelos de poder que ele (Foucault) discriminou ao longo da história, sucessivamente, a saber, o jurídico-institucional e o biopolítico.” (p. 61). Pelbart ainda destaca que o exercício filosófico de Agamben faz recuar a biopolítica até a antiguidade, como já demonstramos, radicalizando, por assim dizer, o questionamento foucaultiano das categorias vigentes no hegemônico pensamento político moderno (direita/esquerda, privado/público, absolutismo/democracia).

Assim, para se compreender a violência contra as pessoas em situação de rua presente no hoje, não basta reeditar a distinção entre *Zoé* e *Bios*, já que a vida privada tornou-se política de acordo com a visão de “socialização” do corpo defendida por Foucault, que nos

---

<sup>24</sup> Após a *Shoah*, e com o fortalecimento do movimento sionista e posterior instituição do Estado de Israel, tragicamente o termo “mulçumano” prossegue sendo utilizado pelos judeus para se referirem aos povos palestinos, disseminando-se o seu uso amplamente; e no cerne da expressão ainda parece permanecer viva a dimensão sub-humana dessa condição.

<sup>25</sup> BUTLER, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. New York: Verso, 2004.

define como *animais em cuja política está em questão a nossa vida de seres vivos*. É preciso considerar e indagar essa visão, invertendo-a: “somos cidadãos em cujo corpo natural está em questão a própria política.” (PELBART, 2003, p. 66) Estamos, portanto, mais próximos politicamente da condição de *cães dionisíacos* do que nosso *logos apolíneo* poderia conceber.

Em seus escritos, Pelbart recorre à ideia deleuziana do *esquizo*, do nômade, daquilo que *resta* para contrapor-se à visão apocalíptica de uma vida nua esvaziada de sentido. Sendo os corpos e as subjetividades pensados e determinados ontologicamente como produções de uma mega-máquina social; naquilo que foge à regra, cuja natureza é indeterminada e desviante, as resistências se infiltram por entre mecanismos e operações de enquadramento, processamento, distribuição das formas abstratas e esvaziadas de sentido, ou melhor: “preenchidas” por modos de vida totalizantes e *biopoliticamente desejáveis* à manutenção do “império”, do sistema capitalista e de sua lógica de consumo e exploração.

Uma vida, tal como Deleuze a concebe, é a vida como virtualidade, diferença, invenção de formas, potência impessoal, beatitude. *Vida nua*, contrariamente, do modo como Agamben a teorizou, é a vida reduzida ao seu estado de mera atualidade, indiferença, disformidade, impotência, banalidade biológica (...) *Se elas são tão contrapostas, mas ao mesmo tempo tão sobrepostas, é porque no contexto biopolítico é a própria vida que está em jogo, sendo ela o campo de batalha*. Contudo, como diz Foucault, é no ponto em que o poder incide com força maior, a vida, que doravante se ancora na resistência, mas, justamente, como que mudando de sinal. Em outras palavras, *às vezes é no extremo da vida nua que se descobre uma vida, assim como é no extremo da manipulação e decomposição do corpo que ele pode descobrir-se como virtualidade, imanência, pura potência, beatitude*. (PELBART, 2013, p. 34, grifo meu)

A noção de biopotência assim reverte as lógicas e operações do biopoder, mesmo que ainda nos domínios do ontológico e não *outramente*, como abordarei adiante, ao tratar da perspectiva filosófica de Lévinas. Mas aqui, a beatitude citada por Pelbart, em sua pura potência de virtude é manifesta e reconhecida na vivência de situações extremas de manipulação e de decomposição do corpo.

Se a vida é o objeto do biopoder, a ruptura dos limites e desvios das fronteiras sociais e políticas configuram modos de resistir das subjetividades. Modos de vida afirmativos, *esquizo*, “cínicos”, desertores, transviados que expressam a dimensão incapturável de outrem.

Influenciado pelas ideias de G. Tarde via Lazzarato (2002) e Hardt e Negri (2005, 2006), Pelbart (2015) também afirma que a produção do novo não se dá somente em subordinação ao capital, e nem a reboque de sua valorização, mas essa produção estaria disseminada no tecido social, tal como “uma potência psíquica e política de todos e de cada um (...) todos e qualquer



um inventam na densidade social da cidade novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação” (p. 21). Ele propõe uma leitura reversa do “império”, por meio da qual é possível identificar aquilo que os modos de dominação não conseguem capturar: *a potência de variação e a força-invenção* dos sujeitos.

Nesse cenário, surge a ideia de multidão<sup>26</sup>. Se a lógica imperial do capitalismo contemporâneo vampiriza o *bios* social, “ao mesmo tempo pôs a nu as sinergias da vida, os poderes virtuais da multidão, o poder ontológico da atividade de seus corpos e mentes, a força coletiva do desejo.” (PELBART, 2003, p.102) Na visão de Pelbart et al., a multidão, por seus fluxos de organização coletiva não-submetidos a uma força totalitária, passa a criar redes de mútua afetação, motivando ações insurrecionais baseadas no acúmulo de mais de dois séculos de experiência subversiva. A potência e inventividade que emanam da multidão, de seus militantes, são uma espécie de *contra-prova* da força biopolítica que opera pelas “massas”. Por exemplo, no nazifascismo e nos mecanismos de eugenia emulados por regimes político totalitários, ou nas políticas públicas higienistas, encontramos alguns um cenários-síntese da *vida nua*.

Numa comparação ligeira entre massa/multidão, a estratégia de apagamento e anonimato dos sujeitos é substituída pela tessitura das redes de afetos estabelecidas entre os corpos em ação e as subjetividades e suas resistências. É necessário dizer, entretanto, que a invenção e a potência não estariam livres dos riscos de serem capturados por coletivos e militâncias com objetivos igualmente, ou talvez mais violentos, que aqueles já operados pela força do império. Seria ingênuo crer que conhecidas formas de opressão e reificação não *resistam às resistências* no seio da multidão criativa. E como veremos adiante, o ato de resistir é precedido pelo ato de sobreviver; é antes o resto que persiste, apesar de tudo, apesar de toda nudez (im)pensável. Contudo, por ora, detenho-me nesse ponto.

Assim, consideradas as revisões conceituais que apresentamos anteriormente e, observando-se em específico o fenômeno dos povos de rua, é possível reconhecer na vida

---

<sup>26</sup> Há uma ampla e antiga discussão filosófica que contrapõe os termos “povo” e “multidão” desde século XVII. Para o uso dos Estados Modernos o termo multidão foi rejeitado em favor da ideia de povo. Na contemporaneidade não estaríamos a ver ressurgir a antiga disputa entre as perspectivas de Hobbes (povo) e Espinosa (multidão)? “Para Espinosa, a multidão representa uma pluralidade que persiste como tal na cena pública, na ação coletiva, na atenção dos assuntos comuns, sem convergir no Uno, sem evaporar-se em um movimento centrípeto. A multidão é forma de existência política e social dos muitos enquanto muitos: forma permanente, não episódica nem intersticial. Para Espinosa, a multidão (multidão) é a arquitrave das liberdades civis (Espinosa, 1677).” In: VIRNO, Paolo. *Gramática da Multidão – para uma análise das formas de vida contemporâneas*. São Paulo: Annablume, 2013.

cotidiana desses a perversidade de uma tipificação identitária dos sujeitos, esses-aí, os outros-objetos à disposição da ação policial e das políticas públicas aplicadas de forma tacanha nas ruas, resultando frequentemente no assujeitamento profundo das alteridades; e, talvez, um dos efeitos mais peçonhentos seja a assimilação do estigma pelas próprias pessoas.

É frequente ouvir depoimentos delas culpabilizando a si mesmas pelo “fracasso” de suas próprias vidas, ignorando o contexto social e político que as levou até ali. Sendo usual arrematarem: “Ah, Deus quis assim. Fazer o quê!?” – situação em que esse Deus se revela demasiadamente humano; torna-se a personificação de um gozo punitivo do corpo e, ao mesmo tempo, uma promessa de transcendência dessa dor. Sofrer as agruras da vida nas ruas seria seguir uma sina, um “como Deus quer”. Nisso reside também a possibilidade de redenção num futuro pós-morte; o corpo é então apreendido como mero suporte, suportação do estigma, da ferida que, sendo aceita e vivida com resignação, leva ao expurgo do mal de Si e à salvação para a verdadeira vida, a vida eterna.

Mas além do corpo-chaga, há também o aspecto da legitimidade desse mesmo corpo, de sua biolegitimidade, sobre a qual nos fala Fassin (2001; 2004; 2009; 2014). Ele também retoma e reinterpreta os conceitos foucaultianos de *biopolítica* e *biopoder* para reflexionar a respeito dos modos de vida dos sujeitos socialmente *indesejados* e sobre as ações de ajuda e assistência desenvolvidas no âmbito das políticas públicas e de governo destinadas a eles. Com Angier (2008), o autor se vale do termo *indesejados* para designar os “sujeitos menos sujeitos”.

Fassin (2009) observa que, nos anais dos cursos de 1979 de Michel Foucault, o conceito *biopolítica* se referia mais à ideia de população e de como as técnicas de governo podem atuar sobre a vida das pessoas e seus problemas. Fassin, por sua vez, propõe compreender a *biopolítica*, não apenas como uma política da vida, mas como uma política sobre populações, entendidas como comunidades de seres vivos. Já o conceito de *biopoder*, por sua vez, não seria um poder sobre a vida, mas sobre a conduta humana. Assim, a governabilidade e a vida se entrelaçam nas práticas políticas.

Na visão do autor, há toda uma discussão sobre a precarização da compreensão de si que é fomentada por uma série de dispositivos e normas que governam os corpos e a vida na contemporaneidade. Por isso, expressões tais como criar empatia, corrigir, sanar, são recorrentes nas ações de políticas públicas e de governo direcionadas para os povos de rua. Para Fassin elas apontam para uma economia moral que é movida por sentimentos e emoções

que “nos conectam ao mal-estar dos outros e que nos fazem querer corrigi-lo” (Fassin, 2010, p.7). Ao mesmo tempo, tais dispositivos e normas expõem os jogos sociais que fundam práticas políticas, conhecidas como humanitárias, a exemplo daquelas que tratam dos sujeitos sem-lugar, migrantes; dos sem-teto, dos expatriados. “O corpo tornou-se local de inscrição das políticas migratórias, definindo o que chamamos, usando uma terminologia foucaultiana, de *biopolítica da alteridade*” (2001, p.4)

Além disso, Fassin confere nova leitura às noções de *nudez/vida nua* proposta por Agamben, trazendo o binômio político-humanitário como esteio para sua perspectiva de análise.

Ao contrário da visão profética de Agamben de que o campo, e não a polis, caracterizaria o paradigma biopolítico do Ocidente, prefiro pensar que esses são os dois lados das democracias contemporâneas. *Porque se esses regimes defendem a polis para uns poucos bem-aventurados, eles inventam o campo para os indesejados. No primeiro, a vida é reconhecida como a existência política do cidadão, enquanto que no último, ela é reduzida à vida nua do vagabundo. Entre a polis – idealizada como costuma ser – e o campo – marginal como ele parece ser – as tensões são, portanto, extremas.* No entanto, seria cínico ou simplista pensar que a renúncia coletiva manifesta pelo campo é o preço que pagamos pelo conforto da polis. De fato, as tensões entre essas duas figuras de nosso mundo explicam porque, no que diz respeito aos requerentes de asilo e outros indesejados em geral, *repressão e compaixão estão tão profundamente conectadas.* Não apenas não há separação entre o humanitário e o político, mas, em contradição com Agamben, sugiro que o último crescentemente engloba o primeiro, que, em retorno, o redefine. *A crescente confusão entre o humanitário e o político é um traço estrutural da biopolítica contemporânea.* (FASSIN, 2014, p. 20, grifo meu)

Em seus escritos, o pensador francês dá destaque ao papel da compaixão pelo sofrimento do outro e em como ela pode mover toda uma estrutura que subalterniza ainda mais os sujeitos já precarizados, ao mesmo tempo em que tais procedimentos liberam os outros do outro – sujeitos mais sujeitos – da responsabilização perante a dor coletiva dos terceiros. Para Fassin, o sofrimento se tornou um modo de reconhecimento, até jurídico e diplomático, que permite uma *política do corpo* existir, baseada na compaixão.

O que a política faz para a vida – e as vidas – não é apenas uma questão de discursos e tecnologias, de estratégias e táticas. *É também uma questão do modo concreto no qual indivíduos e grupos são tratados, em nome de quais princípios e de qual moral, implicando em quais tipos de inequidades e sub-reconhecimentos* (FASSIN, 2009, p.57, grifo meu).

Assim, a caracterização da noção humanitária de ajuda compassiva perante o sofrimento do outro pode servir a um modo de ação pública que desmancha e despotencializa os próprios indivíduos que deveriam ser beneficiados por ele. No momento em que as normas exigem, por exemplo, que se tenha uma doença ou uma determinada condição alimentar, de

vestimenta ou de moradia para ser aceito por um programa ou iniciativa de política pública, torna-se possível a construção de um vínculo de dependência entre o sujeito e sua condição.

Aqui entramos no campo da *biolegitimidade* que Fassin entende como um dispositivo de produção de direitos, de reconhecimento e de acesso a serviços e atendimento por parte do Estado, e também como meio de reivindicação e de conquista de direitos. Maluf (2015) defende o argumento de que a biolegitimidade é o elemento fundamental das práticas governamentais, das políticas públicas e até mesmo demandas sociais, sendo um efeito biopolítico da contemporaneidade. Assim, como já sinalizado, a biopolítica não seria apenas, e não exatamente, uma política da vida. E a *biolegitimidade*, grosso modo, se articula com um contexto mais amplo de deslocamento do político. Ela daria ênfase, por exemplo, aos mecanismos de patologização, medicalização ou biologização das experiências subjetivas para melhor compreender e sanar as demandas sociais.

Fassin (2006) também afirma que “os problemas [sociais] foram correlacionados à exclusão, as consequências foram interpretadas em termos de sofrimento e as soluções foram propostas ao redor dos locais de escuta” (p.138). Em centros de assistência e de atendimento, os sujeitos indesejáveis podem ser escutados em suas dores, podem expor as feridas aos profissionais *psis*. O sofrimento e a compaixão se dão como duas faces de um mesmo fenômeno social. Todavia, tais relatos podem resvalar para a revitimização dos sujeitos, ao mesmo tempo em que as explicações biográficas para o sofrimento e o fracasso são investigadas, talvez como forma de se justificar uma condição que, de fato, é também coletiva e resultante de um contexto social amplo. Num exercício de manutenção do corpo como local em que a compaixão pode ser exercida, os espaços de escuta desse sofrimento não cumpririam, também, a função de docilizar e pacificar as resistências subjetivas?

Expressar comiseração pelo solicitante de asilo ou pelo imigrante indesejado traz menos benefícios a essas figuras que a nós mesmos, uma vez que demonstramos o quão humanos realmente somos (...) uma redefinição da economia moral de nosso tempo: *uma combinação particular de políticas de ordem e políticas de sofrimento, na qual a proteção da segurança de poucos na polis se mantém enquanto o tratamento compassivo àqueles no campo é assegurado.* (FASSIN, 2014, p. 20, grifo meu)

Fassin ainda chama atenção para a perversidade do jogo vítima-testemunha estabelecido nos espaços de escuta ofertados pelas políticas públicas. Ele enfatiza que, na lide com o sofrimento do outro, práticas coletivas de vitimização e compaixão são comuns. Assim, profissionais e teóricos deveriam estar abertos à reflexão sobre isso, uma vez que os sentimentos morais são capazes de alimentar os discursos políticos que legitimam tais práticas.

A razão humanitária social hoje encampa um diversificado estrato de precários da sociedade – seja os mais próximos, como são os povos de rua; seja aqueles oriundos de mundo distante, como, por exemplo, sujeitos que sofrem pós-catástrofes ou refugiados de guerra.

Mas suspendo por enquanto as discussões sobre o campo da escuta para que a retome, no próximo capítulo, por outro viés, no qual problematizarei aspectos éticos relativos às imagens que se estabelecem como um campo de possibilidades para uma *outra escuta* dos povos de rua.

Fato é que, independente da origem, as pessoas que vivem nas ruas muitas vezes utilizam o estado de seus corpos (feridas, sujeiras, doenças, perseguições, fome, magreza, inchaço, etc) como forma de provar suas necessidades de acesso a direitos outorgados pelo Estado. Assim, exhibir-se, exhibir a precariedade, relatá-la em narrativas, formulários e entrevistas com assistentes sociais são exemplos de processos em que também o corpo é usado como “fonte de direitos”, numa espécie de exigência *a priori*, *vulnus* como pré-condição para o acesso a políticas sociais. Os agentes institucionais não raro exigem *provas narrativas ou físicas das provações*, dos fracassos e da inaptidão para *justificar a justificativa da necessidade*; formulam o misto de mérito e compaixão; a piedade e a justiça passam a ser delineados em cada “caso” analisado. Instaure-se uma modalidade de governo biopolítico ao qual corpos precários são fundamentais.

Curiosamente, nessas justificativas – da culpabilidade pessoal diante da própria “incompetência” social; da destinação do sofrimento suportado por um tipo de crença religiosa; da biolegitimidade do corpo vulnerável – o sujeito se torna objeto de si mesmo e das instituições sociais. Constroem narrativas de si, constrangidos pela burocracia institucional que confere proteção e direitos àquele que provar ser o mais precário dos seres. Fusionado num eu-sulbaternizado e impedido de exceder-se, de reinventar-se. Não raro, esses processos terminam em autoextermínio, brutal ou lento, e numa deposição dos corpos perante a violência que os rostos sentenciados à miséria assimilam como pena individual a ser cumprida.

De outro modo, os escritos de Fassin nos lembram das possibilidades de escape e de modos de resistir às apreensões discursivas e narrativas subalternizantes: o silêncio, a contestação e a produção de contra-narrativas.

Perante as cotidianas violências verbo-visuais que as pessoas que vivem nas ruas sofrem, incluindo aquela de ordem simbólica, viabilizada por diferentes produções midiáticas, faz-se

urgente reconhecer a infinidade de singularidades que estão, vivem, moram nessas condições, rotuladas como *situação de rua* pelas políticas públicas, pelo Estado e pela Justiça.

Em que pese todo o drama padecido pelas pessoas que estão nessas condições, viver nas ruas, em itinerância, é um modo de vida a que se tem direito e que acompanha a evolução das cidades desde as primeiras conurbações. Mas com a ascensão do capitalismo financeiro e a precarização das condições de trabalho, o processo de marginalização dos sujeitos sem emprego formal, ou atividade fixa remunerada, se deu sobretudo pelo estabelecimento de estigmas sociais coletivamente compartilhados.

Desprovidas das referências trabalhistas (carteira assinada, vínculo empregatício, estabilidade funcional, entre outros), as pessoas em situação de rua, apesar de desenvolverem atividades informais, são frequentemente consideradas pela opinião pública como dignas de dó, improdutivas, preguiçosas e vagabundas, como já citei.

É importante dizer que esse tratamento não decorre apenas dos sujeitos sociais, mas também das instituições: as opiniões pessoais encontram respaldo em discursos institucionais desvalorizantes e políticas que desindividualizam as demandas.

Esse repertório coletivo desencadeia uma espécie de segundo nível do processo de marginalização, o da invisibilidade social. “Incorporadas” à paisagem urbana, as pessoas em situação de rua passam a ser solenemente ignoradas pelos transeuntes no cotidiano; “esquecidas” em suas precariedades, “perdem” a capacidade de se fazerem notar pelos passantes e, com isso, são varridas da condição de sujeitos para a de objetos sobre as calçadas, aderidas às sarjetas e às paredes sujas de áreas de passagem dos grandes centros.

Compreendo que há uma espécie de afirmação da *imagem fusional da cidade* e uma negação dos modos de vida marginais que se constroem pela anulação das alteridades *indesejadas*, em função de valores consonantes ao progresso, ao mercado, ao lucro, à produtividade da metrópole.

A Bela Paulista escamoteia seus vestígios violentos em função do novo e do grandioso. É fusional à medida que promove uma percepção totalizante de sua magnitude concreta, econômica; metrópole que, no paroxismo do seu cosmopolitismo, transforma-o em discurso cosmopo(e)litista, em que a atitude empresarial, financeira, desenvolvimentista sobressai e se firma, subalternizando para afirmar-se.

Outramente, as vidas que padecem nessas condições marginais, periféricas e precárias passam a ser percebidas pelos cidadãos que gozam de “efetiva” cidadania como ameaça em

potencial, necessariamente vinculando esses *outros* ao mundo do crime e ao tráfico de drogas. E disso nascem discursos higienistas de diferentes matizes, e as providências de saúde pública e assistência que podem levar à redução e eliminação do outro abjeto. Justifica-se o extermínio dos “incômodos” sociais pelo bem comum.

Lembremos o *aplainamento* da compreensão das alteridades, destacado por Martino (2016, p.107), no qual o outro é explicado, interpretado e definido tal como *res*, ou coisa. Em ambos, são perdidas as complexidades do fenômeno humano em favor de uma visão *plana* e sumarizadora das diferenças, reentrâncias e desvios. Reificar para explicar; aplainar para definir: uma dinâmica que tem seu palco no espaço público cotidiano e que se desdobra em diferentes tipos de discursos, incluindo aqueles produzidos pelas políticas institucionais e pelas estruturas midiáticas massivas<sup>27</sup>.

Com efeito, grande parte das pessoas que vivem em situação de rua se torna completamente excluída das possibilidades de exercício da cidadania. Os danos sofridos se acumulam em diferentes níveis da vida e terminam por constituir uma verdadeira “morte social” dessas pessoas, apogeu da condição *muslim*.

Essa vulnerabilidade é das primeiras feridas sociais e morais abertas nessas pessoas, e faz parte de um longo e sistemático processo de violência enfrentado diariamente pelos povos de rua, em particular pelos que vivem nas ruas da cidade de São Paulo. Não são paulistanos, mas *outros paulistanos*; paulistanos de “segunda, terceira classes”, a vida precária do *muslim* em *nudez* exposta.

Uma forma exemplar de desrespeito seria, pois, a negação dos direitos e a exclusão social, situação da qual os sujeitos padecem em sua dignidade por não terem seus direitos efetivamente garantidos. Ou, para que tenham acesso a direitos, é preciso que passem, como dito a respeito da *biolegitimidade*, por uma série de “investigações”, entrevistas, formulários e inquirições que encarnam a humilhação e a depreciação, levando a um aprofundamento do

---

<sup>27</sup> Em 3 de janeiro de 2012 iniciou-se uma operação de combate ao tráfico da região central de São Paulo, então chamada de Operação Centro Legal. No final do mês, a “Cracolândia” havia se espalhado por 27 bairros, como: Barra Funda, nos trilhos da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos, Higienópolis, Luz, Campos Elíseos, Santa Cecília e nas proximidades do Minhocão, essas regiões foram chamadas pela mídia de “minicracolândias”. As pessoas em situação de rua, sendo usuárias ou não da droga, passaram a ser recorrentemente enquadradas pelas mídias com tais, o que redundou no reforço da estigmatização e na adoção de práticas higienistas por parte do Poder Público Estadual e Municipal. Um dos aspectos mais violentos do “estouro da cracolândia” foi o uso da força da Polícia Militar Paulista, em detrimento da abordagem dirigida de profissionais das áreas da Saúde e da Assistência Social. Ver mais em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cracol%C3%A2ndia>

ostracismo social e da revolta íntima, aspectos sobre os quais já dissertamos via Fassin e Pelbart.

### 1.3 Produções discursivas midiáticas do sofrimento

Não poderia deixar de analisar mais detidamente, na apresentação do cenário complexo das variáveis envolvidas pelo contexto dos povos de rua, o papel que as produções midiáticas assumem na tematização do sofrimento e dos corpos. E ao utilizar a palavra *media*, refiro-me a um espectro mais amplo de meios, sejam massivos, sejam ditos alternativos. Dedico-me, a seguir, a uma rápida análise de alguns produtos que alcançam a circulação nacional, com vistas a destacar aspectos recorrentes (re)ditos pelas narrativas jornalístico-midiáticas.

De antemão, é possível dizer que em grande medida elas tendem a enquadrar timidamente as referências ao mundo do trabalho ao abordarem as vidas das pessoas em situação de rua e que, por outro lado, exploram os aspectos sofridos e compassivos da economia moral dissecada por Fassin. Não convocam um olhar que valorize as práticas produtivas tipicamente desenvolvidas pelos povos de rua, as quais possuem relevante valor socioeconômico, mesmo que sejam informais, haja vista o desempenho ímpar das associações de catadores de papel e materiais recicláveis em várias cidades do Brasil<sup>28</sup>. O comum é a tematização pelo exótico – pessoas em situação de rua: Quem são? O que comem? O que fazem? Como sobrevivem? E os grandes centros urbanos como São Paulo são o palco privilegiado para tal tematização.

No campo das narrativas hegemônicas midiáticas, cito como exemplo a edição de 10 de maio de 2013 do Globo Repórter<sup>29</sup>, programa jornalístico semanal brasileiro produzido e exibido pela Rede Globo nas noites de sextas-feiras, que apresentou narrativas jornalísticas a respeito de pessoas que vivem nas ruas de diferentes capitais brasileiras (Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia, Curitiba e Recife). A capital paulista é, portanto, incluída em “pé de igualdade” nesse rol de metrópoles, embora o problema social enfrentado por São Paulo seja mais complexo e numericamente maior que nas demais cidades. As abordagens relativas às condições de vida dos personagens escolhidos pelos repórteres, embora variem de acordo com

---

<sup>28</sup> O Movimento Nacional dos Catadores de Materiais Recicláveis (MNCR), por exemplo, há cerca de 14 anos vem organizando os catadores e catadoras de materiais recicláveis no Brasil em busca do reconhecimento e valorização da categoria como trabalhadora. Muitas pessoas em situação de rua integram esse movimento nas grandes capitais. Ver: <http://www.mncr.org.br/>

<sup>29</sup> Programa disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=jfEycj8TqS8>



o contexto de cada uma delas, têm em comum ao menos dois elementos: (1) o enfoque sobre a trajetória individual e sobre os problemas familiares pretéritos em cada caso; (2) a exibição de um “atravessamento” dessas trajetórias por algum aspecto religioso positivo, cuja missão seria resgatar das ruas tais pessoas, apresentando-se uma espécie de caminho de salvação. Isso implica efeitos diretos na construção do discurso midiático em que o Globo Repórter se insere: primeiramente, uma sobrecarga de responsabilização sobre o indivíduo que está em situação de rua por sua condição de vida, diluindo-se a possibilidade de partilha social do problema em tela, sobretudo no que se refere aos aspectos do mundo do trabalho.

As questões de direitos à moradia, à segurança alimentar e à educação, decorrentes da não-empregabilidade, de natureza complexa e de interesse público, são simplificadas pelo discurso e devolvidas ao seio das famílias. Em nenhum momento do programa são abordadas: (a) as condições históricas de marginalidade da população que vive nas ruas; (b) a violência do processo de urbanização excludente típico das grandes metrópoles, como é, por exemplo, o fenômeno da gentrificação de áreas centrais, especialmente em São Paulo; (c) a necessidade de políticas públicas com vistas ao empoderamento dessas pessoas para que, objetivamente, consigam enfrentar e superar tal precariedade social. Repetidamente os aspectos coletivos do problema são subsumidos por uma (i)lógica meritocrática.

Tomando-se por empréstimo a expressão de Fassin, no campo das *políticas do corpo*, o apelo à exposição do *vulnus* impera ao longo de todas as sequências filmadas, incluindo nisso os relatos de pessoas em situação de rua, de especialistas e de representantes dos movimentos sociais e de iniciativas de caráter compassivo aos corpos que sofrem e que “dependem” da razão humanitária para sobreviver. O direito à vida se torna objeto de reificação e as performances verbo-visuais dos entrevistados em conjunto conduzem o espectador à comiseração, sem contudo e necessariamente se responsabilizar pela proximidade do corpo exposto e investigado nas tramas do discurso. Numa palavra, há uma discursivização sobre o sofrimento alheio que gera um fechamento da razão humanitária sobre si mesma, restando pouco ou nenhum espaço para articulação das subjetividades a partir de uma perspectiva menos subalterna. Portanto, ao assistir ao programa Globo Repórter, e para compreender o outro da rua que esse traz como tema, é preciso que eu me apiede de seu sofrimento *a priori*, endereçando a ele uma compaixão que está a serviço das narrativas midiáticas homogeneizantes e que sucumbem ao anonimato, mesmo quando essas procuram nomear e “dar voz” aos “personagens” revelados pelas matérias.

Já no campo de outras narrativas, dispersas *online*, tem-se o exemplo da Agência Democratize, que se apresenta como uma terceira via ao jornalismo: fora dos padrões estabelecidos pela mídia tradicional, e buscando uma nova forma de construção e compartilhamento da informação dentro da mídia independente. Formada em São Paulo em 2015, a Democratize funciona como uma cooperativa de jornalistas e profissionais da comunicação, deixando de lado hierarquias e o modo tradicional de fazer jornalismo. *Cidade Invisível: o drama da população de rua em São Paulo* é uma vídeo-reportagem<sup>30</sup>, publicada em 20 de junho de 2016 pela Agência que aborda o drama enfrentado pela população de rua na capital paulista. A vídeo-reportagem oferece oportunidade para os ativistas comunicarem questões de interesse coletivo e para o exercício do *advocacy* pelas agendas públicas ligadas aos atores sociais concernidos nas problemáticas dos povos de rua – muitas delas sistematicamente ignoradas pelos meios de comunicação massivos.

A mídia alternativa, que é dispersa e atinge um público pequeno se comparada à audiência da Rede Globo, principalmente um público já engajado ou sensível aos movimentos de luta pelos direitos da população de rua tem uma reduzida capacidade de exercer influência sobre a opinião pública. Mas, ainda assim, ajudam a aumentar a pluralidade no ambiente de mídia e a reforçar os vínculos dos ativistas que exercem o *advocacy*. São vias de circulação para discursos mais progressistas e que dão a ver saídas alternativas à superação dos danos que marcam esses sujeitos.

Contudo, não se pode negar que, para o bem ou para o mal, a visibilidade do problema das pessoas em situação de rua é alcançada de alguma forma por tais iniciativas e seus discursos.

Também a aparição dos corpos se dá no apelo do *vulnus*; em ambas as iniciativas a exposição do sofrimento e das feridas subjetivas constitui, cada uma a seu modo, uma estratégia de legitimação sobre quem se está falando. Os ditos revelam como a escuta dos personagens são pautadas por uma situação de sofrimento dada *a priori*. Elementos comuns aparecem aí: o histórico de vida é explorado, as necessidades de sobrevivência são tematizadas e os corpos inscrevem a dor indesejada, de sujeitos “mulçumanos”, menos sujeitos que nós, os espectadores. Isso remete aos procedimentos de sub-exposição ou de sobre-exposição a que se refere Didi-Huberman (2012b): os povos estão expostos a

---

<sup>30</sup> Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=7HdHHYNiG5Y>

desaparecer. E ao mesmo tempo em que correm o risco da desapareição, também estão submetidos a uma representação muitas vezes pré-fabricada. Como diz o autor, é possível ver todos os dias “o povo” na televisão, nos documentários, enquanto se faz turismo, no mundo inteiro etc.. (sobre-exposição). Mas também existe a sub-exposição: muitas coisas que não vemos, que nos são censuradas.

As políticas públicas destinadas ao segmento, embora contem com pouca visibilidade ou careçam de um debate público ampliado que envolva de fato os concernidos, constituem uma centralidade nesse contexto, o que mereceria maior atenção das duas produções midiáticas acima relatadas como exemplo (Globo Repórter e Cidade Invisível). Elas poderiam auxiliar o acompanhamento das ações governamentais pelas audiências, favorecendo a divulgação e reflexão a respeito dos problemas enfrentados pelas pessoas em situação de rua; a problemática passaria, com isso, a ser encarada como questão de interesse público, passível de intervenção dos cidadãos, e não como um drama individual, ligado à esfera privada *a priori*. Com efeito, em lugar de se reforçar estigmas, seriam abertos novos quadros de sentido a partir da noção dos direitos a serem garantidos.

Mas, ainda assim, se deve atentar para o risco de a razão humanitária encampar e recobrir a esfera política e biopotente das alteridades dos povos de rua com o manto da compaixão, produzindo narrativas justificadoras desse processo.

Outra variável importante: muitas experiências de injustiça são normalmente submersas no contexto da vida diária; falta a atenção do público ou mesmo o reconhecimento social dessas experiências. Nem sempre os sujeitos e grupos que sofrem a injustiça têm as motivações, recursos ou as habilidades comunicativas esperadas pelos aparatos do poder público, dos *media*, e mesmo das entidades da sociedade civil que advogam pelos interesses dessas pessoas, para expressarem suas preocupações ou especificar danos sofridos, para apontarem o que é preciso para se obter “justiça social”.

Usualmente, os sujeitos que formam os povos de rua são narrados e compreendidos pela sociedade em geral como politicamente inativos, sem acesso aos recursos mínimos necessários para exercício da política, devido às condições de miséria extrema, vulnerabilidade e opressão. Nesse ponto é vital lembrar o que Pelbart e Fassin defendem quanto aos aspectos da biopotência e ressaltar que os *media* detêm um papel fundamental na construção de uma política mais aberta às alteridades e à afirmação das diferenças e

singularidades, apesar da biopolítica permanecer hegemônica nas práticas discursivas midiáticas.

Como a problemática dos povos de rua envolve diversas variáveis associadas às dinâmicas de invisibilização e desrespeito social sofridas pelas pessoas, não as definirei em profundidade nesse trabalho. Seria leviano tentar abarcar toda a complexidade do tema, quando é para as imagens que se deseja *a priori* olhar, ouvir. Mas tais variáveis sobre as quais nos referimos brevemente nesse item serão consideradas adajacentes ao conjunto das análises.

O universo das imagens selecionadas para a pesquisa revelam não apenas o contexto social em tela vivido pelos rostos/corpos vulneráveis dos sujeitos; mas o gesto da vida precária que nos convoca a uma responsabilidade não somente política, mas anteriormente ética (ou *outramente* política). Nesse sentido, é fundamental investigar as relações ancoradas pelos *povos de rua* no mundo sensível, sobretudo aquelas que promovem rupturas e abrem fendas nos sistemas políticos e que transformam os discursos verbo-visuais que compartilhamos social e intersubjetivamente sobre essas vidas precárias.

As formas de vida consideradas pelo *main stream* social como abjetas, quando não eliminadas, precisam ser inventariadas, identificadas, catalogadas, cerceadas para melhor controle e distinção entre o que é dito socialmente normal e anormal (biopolítica). Tal processo procura afastar as formas de vida menos vivíveis daquelas consideradas dignas, bem colocadas socialmente; gesta-se por contraste uma prototipia do homem de bem.

Assim, *reconhecer para controlar* permite que o que é estranho, que o esse-aí, estrangeiro, permaneça seguramente distinto de nós, pacificando também em nós a ideia de que a forma estrangeira possa estar por demais próxima em sua condição de humanidade; próxima daquilo que apreendemos como “eu-mesmo”. Mesmo que a essa perversidade não aparente se nomeie *compaixão*.

Esse rechaçar alérgico ao outro que difere está, em maior tempo, ancorado nos recursos discursivos ontologizantes, fortemente centralizados na constituição das identidades das pessoas que vivem nas ruas. Não se trata aqui de um olhar apocalíptico desse processo, mas é preciso encará-lo *outramente*, de forma que também o discurso da identidade não nos capture, reificando-nos pelo avesso.

Ao mesmo tempo, o movimento das sobrevivências pelas resistências à estigmatização faz-se necessário por parte daqueles que são os efetivos objetos desses discursos; ao assumir-se publicamente, esse resistir encampa, para além da (re)afirmação da precariedade das

condições de vida, a legitimidade da (re)marcação da diferença pela distintividade que separa, seleciona e controla os “tipos sociais”.

Em decorrência, há uma reflexividade entre a resistência e o primeiro discurso que essa via visa combater, imposta por esse. Forma-se uma espécie de dupla imposição em que a resistência, agora domada, abdica de sua *excedência* em nome daquilo que nomeia como próprio. Por vezes, mesmo expressões como pluralidade e diversidade são fartamente utilizadas para distinguir e enquadrar, não se excedendo das bordas discursivas já estabelecidas.

Advém disso a urgente gestação. Gestar a escuta de um outrem retratado é um gesto ético-político de abertura sensível e susceptível às múltiplas variáveis que se tecem em torno da ferida humanamente compartilhada. A passagem da visão ao toque, do rosto à pele, significa acolher as infinitas manifestações de outrem, mesmo as mais violentas que sobrevêm das relações eu-tu totalizantes, atravessando-as com o olhar terceiro do pesquisador.

E o método de gestar essa escuta seria propriamente uterino? Ou a natureza dessa escuta pertenceria a uma certa *exposição*, ao domínio do que de fora sobrevêm, nos arrebatando e nos faz levantar, *como se* a erguer um clamor externo que nos toca e que promove uma *excusa*?

A provocação que aqui já começo a fazer poderia muito bem ser socorrida pela dimensão do *pneuma* que sopra nos corpos o ânimo de uma biopotência, força dos pulmões abertos que fazem dos rostos centelhas. A gestação não-uterina; gestação das bordas, dos fronteiros e estranhos em nós, que se dá via interpelação ética, na *expiração* de outrem, aquela que comunica nas/pelas imagens. Expomo-nos a essas e somos afetados por essas. Nossos tímpanos tocados pela *nudez* do rosto fazem-nos *excusa*; e podemos passar *como se* ferida, como uma concavidade-pele que também se levanta, que recebe e alberga – e que padece refém ao *absolutamente outro*, mesmo que tal bradar seja tão somente silêncio.

Quando se impõe silêncio à eloquência do desejo, aos ímpetos da razão, aos júbilos da desrazão, o espetáculo real ou imaginário da explosão nos sensibiliza em relação ao levante dos nossos próprios pulmões. Isso faz da mais íntima respiração uma resposta do corpo aos tumultos do mundo. (...) Os tórax se expandem, se levantam, e isso se chama grito primordial, mais tarde canto. Só depois sobe a inspiração. (...) *O que torna leve e faz voar começa nos inflando com um éter impalpável em que se misturam palavras, sons e imagens suscitados pelo sopro.* (MONDZAIN, 2017, p. 50)

*Eis-me aqui*, movido pelo sopro. Como uma rendeira que tece os fios comunicativos para dar forma, fazer ditos, os bordados das subjetividades reúnem e compõem o encontro; o pesquisador vai entrelaçando as linhas de força que tecem as tramas sensíveis do mundo vivo

entre os entes, comunicantes e biopotentes, à *escuta* do sonoro sopro. A renda gestada, a imagem aberta, sempre inacabada com pontas a completar, com suas vicissitudes, deixa entrever seus vazios. São múltiplas camadas que confluem para a imagem-sem-fim e não para o(s) fim(fins) das imagens. Por isso, a partir das fendas nascem os visíveis circuitos, entrelaçar dos fios verbo-visuais.

O bater dos bilros, gestual e falante, faz ressoar a pele do tímpano de outro modo, silencia sem calar. Gestar a *escuta* da imagem poderia significar, como gesto, o escape ao império do visto e do dito, rumo ao sensível que entre eles trama o dizer da travessia comunicativa, nas derivações do sopro que vem de fora.

A pesquisa que tentamos empreender almeja, portanto, bordar esse rendilhado: tecendo os olhares que se atravessam, pensar as imagens como resultantes do encontro ético entre nós, os fios da trama intersubjetiva que experienciamos. De outros paulistanos, de outras São Paulos. E para-além do regime da representação, valendo-se de um método que considera as fotografias entremeadas aos aspectos sensíveis apreendidos das subjetividades das pessoas retratadas, do olhar e do rosto do fotógrafo e do próprio pesquisador como terceiro nessa relação, somando-se a tudo isso uma leitura sensível do contexto social e político em que se está eticamente implicado.

#### **1.4 Rupturas levinasianas**

Em princípio, considerando-se: (I) a breve discussão sobre aspectos da biopolítica que apresentei em tópico anterior, na qual se insere a noção de vida precária e suas correlações com o reconhecimento de direitos dos *povos de rua*, sobre os quais são realizadas diferentes produções discursivas midiáticas; e (2) a busca por repostas para as questões apontadas por Pelbart e Fassin, ao efetuarem, cada um ao seu modo, uma espécie de inversão filosófica da perspectiva foucaultiana e, ao mesmo tempo, desafiarem a visão ontológica da linguagem política trazida por Agamben; proponho, a partir daqui, um encontro com Emmanuel Lévinas e com suas contribuições. Sobretudo pelas rupturas que o seu modo de pensar produz nos entendimentos filosóficos (re)ditos durante todo século XX.

Lévinas (1906-95), filósofo lituano radicado na França, em seus escritos tensionou princípios caros ao judaísmo com outros típicos da filosofia ocidental, mantendo, contudo, o rigor filosófico de seu pensamento nas obras que escreveu, embora seus detratores não o reconheçam. Interessa-me sobremaneira as inflexões que Lévinas produz entre o modo de

pensar greco-romano e a perspectiva oriental, contrapondo, numa analogia, a visão de Odisseu à de Abraão.

Vítima da perseguição aos judeus pelo nazifascismo, ele 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, como Paul Ricoeur e Jean Paul Sartre. Talvez por ter sido acusado de “judaizar a filosofia” ou, de outro modo, filosofar como um judeu. Seja como for, é inegável que sua influência paire sobre outras obras importantes de pensadores de fim de século XX, como Jacques Derrida e os filósofos da desconstrução; e em obras de feministas como as de Julia Kristeva.

Souza (1999) apresenta-nos o pensamento de Lévinas em três fases cronológicas: a primeira (1929-1951) em que os escritos estão centrados na fenomenologia de Edmund Husserl e ontologia de Martin Heidegger; a segunda (1952-1964), em que *Totalidade e Infinito* (1961) protagoniza o ápice dos trabalhos anteriores e se constitui como referência fundamental para a compreensão de obras posteriores. Nessa fase sobressaem as reflexões a respeito da metafísica da linguagem do Rosto e da ideia de Infinito, reapropriada pelo filósofo a partir de Descartes, com destaque para as noções de alteridade e das relações com outrem; na terceira fase (1966-1979), em que *De outro modo que ser ou para lá da essência* (1974) promove uma viragem conceitual importante, dá-se a discussão ética mais profunda de Lévinas. Conceitos como *substituição* e *obsessão pelo outro* são apresentados a partir de uma compreensão da *subjetividade como refém* de outrem. Nessa última fase, Lévinas faz da hipérbole a linha mestra de seus escritos e radicaliza a concepção de alteridade que já apresentara nas fases anteriores.

Embora se possa distinguir com certa clareza tais fases da filosofia levinasiana, não se pode dizer que elas sejam estanques ou que apresentem uma evolução linear. Ao contrário: há questões recorrentes que perpassam as três fases, e os conceitos que Lévinas desenvolve vão ganhando nuances novas e 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.

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 (...) ao invés de reduzir a ética a um discurso positivo ou à noção de direitos humanos, [Lévinas] a (re)pensa 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, apresento a seguir seus fundamentos por meio de citações do autor e de alguns de seus comentadores, na tentativa de diversificar as visões. 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)

Carrara (2010) lembra que – e isso é importante que se coloque já de início – assim como a obra de Lévinas ganha contornos diferentes em cada uma de suas três fases, também o Rosto se transforma nessa trajetória. Se em *Totalidade e Infinito* ele 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). Nessa pesquisa me interessa explorar sobretudo essa última perspectiva, “mais tardia” na obra de Lévinas, embora o presente texto cumpra o papel de revisar as nuances conceituais do Rosto, incluídas aquelas da segunda fase do autor.

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. “Não é propriamente a face humana, mas um vestígio da presença de um Outro que, por mais que esteja próximo, mantém-se à distância” (VIEIRA E MARQUES, 2016, p.18) Por isso, o rosto não é visto, nem representável e articula o que está face a face com o distante. “Ele é o que não se pode

transformar num conteúdo, que o nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além.” (LÉVINAS, 2007, p. 70). 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, entretentes, 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*. “Pode-se dizer que o rosto não é “visto”. Ele é o que não pode se tornar um conteúdo, o que vosso pensamento abarcaria; ele é o que não pode ser contido, ele vos conduz ao além.” (LÉVINAS *apud* POIRIÉ, 2007, p. 27) Em outras palavras, o rosto fala; vocaliza, mas não por meio das palavras comuns e sim através de algo que antecede a elas; o rosto é incomensurável e não se deixaria tematizar por completo.

Ao atribuir voz ao rosto, Lévinas o localiza aquém do dito: “antes de ser imagem plástica e percepção sensível, de uma maneira mais essencial, o rosto é significação, fala; é por isso que a escuta do rosto prima sobre sua visão.” (POIRIÉ, 2007, p.27). Esse apontamento evidencia com clareza os mecanismos de interlocução e, portanto, discursivos, que perpassam o conceito de rosto. “A manifestação do rosto é já discurso. Aquele que se manifesta traz ajuda a si próprio, segundo a expressão de Platão. Desfaz a cada instante a forma que oferece.” (LÉVINAS, 1980, p.53)

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 à 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. Porque, se por um lado, a guinada de um dizer ético que Lévinas nos apresenta por meio do rosto rompe com a visão ontológica de Heidegger, por outro revela os limites que nossa autonomia e liberdades individuais encontram não somente no contexto da reflexividade das relações, mas mesmo antes que nós mesmos nos entendamos com autônomos e livres. Como argumenta Ribeiro (2015):

No âmbito do diálogo, o contínuo desdizer radicaliza-se na escuta ou na obaudiência *do dizer infinito e silencioso do outro*. A expressão metafísica *do rosto – não matará!* – (...) é transmutada (...) na linguagem ética da proximidade. O outro e o infinito que se passa no *rosto* do outro como próximo aproxima-se da subjetividade. A proximidade de um ao outro é a “significância mesma da significação” e que em *Outramente que Ser* se traduz como se *dizer* da subjetividade na exposição ao *dizer* do outro (...) No âmbito do *dizer* trata-se da expressão *um-para-o-outro*. (RIBEIRO, 2015, p.111)

Observa-se que em *De outro modo que ser* 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. Carrara (2010) considera que a abordagem da terceira fase de Lévinas reafirma a intuição presente no início de sua trajetória filosófica: “a identidade do sujeito não vem dele mesmo, mas de sua interpelação pelo Outro. Ele é para o outro. O um-para-o-outro da responsabilidade infinita se oferece como significância que fundamenta sua existência (...)” (p. 83). Nas palavras de Lévinas:

A subjetividade do sujeito é a vulnerabilidade, exposição à afeição, sensibilidade, passividade mais passiva, tempo irrecuperável, dia-cronia inssemelhável da paciência, exposição sempre a expor, exposição a exprimir, e assim ao Dizer, e assim ao Dar. (LÉVINAS, 1999a, p. 85)

Nesse trecho, Lévinas adentra os conceitos do Dizer e do Dar, fundamentais à perspectiva comunicacional trazida em *De outro modo que ser* e sobre as quais discorrerei posteriormente. Por ora, é preciso detalhar um pouco mais as questões que envolvem o conceito de Rosto em sua dimensão política, afinal “não se pode “deixar a política a si própria”. Tal afirmação de Lévinas procede, segundo Bensussan (2009) “de uma negação de

toda autonomização ontopolítica, porém implica, ao mesmo tempo, um agir, um agir negativo ou no vazio talvez, mas, certamente, a recusa determinada de todo abandono da política *a si própria*.” (p. 59)

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 pensamento 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. Esse gesto filosófico de Lévinas, ao centrar-se nas biopotencialidades do rosto, mais uma vez rompe com a ontologia heideggeriana e com a violência biopolítica que se apoia em ordens discursivas totalizantes, nos *ditos* que circunscrevem o ser-para-a-morte em estruturas sociais repressivas, calando seus *dizeres* na *vida nua*:

(..) a biopolítica pode, deste modo, converter-se em “tanatopolítica”, deslocando esta linha para zonas sempre mais amplas da vida social, nas quais o soberano entre em simbiose cada vez mais íntima não só com o jurista, mas também com o médico, com o cientista, com o perito, com o sacerdote. (AGAMBEN, 2002, p.128)

Se em nossos “corpos naturais” a política já é questionada, rompendo-se com o *logos* e a técnica, a segunda contribuição de Levinas 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 sobranço 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. Tal processo maquina e encampa formas de violência em diferentes níveis, as quais se manifestam nos corpos, bem como no controle das populações.

Com Lévinas tem-se um pensamento da relação ética/política que bane todo esquema dedutivo, todo modelo de derivação, toda dialética (da pessoa e da sociedade em particular), toda continuidade no sentido entre o rosto e a comunidade. O que eu acabo de chamar “invenção”, em compensação, não se produz senão a partir de uma descontinuidade, de um afastamento irreduzível, de uma transcendência insuprimível, de uma separação absoluta entre o antes e o depois. É verdadeiramente este afastamento que abre a invenção da regra insuspeita, obrigando à sua prática imediata e sem questionamento.” (BENSUSSAN, 2009, p. 77)

É portanto urgente e vital investir em linhas de fuga que possibilitem rupturas com a máquina de produção de “rostos”, sobre o que discorrerei na próxima seção desse capítulo. 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, chama-me 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*.

Mas antes de prosseguirmos, é preciso trazer algumas palavras sobre o conceito de rosto que se apresenta multidimensional, a partir de diferentes visões dos autores cujas perspectivas filosóficas ora tensionam e divergem fortemente, ora dialogam com a noção de rosto levinasiana, a saber: (1) a de Deleuze e Guattari, com viés marcado fortemente pela *reificação* do humano no mundo pós-moderno; (2) Agamben e Debray que ressaltam do rosto aspectos produtores de sociabilidade e de intersubjetividade; o rosto como fiel depositário da noção de comunidade.

### 1.5 Outros rostos, outras perspectivas

Andy Warhol nos anos 60 se tornou famoso ao retratar, por meio de seu estilo Pop Art, rostos de celebridades repetidas vezes em telas que se valiam da técnica serigráfica, com cores simplificadas e uma imagética entrópica. À época, o artista aludia em suas obras aos princípios da sociedade capitalista, fundada na reprodutibilidade dos produtos industriais e no consumo massivo; o ícone Marilyn Monroe foi o primeiro rosto de uma série de obras, nas quais foram também retratados Liz Taylor, Elvis Presley e Pelé. O efeito de redundância que a repetição dos rostos de celebridades promoveu e ainda hoje promove em quem contempla as telas de Warhol leva ao inevitável esvaziamento do sentido, potencializado a autonomização da forma pelos traços simplificados e cores saturadas.

Diferentemente da visão trazida por Lévinas, o conceito de rosto pode assumir feições diferenciadas no pensar de outros filósofos e autores, muitas vezes com aspectos antagônicos àqueles que aqui já foram abordados. Farei um breve apanhado a seguir dessas perspectivas divergentes, contrastando-as às formulações de Lévinas e, quando cabível, aproximando-as em pontos em comum.

A obra de Warhol nos provoca uma primeira abordagem que vai de encontro às premissas de Lévinas sobre o rosto. A intensa centralidade que os rostos ocupam nas telas do artista – que poderíamos desdobrar para as telas de toda uma gama de dispositivos midiáticos e tecnológicos da atualidade – evidencia a máquina cultural que os produz. De acordo com Deleuze e Guatarri (2004):

o rosto é, ele mesmo, redundância. E faz ele mesmo redundância com as redundâncias de significância ou frequência, e também com as de ressonância ou de subjetividade (...) *Os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro* (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p.32-33, grifo nosso).

O rosto, para esses pensadores, é como a superfície lisa e moldável por agenciamentos que fazem parte de uma “máquina abstrata” social que rejeita tanto os rostos não-conformes quanto aqueles que tenham ares suspeitos (p. 44). Assim, um rosto só se produz quando a cabeça se separa do corpo e esse pode se revelar colônia da *rostidade* que descodifica, *encapsulando-o* como paisagem virtual, por meio do processo de produção social do rosto.

Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque *opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios*. A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto; a descodificação do corpo implica uma sobre-codificação pelo rosto; o desmoronamento das coordenadas corporais ou

dos meios implica uma constituição de paisagem. (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 49)

Todavia, uma imagem pode requerer a cooperação da observação na construção de significados, de sentidos novos, instigando o espectador a pensar o objeto de seu olhar, forjando a imprevisibilidade da interpretação sobre o outro pelo estímulo da falta do mesmo (*kenosis*), produzindo algo *em comum* entre aquele que vê e a imagem vista. Nesse caso, ao ser compartilhada, essa imagem “em conexão” deve transpor os limites da presença para estabelecer possibilidades de interação social para-além do âmbito da representação, *desrostificando-se*, via encontro dos espaços vazios, via distâncias.

Vale destacar que o princípio de conexão também não pressupõe o encontro entre as partes. Conexões podem ser estabelecidas e desfeitas com grande facilidade, numa abertura e fechamento de portas; encontros geram vínculos entre os sujeitos que interagem e se dão em momentos de reciprocidade relacional, e mesmo no acolhimento exigente e assimétrico da entrega para-o-outro, como pontes que não sufocam, nem conquistam, mas que possibilitam vínculos e os *excedem*.

Como afirma Mondzain (2009, p. 29), “viver em comum não é viver como um”. O comum pode se dar na abertura e distância das imagens que produzimos:

*Mas comum como um comum por vir, não poderá querer dizer uma identidade comum, não quer o idêntico (...) O comum seria, antes de mais e primeiro que tudo, indício e sinal de nossa finitude comum, do fato de que podemos, com aquele com quem não temos nada em comum, ter pelo menos isso em comum. É nessa figura do comum como algo que está em potência e que está em expectativa, como traço da incompletude e do inacabado que cabe a cada um, que o espaço do comum se abre. Só nessa abertura partilhada, de uma escassez ontológica compartilhada, se poderá tornar necessário tomar parte na articulação da coexistência e do estar-em-conjunto dos humanos. (SILVA e NAZARÉ, 2011, p.17, grifo nosso)*

Talvez aí, no caminho que vai da *copresença* imagética, da liberação dos corpos fantasmáticos, às relações de encontro que promovem a *abertura partilhada* haja uma rica perspectiva comunicacional a ser explorada via imagens que se desdobra, na senda levinasiana, numa ética primeira, em que a empatia cede lugar à substituição de outrem no seu padecer.

Importa ainda destacar que Deleuze e Guattari (2004) denunciam a necessidade de restituirmos “as cabeças ao corpo”, não numa via de retorno às cabeças e corpos primitivos, mas por meio da criação de “cabeças pesquisadoras” que pensam e que operam uma *desrostificação* a qual conduzirá a “fluxos em linhas de desterritorialização positiva ou a de



fuga criadora” (p.60). Para eles a liberação do rosto se dará dentro do próprio rosto e numa atitude que chamamos ético-política:

É somente no buraco negro da consciência e da paixão subjetivas que se descobrirão *as partículas capturadas, sufocadas, transformadas, que é preciso lançar para um amor vivo, não subjetivo, no qual cada um se conecte com os espaços desconhecidos do outro sem entrar neles nem conquistá-los*, no qual as linhas se compõem como linhas partidas. (DELEUZE e GUATARRI, 2004, p.59, grifo nosso)

Já para Debray (1999) o rosto é “a exposição indiscreta de um enigma: (...) aquilo que possuímos de mais comprometedor, de mais secreto, sendo também a parte mais perigosamente exposta de nós mesmos (...) Por meio de meu rosto eu confesso – sem saber o quê” (1999, p. 227). Soma-se a isso a perspectiva de Agamben (2000) de que o rosto expõe e oculta o sujeito. No que é exterioridade para o Outro, também se faz revelar a interioridade subjetiva, o que convoca o outro, como um apelo, um enigma. No reconhecimento do rosto é possível partilhar o que se vive e as relações que se constituem nesse viver.

Segundo Agamben (2000), “compreender a verdade do rosto significa tomar não a semelhança, mas a simultaneidade dos semblantes, a inquieta potência que os mantêm juntos e os reúne em comum” (p.99). Assim, o modo de interação pragmática instaurada pelo rosto apresenta-se para Agamben, ao mesmo tempo, como uma abertura à comunicabilidade e uma forma múltipla de expressões da comunidade. Aqui a abordagem se distancia da perspectiva de Lévinas que não defende uma passagem “direta” entre o rosto ético e a política do comum.

Já de acordo com o comentário filosófico de Scruton (2015), no sentido do que pensam Agamben e Debray, e aludindo ainda à perspectiva de Merleau-Ponty, de algum modo o rosto anuncia o corpo humano e o precede como emblema. “O rosto ocorre no mundo dos objetos como se estivesse iluminado por trás. Por isso ele se torna alvo e expressão de nossas atitudes interpessoais, e olhares, olhadelas e sorrisos tornam-se a moeda corrente de nossos afetos” (p. 115) Ou seja: o rosto seria uma projeção no espaço dos processos intersubjetivos, uma oferta de um mundo que nos convoca a responsabilidades, prenhe de assimetrias (e aqui já podemos sentir o atravessamento do rosto levinasiano). Ainda Scruton descreve um interessante exercício de observação que evoca muitas das noções trabalhadas nesse capítulo, apontando também para uma dimensão *incapturável* do rosto:

Meu rosto é uma parte de mim que não vejo – a menos, é claro, que eu decida vê-lo de *fora*, usando um espelho. As pessoas ficam surpresas com seu próprio rosto de um jeito que não ficam com qualquer outra parte do corpo ou com o rosto de outra pessoa. É pela visão de seu próprio rosto que elas têm ideia daquilo que são para os outros e dos que elas são como outros. (SCRUTON, 2015, p. 111)

Embora o trecho acima se refira ao sentido da visão e à imagem especular, sabe-se que o mesmo fenômeno se dá por ocasião de as pessoas ouvirem a própria voz numa gravação em áudio. Deve-se levar em conta que há, sem dúvida, a distorção do suporte, que por si mesma e devolve ao mundo uma apresentação distinta do sujeito em si. Contudo, somos a um só tempo eu e outro, condição primeira e constitutiva de um nós comum, da comunidade.

Dá repercute o enigma de Narciso que é destruído por aquilo que vê; como seu avesso perturbador emerge como “imagem”, o outro olhado que o olha reflexivamente e faz romper de súbito a ordem do eu. Eis na imagem o rosto (in)comum; o rosto especular de Narciso corresponderia, nesse campo da relação, ao suporte limiar, à zona de atrito e interdição; “o lugar onde apareço, como o monarca aparece no balcão do palácio” (SCRUTON, 2015, p.112). Vê-se que, mesmo dentro dessa perspectiva ontologizante, em que o “monarca aparece”, não é possível fugir do *perante outrem*. Mesmo um rei só o é perante seus súditos, e justamente porque eles existem é que o rei faz jus ao nome. A demanda ética é irrevogável.

Importante destacar que o rosto de Lévinas não se confunde com a face que aparece na superfície do espelho, embora rosto e face possam coincidir quando esta faz apelo à responsabilidade de outrem. E Lévinas, assim como Agamben, compartilha de uma dimensão comunal do rosto, embora as diferenças de pensamento entre eles sejam significativas.

Já o conceito de rosto na obra de Lévinas parece divergir em absoluto do conceito deleuziano, mas guarda, por seu avesso, uma similitude com o segundo, sobretudo quando se considera que a conexão com outro se dá não pela conquista, mas pelas vias do desconhecido, ou seja, fora do *logos*.

Todavia, argumento que Lévinas toma um “atalho”, como vimos, situando o rosto fora do campo de visão, atribuindo-lhe voz. À imagem do rosto, por conseguinte, é facultado dizer. E isso evidencia as possibilidades de interlocução e, portanto, discursivas, que perpassam a subjetivação do que se constitui como rosto. A perspectiva de Lévinas, em meu entender, arremata o “enigma” (Debray) e o “estar-junto” (Agamben) dentro de um horizonte ético, fora da canga da consciência e do ser; sem facilitar ou docilizar a passagem do ético ao político, além de romper com a máquina de rostidade desenhada por Deleuze e Guattari. Lévinas aponta para uma saída, uma linha de fuga no *deserto* do discurso.

... em minha maneira de me expressar, a palavra rosto não deve ser entendida de modo estreito. Esta possibilidade para o humano de significar em sua unicidade, na humildade de sua indigência e mortalidade, a altura de seu apelo – palavra de Deus – que lembra minha responsabilidade por ele e minha eleição de único a esta responsabilidade, *pode vir da nudez de um braço esculpido por Rodin*. (LÉVINAS, 2010, p. 265)

A citação acima é parte de uma resposta para Lévinas à seguinte questão: todo homem é este “outro” homem? Não existem rostos “brutos” que nos impedem de lembrar de nossa responsabilidade ética perante outrem? E vê-se que mesmo perante o algoz, a nossa responsabilidade ética, para o filósofo, antecede qualquer brutalidade. A *difícil* passagem pela qual escapa o incapturável rosto.

Assim a reciprocidade, a simultaneidade, o lado a lado em Lévinas não bastam; e é nisso que ele difere da visão dos pensadores que nessa seção já abordamos, incluindo agora a perspectiva de Martin Buber (1977), para quem a relação entre Eu e Tu é de pronto vivenciada. Buber dedicou-se a refletir sobre a relação intersubjetiva (Eu-Tu) e a relação com as coisas (Eu-Isto), propondo a simetria como chave de análise da primeira. No entanto, para Lévinas a principal separação que nos constitui como sujeitos no mundo é a assimetria *a priori* dessa relação Eu-Tu: o outro sempre tem, e de direito, um direito sobre mim. Conforme relata Lévinas *apud* Poirié (2007), o “rosto de outrem – com essa dupla estrutura de miséria humana e do verbo de Deus –, tudo isso representa talvez um tema fundamentalmente diferente daquele que Buber aborda” (p. 117).

Lévinas também traz uma perspectiva interessante ao mencionar a imagem da *nudez de um braço esculpido por Rodin*, enquadrando a escultura como revelação do rosto. Aqui ele faz ultrapassar os horizontes da representação artística que, como o próprio filósofo afirmou por mais de uma vez, resvala na tematização do rosto no campo da forma.

A palavra de Deus no trecho destacado é evocada como testemunho da responsabilidade infinita, ancorada na ideia de Infinito de Descartes. Lévinas lembra que a visão cartesiana sobre o pensamento advoga que esse não poderia produzir algo que o ultrapassa; seria preciso que isso – Deus – pertencesse a nós.

Essa concepção seria, pois, *antigrega*, na medida em que refuta a assertiva socrática de que seria impossível por uma ideia num pensamento. Além do que, em Descartes, a ideia do Infinito é teorética, uma contemplação, um saber. Todavia, Lévinas (1982) entende que “a relação com o Infinito não é um saber, mas um Desejo (...) é como um pensamento que pensa mais do que não se pensa, ou do que aquilo que pensa. Estrutura paradoxal, sem dúvida, mas que o não é mais do que a presença do Infinito num ato finito.” (p. 75)

Ainda sobre a figura de Deus, Sebbah (2009) comenta que para Lévinas, no sentido estrito do termo, Ele nada é, não podendo ser identificado como um ente.

“Deus” (não) sendo (senão) o termo que *significa* a especificidade que faz de Outrem o que ele “é”, o termo designa o que em Outrem se recusa a ser plena presença, se recusa à determinação totalizante de uma forma ou de uma essência e que, desde então, se oferece como presença desestabilizada – e, portanto, desestabilizante, evadindo-se já: um rosto.” (SEBBAH, 2009, p. 65)

Portanto Deus significaria um *desbordamento* de outrem, os rostos em suas alteridades infinitas que nos escapam sem cessar de qualquer totalização que se tente fazer. Com isso, Deus deixa o seu pedestal para habitar o mundo cotidiano, e antes de qualquer palavra, se dar como uma espécie de *ultrapassagem infinita* que me implica na relação com o outro e, ao mesmo tempo, dele me aparta.

### 1.6 A Comunicação em Lévinas

O pensamento tardio de Lévinas nos apresenta um manancial de conceitos que, sob a perspectiva da Comunicação, oferecem interessantes caminhos para se pensar, a partir de uma outra ética, o campo das relações sociais e das imagens a elas articuladas, considerando-se especialmente as subjetividades que estão implicadas em ambas.

A seguir destacarei alguns desses conceitos, procurando aproximá-los de contribuições de outros filósofos e autores. Ao apresentá-los em itens, não desejo fragmentar as discussões filosóficas de Lévinas; tal divisão procura tão somente organizar as linhas de força que se entrelaçam e que são percorridas pelo pensamento levinasiano. Portanto, embora o tema da Comunicação constitua o pano de fundo de toda a tese, nesta seção procuro dar foco em especificidades que serão fundamentais à sustentação conceitual das análises das imagens destacadas pelo *corpus* da pesquisa.

Faço essa ressalva para que se saiba que ao se falar em abertura, substituição, responsabilidade, hospitalidade, acolhimento, entre outras concepções levinasianas, o tema da Comunicação comparecerá, seja explicitamente, como veremos no caso da substituição, seja neles entranhada, como substrato que fecunda o pensar.

Em seu breve ensaio “Linguagem e Proximidade” de 1967, Lévinas explora a dimensão do sensível na constituição da comunicação entre os entes, atentando 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 entende-se como se toca.*” (LÉVINAS, 1967, p. 278, grifo nosso).

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.

Considerarei essa linha de força conceitual “afetiva” na posterior discussão sobre a metodologia. Contudo, adianto uma importante contribuição de Moriceau e Mendonça (2016) que remetem à sensibilidade levinasiana, porque inscrevem os afetos no campo das relações, atrelados à experiência que nos desaloja e nos incita à produção de sentido a partir do que está fora de nós, pelo o que somos tocados.

Os afetos são relacionais. Eles nos descentralizam e nos reposicionam em uma configuração maior da qual fazemos parte. Os afetos nos forçam para fora do nosso modo de criar mundos, nosso modo encapsulado de encontrar narrativas já dadas. *A experiência estética nos imerge em um banho de afetos e efeitos, sensações e sentidos que saem do habitual.* Se deixar afetar por outra experiência pode nos levar a recompor a nossa posição, nossas crenças, a nossa ideia de justiça e bem comum. (MORICEAU e MENDONÇA, 2016, p.92, grifo meu)

Parece-nos haver uma pista metodológica nessa contribuição que se articula com a perspectiva de Lévinas, na medida em que os afetos estão calcados na exposição ao encontro com algo que se experiencia e que nos desabitua; sobretudo quando se sabe que a viragem do pensamento de Lévinas desenhada em *De outro modo que ser* escapa da metafísica e se coloca muito próxima da concretude do corpo e de sua vulnerabilidade perante o mundo, perante outrem.

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>31</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.

À primeira vista, a hipérbole de seu pensamento causa o estranhamento do eu-comunicante que se torna, portanto, quase que um objeto de desejo e de destruição do outro. Mas ainda nisso, reside uma espécie de reificação do olhar que põe a autenticidade, a liberdade e as pulsões hierarquicamente acima da bondade e da passividade mais passiva.

É a partir da subjetividade compreendida como si – a partir do excesso e da despossessão, da contração 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)

Contra-pondo-se ao modelo de via aberta para circulação das informações em mão-dupla, Lévinas aposta na dissimetria das relações comunicativas, que se dão na proximidade.

A proximidade não é simples coexistência, mas inquietude. Há qualquer coisa que passa de um para o outro e do outro para o um, sem que os dois movimentos difiram unicamente de signo. Então dir-se-ia ou comunicar-se-ia alguma coisa no contato? Alguma coisa se tematizaria? *Nada, a não ser o contato pelo próprio contato*. Nada se dirá, a não ser esse mesmo contato, essa aliança e essa cumplicidade. (...) Este dizer do contato não diz e não comunica senão esse mesmo fato de dizer e comunicar. Também aí, como uma carícia. (LÉVINAS, 1999b, p. 282)

Assim, 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.

---

<sup>31</sup> *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.

Assim, a figura do terceiro será, e especialmente no campo 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.

Mais adiante, o autor ressalta o aspecto da incerteza da comunicação, correndo-se o risco do mal-entendido, da falta ou da própria recusa da comunicação que, por sua vez, torna-se transcendente enquanto “vida perigosa”, como um “belo risco que se corre”. 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.

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-áquica dos seres, situando-os *a priori* fora da representação.

Assim, além do conceito de Rosto sobre o qual já discorremos, há esses outros dois conceitos-chave para a compreensão do pensamento sobre a comunicação em Lévinas (2011): o Dizer e o Dito. Ambos nascem como uma dupla ultrapassagem à *anfibiologia* entre ser e ente, binômio enraizado no pensamento ontológico de Heidegger (o ser que se desvela no ente e o ente que se desvela no ser).

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 nosso)

A subjetividade como “Dizer sem Dito” será, no Lévinas tardio, a chave para apreender a dimensão do inescapável e irredutível que atravessa o processo 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. Interessante observar que o capítulo 4 dessa obra, no qual Lévinas versa sobre a Substituição, dando a ver a Comunicação como um dos seus elementos constituintes, foi o embrião da versão final publicada da mesma; ele reúne textos de diferentes conferências e publicações realizadas pelo autor nos anos de 1967 e 1968. Se em tal capítulo tem-se o coração de *De outro modo que ser*, sem dúvidas a Comunicação está no seu núcleo.

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.

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 a o 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 mostração 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 que, como já vimos, se dá na substituição, 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, como já citei.

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 (2017b) numa reflexão que o filósofo faz a propósito da Exposição *Levantes*<sup>32</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 *suceptibilidade* que, no caso em questão, aparece como genuíno gesto de protesto, de indignação dos corpos/rostos.

---

<sup>32</sup> *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=saiba-mais](https://www.sescsp.org.br/programacao/133387_LEVANTES#/content=saiba-mais), acesso em 27 fev. 2018, às 0h46.

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, 2017b, grifo meu)

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-a-parte 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.

Já Marcondes Filho (2009) ao comentar o conceito de comunicação na perspectiva de Lévinas, ressalta que a comunicabilidade se dá de fato se eu me desposuir, instalando-se um acontecimento, um choque entre os sujeitos, de seus corpos que dizem.

A comunicação é apenas isso: a capacidade de romper a redoma de nós mesmos, o círculo fechado de nossa autossuficiência, e buscar o outro, reconhecer sua alteridade, sua especificidade, sua diferença em relação a mim, sua estranheza (...) Quando nos abrimos a ele, quando o hospedamos dentro de nós mesmos, esvaziando o nosso ego que estava excessivamente inflado, realizamos aquilo que o filósofo [Lévinas] chama de *feminino*, essa incorporação do outro em nós. (MARCONDES FILHO, 2013, p. 36)

Sendo o diálogo para Lévinas algo que transcende a distância sem suprimi-la, negando-se a uma compreensão explicativa que busca capturar, englobar o outro, Marcondes Filho (2009) afirma que a comunicação precisa ser “destrancada”. O Eu e o Tu, atravessados pelos seus outros, terceiros – reitero, lugar da justiça e da política por excelência – não podem ser objetivamente definidos em sua totalidade, não há “e” possível entre eles; eles não formam um conjunto. “Ela [a comunicação] não se refere aos conteúdos que se inscrevem no dito, que contam menos que o próprio dizer, e que são transmitidos para que o outro os interprete, os decodifique.” (p. 226)

Além disso, o autor resgata o aspecto de mediação contido no face-a-face, tratado largamente na segunda fase dos escritos de Lévinas. Nas palavras de Marcondes Filho: “Antes e independentemente de qualquer conteúdo comum, o face-a-face é o instituidor da socialidade através de uma relação irreduzível à compreensão. Nele fica testemunhado o caráter não fusional e assimétrico da socialidade.” (2009, p.227)

Nesse movimento de (des)compreensão do conceito, aspectos importantes a se considerar da comunicação serão o da não-reciprocidade, da não-bilateralidade; da assimetria e da entrega inescapáveis; do encontro aberto que se dá nesse espaço dos *entres*, e por meio do qual o feminino será capaz de gestar *outramente*, de acolher sem interiorização. Não se está a falar do tradicional gesto uterino que poderia levar a um caminho de internalização e, de certo modo, de captura do outro – da *literal* incorporação do outro, conforme a citação de Marcondes poderia levar a crer; mas de uma gestação ao que aparece já *exposto*, que está fora, que é outro, mas não aparência.

Nasce *um outro feminino* desse arrebatamento que nos levanta *outramente* a partir do fora, das alteridades que acolho via responsabilidade, filha da abertura e da comunicação rumo à substituição. São delicados processos que conformam o estar susceptível a outrem, dar-se em proximidade, substituição que leva o Outro no Mesmo, adverso à fusão. Um

avizinhamo político que hospeda a falta, sem impor-se como-um. Uma política por vir, sobre a qual tratarei ao final desse capítulo.

### 1.6.1 Hospitalidade e Responsabilidade

Em diálogo com Lévinas, o debate que Derrida (2003) realizará a respeito do tema da hospitalidade por meio de sua obra *Da hospitalidade* é revelador da implicação com a outreidade, o *para outrem* no processo comunicativo e relacional.

Na hospitalidade, o estrangeiro que chega é acolhido pelo anfitrião que, de acordo com a visão levinasiana, oferece da *própria pele* para tanto, tornando-se ele mesmo, nessa relação, hóspede do próprio hóspede, na medida em que se encontra de certo modo refém da subjetividade que se faz próxima, com todos os riscos que isso possa representar. Como comenta Ribeiro Júnior (2008) a respeito do pensamento de Lévinas:

a metáfora da pele traduz a especificidade da intriga do eu ao outro como ex-posição de um-ao-outro que não corresponde à reciprocidade da exposição do outro ao eu. Trata-se de uma exposição sem retorno que faz que o eu seja, verdadeiramente, único. É, portanto, a pele do eu que está exposta, oferta, aberta ao ferimento e vulnerável até a morte (RIBEIRO JÚNIOR, 2008, p.348)

A substituição faz fronteira e ao mesmo tempo é rompida e estabelecida pela fricção do contato intersubjetivo, entre quem se avizinha e aquele que vem para permanecer e que expulsa de si o eu-comunicante. Derrida (2003) contrapõe a isso a visão kantiana, que advoga o acolhimento ao estrangeiro a partir de uma contratualização; a hospitalidade é possível, desde que o estrangeiro se submeta às regras do hóspede e as respeite enquanto estranho. Por isso, o hóspede embora estranho ao lugar, já deve trazer consigo alguma noção de que há leis e regras a serem obedecidas. Essa noção o diferirá do bárbaro que, sem procedência certa, não domina nem a língua do hóspede, tampouco afirma uma procedência, uma filiação ou nome. O estrangeiro a ser acolhido, em Kant, apresenta o *status* e a origem, seu lugar e nome. Essa seria a via kantiana da hospitalidade, a qual levaria à paz perpétua entre os povos e ao melhoramento do mundo.

Derrida (2003) desconstruirá, contudo, a noção kantiana de abertura para o outro descarnando a palavra hóspede, ao demonstrar que sua origem latina é ambivalente e remonta não somente ao acolhimento, mas ao hostil, ao inimigo. O que Kant delineia como hospitalidade, na visão derridiana, significa tolerância, o que na verdade corresponderia ao oposto da hospitalidade, ou ao menos o seu limite. Na experiência kantiana de se acolher em casa, o outro é aceito até certo ponto, garantindo-se à ipseidade uma dominação em que o

dono da casa reinscreve o estrangeiro como subordinado às regras de seu lugar. Não raro ele ganhará outros nomes como exilado, refugiado, deportado e apátrida.

Já a perspectiva de Lévinas, por sua vez, propõe uma intriga de que estou atado ao hóspede que me hospeda antes mesmo de estar atado ao meu corpo. Interessante que a carícia, como metáfora do contato comunicativo, seja utilizada por Lévinas como o vetor da visão e da audição: “Em toda visão, anuncia-se o contato: a vista e o ouvido acariciam o visível e o audível. O contato não é abertura ao ser, mas exposição ao ser. Nesta carícia, a proximidade significa enquanto proximidade, e não enquanto experiência de proximidade.” (2011, p.98)

A comunicação como abertura estaria, assim ligada a essa dimensão da hospitalidade e que, a partir de Derrida, permaneceria como refúgio indecível, que tensiona a norma kantiana com o sim incondicional proposto por Lévinas. A diferenciação entre hospitalidade e acolhimento é destacada por Derrida (2003) a partir do questionamento da liberdade. A hospitalidade seria efetivamente rara, enquanto o acolhimento mais frequente. Ainda em consonância com Lévinas, Derrida afirma que o acolhimento responde antes ao chamado, antes mesmo da voz que clama, porque a resposta é da ordem da promessa; a hospitalidade, contudo, surge como testemunho, atestação de si, como um terceiro. Com isso, o entendimento de paz já seria, em si, um conceito que ultrapassa o pensamento puramente político. Não se fala em casa, habitação, mas em abrigo, em albergue, em abertura incondicional pelas vias limiáres e fronteiriças.

a sugestão de Lévinas indica uma paz que não é nem puramente política, no sentido tradicional do termo, nem simplesmente apolítica. Ela pertence a um contexto em que a reafirmação ética, a subjetividade do hóspede como subjetividade do refém desencadeia a passagem do político em direção ao para-além do político ou para o “já-não-político.” (DERRIDA, 2004, p.102)

Nessa perspectiva, tomar a comunicação como uma abertura seria redundar o conceito de hospitalidade; o que parece ser interessante é o justo tensionamento que Derrida propõe entre Lévinas e Kant, deslocando a questão para o campo do indecível como experiência daquilo que é “estranho, heterogêneo à ordem do calculável e da regra, [e que] deve, entretanto – é dever que é preciso falar – entregar-se à decisão impossível, levando em conta o direito e a regra” (2007, p. 46) Longe de ser conciliatória, essa maneira de habitar e acolher aponta para onde o sujeito é colocado em causa, é interpelado, acusado, perseguido...

Assim, a relação comunicativa entre hóspede e anfitrião nas suas mais diversas manifestações ultrapassa toda relação dialógica, sem responder a um convite, irrompendo como trauma, perturbando as próprias leis da hospitalidade. Torna-se uma hospitalidade

incondicional. A visitação do outro, o seu avizinhamo desloca a ordem da presença e da representação temporais do agora-presente; do passado-futuro; do futuro-presente. Como já dito, a proximidade desse ponto de vista não é uma fusão – é o contato de outrem. Não é nem me investir no outro (posse e anulação da alteridade) e nem supressão de si (anulação do eu).

Já a noção de responsabilidade, que se liga diretamente à relação assimétrica entre mim e outrem posta pela pura comunicação e, por conseguinte, entre mim e os terceiros, é desenvolvida também por Derrida a partir de Lévinas, considerando-se a correlação daquele que responde “eis-me aqui” com os conceitos de acolhimento e hospitalidade.

Lévinas (1982) entende a ética como responsabilidade em que o “nó do subjetivo” se dá perante outrem, e mesmo por aquilo que eu não tenha feito, ou seja, sou responsável pela responsabilidade alheia porque o outro se hospeda sob minha pele e eu, a partir daí, me encontro como hóspede despossuído em minha própria terra. “Positivamente, diremos que se o outro me olha, sou por ele responsável, sem mesmo ter de *assumir* responsabilidades a seu respeito; a sua responsabilidade *incumbe-me*. É uma responsabilidade que vai além do que faço.” (p. 80) Nesse mesmo sentido, questionam Guimarães e Lima (2007) sobre a amplitude do gesto ético, no qual as incumbências perante outrem transitam da relação singular para o domínio do social:

O problema que atormenta a ética, portanto, reside em como fazer o caminho de volta, isto é, *como reencontrar os traços de singularidade naqueles que aparecem a nós como multiplicidade de outros sem rosto?* Como, diante deles, por eles nos responsabilizamos à maneira da nossa relação com o Outro singular? Como estender o gesto da micro-ética (forjado na relação entre-dois) ao domínio ampliado da justiça social (da macro-ética)? (GUIMARÃES e LIMA, 2007, p. 151, grifo meu)

Entendo que os traços de singularidade sobre o qual versam os autores operam como marcadores da múltipla responsabilidade ética que desafia nossa incumbência humana irrecusável, e sempre maior para mim que para outrem – por isso infinita. Acolher o traço significa a abertura para uma comunicação que se revela no processo de hospedagem mútua-assimétrica (da ordem do para-outrem); o apelo incondicional como vetor por meio do qual a responsabilidade se realiza infinitamente.

Lévinas fará prevalecer sempre a ideia de que a responsabilidade por Outrem e a paciência exigida para preservar a exposição a Outrem são, por definição, infinitas: elas nunca vão acabar e se, pelo contrário, imaginamos a possibilidade desse fim, é porque a atraímos. *Na vida, não há “domingos” em que seria possível descarregar o peso incomensurável e, em um sentido, inadmissível, do rosto de Outrem, a pretexto de que o termo “teria sido atingido”.* (SEBBAH, 2009, p. 194-195)

Em Derrida (2003), a responsabilidade infinita é lida a partir da experiência abraâmica. Abraão oferta, num exercício de entrega extrema, seu próprio filho Isaac, ao sacrifício divino, um a-Deus, por ordenação de Deus. O “Eis-me aqui” levinasiano do patriarca marca a distintividade do pensamento hebreu para o *logos* grego, de Odisseu, dimensão a que Derrida está atento.

Odisseu tem sua responsabilidade definida a partir da atividade heróica rumo à autonomia de Si, de sua identidade e a de seu povo, viabilizada pela conquista do Outro, do troiano estrangeiro; a resposta dada por Odisseu ao mundo nasce também de seu destacamento do princípio feminino, apresentado em Penélope, privilegiando-se a perspectiva falocêntrica da cultura ocidental.

Já a *passividade mais passiva* do patriarca hebreu marca os dois níveis da experiência de paternidade e acolhimento, do feminino-masculino entrelaçados na experiência de Deus. Passividade que nada tem a ver com o oposto de atividade. Não há rosto sem acolhimento, o que determina o *receber* e a *receptividade do receber* como relação ética ativa. O acolhimento não é o resultado da epifania do rosto do outro, ao contrário, decorre da responsabilidade gestada num movimento sem movimento, naquilo que vem de fora e que na visão de Lévinas é apresentado como aspecto próprio do feminino – sem nos referirmos, certamente, à mulher empírica ou a uma uterinidade interiorizante. Lévinas assume sua condição de homem, seu lugar de fala, e escreve nessa condição sobre o feminino; Derrida, a partir dele, extravasa a noção de uma aceitação da ideia de infinito por meio da resignação, de uma relação anterior a quaisquer relações proposta por Lévinas, apresentando-nos o caráter *indecidível* da responsabilidade.

Haddock-Lobo (2006) comenta o aspecto levinasiano do acolhimento como o movimento primeiro da ética: “acolher relaciona-se a recolher e colher, o acolhimento necessita de seu momento recolhido, do absoluto recolhimento, para que os frutos mesmos – frutos éticos, nesse caso – sejam posteriormente colhidos, no posterior momento da colheita.” (p. 55) Esse silêncio que permite ao outro outrear é termo fundante da responsabilização por aquilo que acolho sob minha pele.

Assim, diferentemente de Odisseu, Abraão silencia e define-se perante Deus e a partir dele, e não sobre o subjuogo do estrangeiro troiano. Entendendo-se Deus, como vimos anteriormente, como o infinito das alteridades, a oferta do testemunho assume um caráter

*infinito*; a resposta que comunica ao outro implica, assim, uma espécie de sacrifício imprevisível.

É esta experiência de indecível que torna possível a responsabilidade, porque diante de um programa calculável, ela não tem nenhuma chance. Ela é, portanto, sob esse ângulo, inegável. *Mas o outro é imprevisível e, sob este outro ângulo, a responsabilidade é impossível.* (DERRIDA, 1988, p. 210)

Portanto, o que se apreende da comunicação que assume a responsabilidade infinita como *uma certa* impossibilidade derridiana, termina por configurar uma resposta à noção de alteridade proposta por Lévinas, como *um sim incondicional dito ao absolutamente outro*, reconhecimento e abertura silenciosa a tudo que advém de outrem, mesmo que inesperado.

Veremos que, no campo das imagens, a gestação ética do outro nelas revelada, se dá a partir de uma passividade do olhar que padece por padecer, sem determinações apriorísticas. O fotógrafo e o *expectador*, para que se ressalte o viés de expectativa e de expectância são, portanto, responsáveis pelo outro que acolhem no gesto de captar, fotografar, retratar, receber, *suceptibilizar*. A resposta de Abraão é atravessada pelo *dizer ético* das alteridades que o chamam e se revelam, na comunicação, impossíveis de se tematizar, como o é Deus. Assim,

O dizer ético significa que o homem que substitui o outro é homem antes da essência. *Esse dizer se instaura graças à intriga com o outro na qual o eu se faz ele mesmo amor responsável pelo outro.* (...) Noutras palavras, o dizer é afecção, contato, antes mesmo de ser um olhar dirigido ao próximo (RIBEIRO JR, 2008, p. 347, grifo meu)

Outro aspecto que gostaria de destacar sobre a questão da responsabilidade seria o seu avesso, qual seja, a negação do rosto – como nos campos de concentração nazista, por exemplo. A questão é tratada por Primo Levi *apud* Sebbah (2009) ao dizer que os carrascos nazistas se referiam aos prisioneiros como “sem-rostos” [*sans visage*] ou que “não eram suceptíveis de serem levados em consideração” [*invisageables*]; de forma correspondente, ao tratar do totalitarismo stalinista, Lévinas dirá que a nuca, as costas são um rosto, evocando a imagem das filas de espera formadas pelos prisioneiros políticos diante da sede do KGB<sup>33</sup>, na praça Loubianka, em Moscou (descritas por Vassili Grossman).

Butler (2011), em seu texto *Vida Precária*, também retomará esse mesmo exemplo para definir a *catacrese* do rosto, apresentado no choro, nos soluços e gritos das costas humanas, do movimento do pescoço e omoplatas que esperavam na fila. Assim “o rosto parece ser uma

---

<sup>33</sup> KGB (Comitê de Segurança do Estado) foi a principal organização de serviços secretos da União Soviética, funcionando de 1954 a 1991.



forma de som, o som da linguagem evacuando seu sentido, o substrato sonoro da vocalização que precede e limita a entrega de qualquer significado semântico.” (p. 18)

Essa visão de Lévinas sobre a alteridade revelada no chamado do rosto pelo seu avesso, ainda de acordo com o comentário de Sebbah (2009), remete àquilo que Hanna Arendt chama de “desolação” resultante do totalitarismo como “perda da ipseidade, “perda de si mesmo” na perda de qualquer relação autêntica com Outrem: em termos levinasianos, poderíamos falar de ameaça de um *há* sem rosto” (p. 194)

Mesmo que Arendt guarde uma matriz ontológica, para definir via o conceito de *autenticidade* a relação entre o mim e outrem, a noção de “desolação” é aqui atravessada pelo tremor que a violência ética promove na negativa do rosto de outrem por aquele que detém e maneja o poder de vida e morte sobre o outro subalternizado.

Talvez o sentido mais amplo de rosto e da responsabilidade que me concerne – a mim, que o outro evoca em sua exposição – possa também ser acolhido em uma *outra humanidade*, apesar de todo horror, da exposição da *vida nua*, do *muslim* e do conseqüente extermínio dos povos subjugados.

Há um exemplo aludido pelo próprio Lévinas: o do cão Bobby, título de um conhecido artigo seu. Lévinas (2004) relata que, durante o período em que se encontrava prisioneiro no campo nazista para judeus da Guarda Francesa, não se tinha nada além de uma “quase-humanidade”, posto que os condenados sem julgamento sofriam, entre tantas torturas, a pena da negação do rosto perpetrada pelos nazistas, conforme bem definiu Primo Levi em *É isto um homem?*

Ocorre que surge nesse campo um cão errante nomeado Bobby, estrangeiro por excelência, sem origem distinta, que passa a acompanhar diariamente os prisioneiros em seus trabalhos forçados. Tendo um nome, mas não sendo de lugar algum – diferentemente do cão de Odisseu – Bobby era o ente que atestava ainda alguma condição humana, embora esmagada, daqueles para quem latia, abanava o rabo. O cão foi qualificado por Lévinas como “último kantiano da Alemanha nazista” e arrisco dizer que se tratava de uma *caninidade abraâmica* que hospedava não como casa, mas enquanto albergue; cão-diaspórico. Mas por que kantiano para Lévinas? Embora desprovido de *logos*, o comportamento canino remete à amizade e à empatia em vista do outro, indiciando a reciprocidade das obrigações morais imperativas que, reguladas pelas leis, devemos cumprir diante de outros entes.

Seja o outro animal ou homem, a ética kantiana detém o avanço da crueldade em favor da condição humana digna. O lugar de Bobby, portanto, define-se a partir do homem que continua a ser o centro das preocupações éticas em Kant, e de certo modo ainda em Lévinas, mesmo que distintamente. No caso descrito, o cão teria recoberto os prisioneiros com uma “pele humana”, restituindo-lhes aos rostos, mesmo que precariamente, a dignidade ultrajada pelos nazistas.

Há críticas a esse aspecto antropocêntrico do pensamento de Lévinas que, mesmo a Bobby, não atribui rosto: alteridade ao lugar do animal. Haddock-Lobo (2006) faz uma ressalva sobre esse que seria um importante ponto de contato entre Kant e Lévinas, qual seja, o do aspecto humanista constituído em detrimento da animalidade. Haddock-Lobo ressalta que o dizer sobre o humanismo de Lévinas rompe com a concepção clássica:

em primeiro lugar porque radicaliza a noção de responsabilidade, deslocando-a do conceito de homem para o outro homem; segundo porque enfraquece a noção de homem, pela introdução do feminino como alteridade acolhedora; terceiro, por ver na eleidade a verdadeira alteridade, representada pela obra e pelo filho (HADDOCK-LOBO, 2006, p. 71).

Parece-nos que, embora haja limitações do pensamento de Lévinas, não poderíamos deixar de destacar a originalidade de seu olhar para o cão, texto que insere uma certa desconstrução do olhar sobre a animalidade, assim como o fizeram Nietzsche com seu cavalo e Derrida com sua gata.

Há uma ruptura de Lévinas com as filosofias da existência porque, em última leitura, transcenderia, via mundo concreto dos entes, a própria condição de Deus, um Deus sem ser, mas revelado como alteridades infinitas. Ou seja, embora Bobby não chegue a gozar de um rosto na obra de Lévinas, esse abre um caminho para a gestação de um *pensamento outro* sobre os entes não-humanos. Ora, o perspectivismo-ameríndio de Viveiros de Castro (2015) pode responder a essa inquietação outramente. Numa palavra, o *dizer* de Bobby atravessa o próprio *dito* de Lévinas a seu respeito, sobre sua *caninidade*, e aponta para uma responsabilidade ainda não pensada.

Destaco ainda que toda essa discussão em torno das *possíveis* alteridades dos cães – tão caros aos cínicos greco-romanos, posto que advém de *cão* a própria origem do termo *cínico*, é de suma importância à presente pesquisa. Assim como a negação do rosto atravessa a experiência de invisibilização/invisibilidade operada pela sociedade junto às pessoas que vivem nas ruas, os animais de estimação, sobretudo os cães “vira-latas”, constituem *outrem* nas relações que se estabelecem no viver pelas ruas. Cães e humanos perambulam juntos, e há

uma significativa experiência afetiva, estética e comunicacional implicada no trato dos animais, bem como nos desdobramentos subjetivos das relações cão-pessoa, ou animal-cão-animal-homem ao se pensar a *situação de rua*.

Mesmo no campo das políticas públicas de acolhimento das pessoas que vivem nas ruas por instituições de assistência, deve-se levar em conta o *lugar* desses animais, para os quais são pensados, em raras ocasiões, locais de abrigo e recursos para alimentá-los; são entendidos como “animais de estimação”. Além disso, as imagens que tematizam os rostos e corpos dos *povos de rua* também apresentam frequentemente a figura (ou os rostos?) dos cães, suas expressões e olhares. Muitas vezes eles não deixam de compor uma ética *outra* na revelação da imagem, de sua estética, restituindo a condição de pele viva aos quase-humanos retratados pelas fotografias.

#### 1.6.2 Vulnerabilidade e Testemunho

A noção de *vida precária* pensada por Judith Butler faz, de certo modo, esboroar os limites eu-outrem, alertando para nossa mútua dependência e compartilhamento da mesma precariedade da vida humana. Em nosso entender, Butler aponta para uma questão da ética primeira que escapa dos domínios da ontologia, embora a autora não trate o assunto especificamente nesses termos. O que se constata é que, via resistência pelo que difere, mesmo que seja do meu desejo estar o mais distante possível do que defino e imagino como uma forma de vida abjeta ou não-desejável, o reforço dos recursos discursivos distintivos podem me capturar, em parte como um sintoma da negação à proximidade, em parte como recusa à minha própria precariedade.

Butler (2011) retoma o conceito levinasiano de rosto para discutir o que os discursos produzidos pela circulação das imagens de vítimas das guerras nos territórios árabes têm revelado nesses tempos sombrios, em que poucos realmente sustentam as palavras que proferem e nos quais a ética democrática tem sido utilizada para justificar o uso da violência em legítima defesa, sobretudo por parte dos Estados Unidos e dos países aliados a eles. Muitas vezes somos implicados numa questão política, a da vida precária – tal como é o sofrimento nos rostos das vítimas árabes, das pessoas em situação de rua, dos povos indígenas em dizimação, da população lgbt, entre tantos outros – mesmo que não desejemos; antes mesmo que se forme em mim uma vontade de me implicar, o discurso verbo-visual que circula nas mídias, no espaço público me alcança e me interpela sobre isso.

De acordo com a obra *Quadros de Guerra*, para Butler as imagens midiáticas da guerra conformam os rostos dos árabes, capturam-nos etnocentricamente e esvaziam suas possibilidades de significação, emoldurando-os de acordo com o olhar ocidentalizante. Essa precariedade da imagem ao mesmo tempo em que revela uma forma de vida, impossibilita que o outro fale como totalmente outro; o sofrimento de outrem é dito, falado, representado tal e qual eu desejo ouvir, o que *per se* constitui uma violência. Isso é ainda mais claro se considerarmos que sempre haverá o outro de outrem, os rostos dos terceiros.

Como analisa Ribeiro (2015) é no acercamento do *outro* que se dá a interpelação de seu rosto/corpo exposto, momento por excelência comunicativo em que “a subjetividade é convocada a fazer-se linguagem responsiva à aproximação do próximo. Dessa forma, a afecção provocada pelo próximo/corpo de outrem não se deixa reduzir à questão hermenêutica ontológica da anfibiologia dizer/dito.” (p.104) Essa seria mais uma contribuição de Lévinas que nos possibilitou questionar até aqui: (I) a ontologia biopolítica via ética da alteridade; (II) o anonimato do *Ser* e a totalidade social a partir o conceito de Rosto, considerando-se a biopotência que ele suporta em suas infinitas manifestações; (III) a totalidade do *dito*, que se (des)diz continuamente, podendo as palavras se exorcizarem de seus fantasmas; das duras estruturas das ordens discursivas e dos estereótipos homogeneizantes; (IV) a abertura da hospitalidade kantiana condicional por uma concepção outra de hospitalidade (im)possível, provocada pela visão derridiana e derivada da responsabilidade incondicional por outrem, pela via da substituição-comunicação proposta por Lévinas.

Como já expus, há visões outras de autores sobre o conceito de rosto e cujas perspectivas filosóficas ora tensionam, ora dialogam com a noção de rosto levinasiana – Deleuze (2004); Agamben (2000; 2002); Debray (1999; 2003); Scrouton (2015). Como já dito, optei nessa tese por privilegiar a abordagem de Lévinas, destacando alguns pontos que considerei fulcrais das outras visões; e, por ora, avanço a reflexão na companhia de Butler.

Butler (2015) também reflete sobre a estreita ligação entre as formas viventes e sobre nossa animalidade; sobre a questão da culpa para nós que negociamos o poder de violar, de matar ou de preservar a vida. Claramente, a culpa envolve uma capacidade de julgar e de responsabilização pela vida de outrem; indicia a justiça, no seu aspecto ontológico, mas também recoloca a ética anterior ao julgado. Também a culpa contesta, de acordo com Butler (2015) o antropocentrismo que “endossa considerações sobre sentimentos morais, instituindo,

em vez disso, o *antrophos* como um animal em busca da sobrevivência, mas cuja capacidade de sobrevivência se dá em função de uma sociabilidade frágil e negociada.” (p.75)

Assim, a subjetividade em sua animalidade primária é uma vida vulnerável e precária, sustentada não por um impulso da autopreservação de si, entendido como impulso interno do organismo, “mas por uma condição de dependência sem a qual a sobrevivência não é possível, mas que também pode colocar a sobrevivência em perigo, dependendo da forma que a dependência assume” (ibdem).

Se parto do pressuposto que o dizer de outrem é infinito, quando digo formas de vidas devo considerar a totalidade delas no dito, sejam humanas ou não-humanas. O terceiro despe-se, portanto, de seu antropocentrismo rumo a uma cosmovisão. Esse outrem problematiza *a priori* a nossa vulnerabilidade como homens no mundo e o quanto somos dependentes não somente entre nós, como relações, mas para além de nós, como substituição.

A *passividade mais passiva* levinasiana faz-se sentir em Butler (2015) quando ela afirma que “já estou nas mãos do outro quando tento avaliar quem sou”. Para ela, mesmo o corpo não pertence a si mesmo, está fora de si, refém de outrem, em um tempo e espaço que não controla; o modo como sou apreendido e mantido, depende “das redes sociais e políticas em que esse corpo vive, de como sou considerado e tratado, como essa consideração esse tratamento possibilitam essa vida ou não tornam essa vida vivível.” (p.85)

Assim, antecipa-se a questão da responsabilidade ética sobre o dizer de outrem à culpa que deriva dessa violência impingida ao rosto e ressentida sobre o eu-comunicante. A forma humana nas relações violentas é identificada como tal em detrimento de outras formas de vida; é normatizada e hierarquizada, delimitando-se os ditos entre algumas formas mais vivíveis que outras, aplacando a vulnerabilidade das primeiras e dispondo as segundas à destrutividade e ao anonimato.

Esse é o lugar da comunicação reificante, que hipertrofia os ditos no discurso, estabelecendo os estereótipos e o fenômeno da rostificação, na perspectiva de Deleuze. E a produção, exposição e circulação das imagens dos rostos e corpos por meios das mídias no mundo contemporâneo produz textualidades que são um caminho – um tanto tortuoso – para se pensar o que elas, as imagens, podem ou não significar como comunicação do rosto. São certamente fundamentais ao processo de disseminação de rostos-paisagens, dos rostos-objetos; mas podem suscitar temporalidades e espaços para uma restituição, hospitalidade e a acolhimento do *absolutamente* outro.

Equilibrando-se naquilo que está para além de sua transparência ou aquém de sua opacidade, as imagens podem ser pensadas como um *entre* que mantém um campo de relações que diferem e seguem diferindo, a partir da *différance*<sup>34</sup> derridiana. As imagens e os ditos a elas associados requerem, portanto, uma outra forma de pensar que “suspenderia suas certezas e aceitaria se expor às dimensões de não saber que implica toda experiência imaginal.” (ALLOA, 2015, p. 16)

Permito-me aqui a uma breve digressão no sentido de melhor demonstrar como a *poiesis* da violência produz gestos *outros* nos corpos que sofrem, mas resistem naquilo que escapa ao jugo do anonimato, revelando uma fragilidade paradoxalmente forte. Em *Quadros de Guerra*, Butler analisa os limites da vulnerabilidade humana ao tratar dos padecimentos sofridos por outrem, vítimas de maus-tratos e torturas nas prisões de Guantánamo<sup>35</sup> e Abu Ghraib<sup>36</sup>. Para ela, a vulnerabilidade extrema resulta da exploração violenta que subjuga e domina o outro. No caso em questão, embora as práticas sejam consideradas crime por normas internacionais, os torturadores norte-americanos no exercício de sua função militar registraram as cenas de violência por meio de fotografias que passaram a circular publicamente, pelas mais diferentes mídias em todo o mundo.

Essa hipereposição constituiu uma segunda violência aos rostos das vítimas, embora isso tenha contribuído para denunciar as práticas criminosas e trazer à tona a discussão

---

<sup>34</sup> Utilizado por Jacques Derrida em 1963, no texto *Cogito et histoire de la folie*, o termo *différance* foi cunhado pelo filósofo; homófono à palavra *différence*, da qual difere na imperceptível pronúncia da letra “a, o termo realiza um embaralhamento entre *différer* que pode designar diferir (no sentido de postergar, o que nos remete para uma temporalização, para atividade, para a fala) quanto diferenciar (em termos saussurianos, onde os termos se determinam reciprocamente, não detendo um significado “em si” mas na relação diferencial que estabelecem com os demais, sincronicamente, o que nos remete para um espaçamento). *Différance* também serviu às reflexões derridianas a respeito da filosofia de Edmund Husserl em *La Voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Já em seu ensaio *Différance*, Derrida indica algumas características heterogêneas que governam a produção de significado textual: primeiro, a noção de que palavras e signos não podem nunca evocar exatamente o que eles significam, mas necessitam de palavras adicionais, das quais diferem. Assim, o significado é sempre adiado ou postergado, através de uma cadeia sem fim de significados. Já a segunda (relativa à diferença, algumas vezes referida como *espacement*) diz respeito à força que diferencia elementos um do outro, e, ao fazer isto, engendra oposições binárias e hierarquias que sustentam o próprio significado. Fonte: *Différance*, *Margins of Philosophy*, p. 5.

<sup>35</sup> A Prisão de Guantánamo foi uma prisão militar estadunidense integrante da Base Naval da Baía de Guantánamo, na ilha de Cuba, na qual ultrajes e torturas foram largamente praticados contra prisioneiros acusados de terrorismo e crimes de guerra, muitas vezes com falta de provas. As condições dos presos lá mantidos foram motivo de indignação internacional e alvo de duras críticas, tanto por parte de governos como de organizações humanitárias internacionais. Em 2009, Barack Obama, então presidente estadunidense assinou o decreto que ordenou o fechamento do centro de detenção de Guantánamo e proibiu abusos durante interrogatórios, exigindo respeito à Convenção de Genebra.

<sup>36</sup> A prisão de Abu Ghraib é um complexo penitenciário com área de 1,15 km<sup>2</sup>, situado em Abu Ghraib, cidade iraquiana, 32 km a oeste de Bagdá. Foi construída pelos britânicos quando o Iraque ainda era uma colônia da Grã-Bretanha. Em diferentes épocas e por diferentes governos, incluindo o governo estadunidense, foi utilizada como centro de detenção e tortura.

política em torno da guerra travada pelos Estados Unidos contra o Iraque e, mais amplamente, contra o “terror”. Há nesse acontecimento uma complexa questão ética pertinente ao campo da comunicação e aos estudos das imagens, que poderia ser largamente trabalhada tanto na perspectiva kantiana, quanto de acordo com uma *outra* ética, segundo a visão de Lévinas.

Butler chama atenção para essa contraditória aparição dos rostos dos torturadores e das vítimas. Embora a tortura seja tipificada como crime, seja o ato de impingi-la, seja o de fotografá-la, ambos são possivelmente sustentados por uma visão compartilhada entre o protagonista da cena e o fotógrafo. A violência se justificaria pelo contexto da guerra. Há uma legitimidade velada dessa prática validada pela situação em que as fotografias são capturadas. Essa legitimidade só foi revelada a nós pela exposição generalizada das imagens, fato que permitiu confrontá-las posteriormente por meio da tematização pública sobre o acontecimento.

Nos registros fotográficos, o sofrimento das vítimas de Abu Graib é potencializado, em muitos casos, com o uso de capuzes e vendas que mascaram a dor, impedindo o contato visual entre vítima e algoz, obliterando-lhes o testemunho do próprio sofrimento delegado ao anonimato. Essa ultra-expropriação de outrem é, em parte, um exemplo da *vida nua* (AGAMBEN, 2015), da condição subumana do “mulçumano” (LEVI, 1988) colocadas à disposição da *banalidade do mal* (ARENDRT, 1999), em contextos nos quais a vida se torna objeto de poder e sujeição.

Mas Butler chama atenção para o fato de que os crimes ocorrem sob os auspícios do Estado norte-americano que, ironicamente, ergue a bandeira da democracia na direção dos povos árabes, com a suposta finalidade de libertá-los de um mal ancestral, valendo-se de métodos militares criminosos, violadores da dignidade humana. Até aqui, a ética kantiana consegue sustentar o entendimento do fato e dos desdobramentos normativos que ele implica.

Mas se, por um lado, os gestos de tortura não constituem monstruosidades, mas sim uma manifestação demasiada da crueldade humana que demanda, via justiça, a punição normativa necessária, reconhecemos a fragilidade de nossa condição ética perante o sofrimento de outrem, sobretudo quando a injustiça constitui seu maior vício de natureza ontológica.

A ampliação da ironia e escárnio democráticos norte-americanos residem no aparecer das faces expostas dos torturadores a sorrir perante a dor de outrem, daquele que está subjogado, o inimigo. De acordo com Butler, não se pode considerar Guantánamo e Abu Graib como instituições do *estado de exceção*, compatíveis ao conceito de *vida nua*, ambos

desenvolvidos por Agamben. Os rostos violados dos prisioneiros são o retrato de uma democracia legitimada pelos norte-americanos e por órgãos internacionais. E o cerne disso é político, mas ao qual a ética primeira deve se antecipar.

Contudo, para além do dito midiático, o dizer de outrem não ficou eclipsado pela violência totalizante praticada por militares tão humanos quanto qualquer um de nós, o que nos faz *de saída*, eticamente responsivos ao acontecimento. “Eis-me aqui”, defenderia Lévinas; “Sim, sim”, redundaria Derrida.

Uma fenda comunicativa se abriu e por ela passaram os poemas dos prisioneiros, versos sobreviventes à censura do Departamento de Defesa norte-americano. Considerados como *perigosos* para a segurança nacional norte-americana, os poemas foram ocultados ou destruídos pelos militares, mas não todos. E Butler se aproxima em *Quadros de guerra* de alguns dos versos sobreviventes, *resto sem resto*, emprestando algumas páginas da obra para a exposição de trechos dos poemas que trazem consigo a possibilitação expressa de *um dizer dos árabes*, não apenas como signo de resistência e protesto deles, mas como um aparecer ético dos rostos aprisionados, para serem acolhidos na pele da palavra, *como se* corpo fosse.

Ela se pergunta se o mesmo corpo que sofre tortura é aquele que escreve poemas; e o que os versos nos dizem sobre a vulnerabilidade e a capacidade de sobrevivência de outrem a tamanha humilhação. “O corpo respira, respira mesmo nas palavras, e encontra aí certa sobrevivência provisória. Mas quando a respiração se transforma em palavras, o corpo passa a ser outro, na forma de um apelo.” (p. 95)

Nesse ponto de sua análise dos poemas, Butler chega a algumas asserções que revelam extrema proximidade com as proposições levinasianas apresentadas em *De outro modo que ser*.

A primeira refere-se à relação entre o corpo e o dizer, que permanece, mesmo após sucumbir, atravessando o que fora dito: “E mesmo quando o corpo não sobrevive, as palavras sobrevivem para dizê-lo” (p. 94) Como se a permanência de uma voz ofertasse a continuidade de outrem entrelaçando seus ditos poéticos.

A segunda refere-se à conexão que oferece ao rosto uma comunidade ética an-árquica que inscreve um dizer anterior ao dito que se faz verso, na dimensão ontológica da linguagem. Butler cita os seguintes versos que constam na metade do poema de al-Noami: “As lágrimas da saudade de outra pessoa me comovem/ Meu peito não consegue abrigar a imensidão desse sentimento.” (p. 93) Para ela, o poeta é, de certo modo, despossuído das lágrimas que nele



estão, posto que não são exclusivas desse; há uma magnitude do sofrimento que indicia o *para-além* de uma única pessoa. A poesia de al-Noami é evadida de um eu-lírico solipsista e as palavras passam a acolher, de outro modo, as lágrimas que “talvez pertençam a todos aqueles que estão no campo, ou a mais alguém (...) ele [o poeta] encontra esses sentimentos alheios dentro de si, sugerindo que, mesmo nesse isolamento mais radical, ele sente o mesmo que os outros.” (p. 93).

No uso da palavra *mesmo*, talvez Butler denuncie ainda uma persistência do outro como mesmidade presente em sua leitura do poema; contudo, se sabemos que a ética não dispensa a dimensão ontológica que está imbricada ao dizer, entendemos que o dito do poema está situado nesse espaço de precariedade, em que não se pode destituir do dito a capacidade de circunscrição do tema, necessária à manutenção de uma mínima identidade que permita que a obra poética transite pela fenda aberta, pelo dentro e fora das “prisões”.

Já a terceira proposição de Butler se refere ainda à ideia de dependência entre corpos.

Nesses poemas ouvimos a “cadência precária da solidão”. Isso revela duas verdades distintas sobre o corpo: *como corpos estamos expostos aos outros*, e embora isso possa ser a condição de nosso desejo, também cria a possibilidade da subjugação e da crueldade (...) [e] também a possibilidade de alívio para a dor, de conhecermos a justiça e até mesmo o amor. (...) [os poemas] oriundos de cenários de subjugação extrema são o testemunho de vidas obstinadas, vulneráveis, esmagadas, donas e não donas de si próprias, despojadas, enfurecidas e perspicazes. Como uma *rede de comoções transitivas*, os poemas – na sua criação e na disseminação – são atos críticos de resistência, interpretações insurgentes, atos incendiários que, de algum modo e inacreditavelmente vivem através da violência à qual se opõem. *Mesmo que ainda não saibamos em que circunstâncias essas vidas sobreviverão*. (BUTLER, 2015, p.95-97, grifo meu)

Aqui surge uma particularidade cara a Lévinas, o conceito de *testemunho*. Para Butler, como vimos, a subjetividade está manifesta nessa exposição corpórea e de interdependência, que articula uma rede de transitividade, como se o sensível tramasse e destramasse os ditos no campo das relações sociais e políticas. Em mesmo sentido, e talvez para além, o testemunho em Lévinas é revelado na subjetividade que sofre a perseguição e o martírio que não permitem que esconda sua face. Ao dizer “eis-me” o rosto, que significa o Infinito, profere testemunho, vocaliza o Infinito.

O testemunho ético levinasiano é uma revelação que não é conhecimento, não nos dá nada em si. Há uma exposição do sujeito aquém da indiferença a si, aquilo que o filósofo apresenta como a substituição a outrem. Não há a “unidade do um”, do eu; o *um* absolvido está nu de outro modo, e não como *vida nua*; está despido de qualquer relação, de qualquer

jogo. Na substituição, o eu-comunicante de Lévinas está literalmente sem situação, sem morada, expulso de toda parte e de si mesmo, mas o “eu” segue dizendo:

“Eis-me” como testemunho do Infinito, mas como testemunho que não tematiza aquilo sobre o qual ele dá testemunho, e cuja verdade não é a verdade da representação, não é evidência. O testemunho – estrutura única, exceção à regra do ser, irreduzível à representação – só pode ser testemunho do Infinito. O Infinito não aparece a quem dele dá testemunho. Pelo contrário, o que pertence à glória do Infinito é o testemunho. *É pela voz do testemunho que a glória do Infinito se glorifica.* (LÉVINAS, 2011, p.161)

Ao dizer “glória do Infinito”, Lévinas refere-se à identidade an-árquica do sujeito desalojado; momento em que o eu, em sinceridade e doação *faz sinal* a outrem – por quem sou responsável e diante de quem sou responsável. Nesse aspecto encerra-se o ciclo da concepção da culpa, que importamos da análise de Butler e sobre a qual Lévinas trata, sinteticamente, ao citar de Dostoievsky em *Os Irmãos Karamazov*: “Somos todos culpados de todos perante todos, e eu mais que todos os outros”. Essa citação é evocada pelo filósofo justamente para introduzir a ideia de testemunho que se dá como voz dirigida ao Infinito, palavra-conceito que acolhe a multiplicidade dos rostos singulares.

Daí advém que a escuta do Rosto prediz o dito, concede por substituição voz ao Dizer que segue entrelaçado e entrelaçando-se ao dito, posto que a noção de testemunho está presente na subjetividade manifesta pelo que é absolutamente outro, em suas infinitas formas de vida.

Todo o percurso que procurei desenvolver até aqui, destacando os conceitos fundamentais a uma compreensão da Comunicação a partir da filosofia de Lévinas, desembocam finalmente numa concepção de testemunho e de responsabilidade que se abrigam em um aspecto-síntese, palavra-rosto que acolheria aos demais conceitos, interligando-os, no entanto sem simplificá-los.

*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 *excuta* do que está aquém e além do que se mostra no visível, rumo ao terceiro.

Sebbah (2017)<sup>37</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>38</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 escapa. 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

---

<sup>37</sup> 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 28 de outubro de 2017, na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia – Faje e Dom Helder Escola de Direito, em Belo Horizonte.

<sup>38</sup> Como já citado alhures no texto, de 1939 a 1944, Lévinas esteve aprisionado em um dos campos da Bretanha; durante esse período foi escrita grande parte de sua obra *De l'Existence à l'Existant* (1947), publicada dois anos após o fim da guerra, bem como produções literárias, como poemas e contos.

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.

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 crispação sobre si mesmo, mas de uma oferta violenta. Compaixão que difere das políticas compassivas de Fassin, conforme abordei. 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, vez que ele está conectado àquilo que não se pode apreender diretamente na esfera das visualidades, mas ao que é possível ouvir como voz primeva.

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.

### **1.7 Política *por vir***

Em seu ensaio *Paz e Proximidade*, de 1984, Lévinas reconta a passagem bíblica de Esaú e Jacó para abordar o dilema ético imposto à sociedade europeia diante da violência promovida pelas sucessivas guerras, sobretudo as do último século. Observo que nesse gesto, Lévinas elege uma história hebraica de dois irmãos para dizer sobre a experiência política e social de todo um continente, lugar de morada, de passagem e de refúgio para infinitos povos ao longo da História.

Jacó aguardava a chegada de Esaú, sabendo aquele que esse “marchava à frente de 400 homens” para enfrentá-lo numa guerra por terra e herança. Filhos do mesmo ventre, o vínculo de irmandade entre eles é dado *a priori*, mesmo antes da Lei, *mesmo antes do dito*: amigos ou inimigos. Jacó temia por sua vida, mas também sentia angústia diante da possibilidade de ter de matar seu irmão.

O dilema ético que se apresenta nessa cena é o de que Jacó, ao ter de matar, o faria por sua própria vida (legítima defesa). Mas eis que ao fazer isso, eliminaria o rosto de outrem; e matar em nome da autopreservação não encontra justificativa na perspectiva levinasiana, que tem forte referência na tradição judaica, mas que também não se limita a ela. Em outras palavras: o autosacrifício de Jacó seria o mais ético a ser feito numa situação de violência como essa?

Butler (2017) vai nos responder que “aparentemente, não”. De acordo com a autora, Lévinas tempera seu pensamento com o conselho talmúdico: caso você saiba que será morto por alguém, deve levantar-se cedo e se preparar para matar primeiro. Como visto, embora a preservação de si não seja um valor supremo, a autodefesa por sua vez se constitui como outro problema...

Mas ainda haveria alternativa ao assassínio. Para Butler, os dois irmãos poderiam não travar uma guerra entre si ao se disporem a “guerrear” consigo mesmos, num gesto de obediência ao mandamento [não matarás], à Lei, à Justiça. Assim, se a não-violência aparece,

ela decorre de outra guerra, aquela entre o impulso do sujeito de matar e a sua interdição. Butler conclui que, para Lévinas, a não-violência origina-se de uma tensão entre o medo de sofrer violência e o de infligir violência.

... a responsabilidade que devo assumir pelo Outro advém diretamente do fato de eu ser perseguida e ultrajada pelo Outro. Consequentemente, existe violência na relação desde o início: o outro me reivindica contra minha vontade, e minha responsabilidade pelo Outro vem dessa sujeição. Se pensarmos o rosto como aquilo que me ordena a não ficar indiferente à morte do outro, e essa imposição como aquilo que se apodera de mim antes de qualquer escolha que eu faça, podemos dizer que essa imposição me persegue, faz de mim uma refém – o rosto do Outro é persecutório desde o início. E se a substância dessa perseguição é a interdição do assassinio, sou perseguida pela injunção de manter a paz. (BUTLER, 2017, p. 65-66)

O exercício reflexivo que Butler faz de se colocar *como se na pele* de Jacó, mostra-se no padecer de sua responsabilidade dada *a priori* diante da violência de outrem em sua aproximação. E ela escolhe *apesar de tudo* a paz, entendida aqui como advinda do confrontamento da violência e pela responsabilização de si por outrem, para além do mesmo.

Como sabemos, assumir-se responsável não quer dizer fazer o que outrem tenha feito; significa sofrer e, nesse gesto, assumir a responsabilidade pelo sofrimento da humanidade. Há importante deslocamento, evasão que extrai o eu de seu lugar confortável. Em sua violência, o outro não apenas me constitui, mas ele me interrompe no t(r)emor que me provoca. A ética da responsabilidade nasce, portanto, justamente desse face-a-face desafiador, mas ganha forma na medida em que se complementa em relação a um Terceiro, o outro do outro que impede que a violência intrínseca ao viver se torne tortura e tirania. Terceiro como Justiça.

A *passividade mais passiva* levinasiana também se faz sentir em Butler (2015) quando ela afirma que “já estou nas mãos do outro quando tento avaliar quem sou”. Para ela, mesmo o corpo não pertence a si mesmo, está fora de si, refém de outrem, em um tempo e espaço que não controla; o modo como sou apreendido e mantido, depende “das redes sociais e políticas em que esse corpo vive, de como sou considerado e tratado, como essa consideração e esse tratamento possibilitam essa vida ou não tornam essa vida vivível.” (p.85)

Esses elementos são fundamentais para a compreensão do apelo ético *apesar de tudo* inscrito na história de Esaú e Jacó, o qual nos coloca a necessidade fundamental da Justiça e da Política. Os rostos dos povos nascidos de cada um deles – Esaú e Jacó, e que diferem entre si, haverão de interromper a violência para que sobrevivam transgeracionalmente à destrutividade dessa guerra iminente.

Na proximidade do um-para-o-outro, a Justiça comparece como uma importante garantia para o não apagamento dos rostos e por consequência das condições de alteridade e

das diferenças que, se por um lado lhes constituem, por outro nascem de uma mesma fonte, de um mesmo pai, posicionando-os numa condição indecidível: rostos diferentes, *como se* iguais.

Daí o problema: quem é o meu próximo? Problema inevitável da justiça. Necessidade de comparar os incomparáveis, de conhecer os homens; daí o seu aparecer como formas plásticas de figuras visíveis e, de certo modo, “des-figuradas”: como um grupo do qual a unicidade do rosto é como que arrancada de um contexto, fonte de minha obrigação diante dos outros homens; fonte à qual a mesma procura da justiça, afinal de contas, remete e cujo esquecimento arrisca transformar em cálculo meramente político – e chegando até os abusos totalitários – a sublime e difícil obra da justiça. (LEVINAS, 2014, p.28-29)

A eleidade do rosto nu, não desfigurado, torna-se possível pelo atravessamento do eu-tu pelo terceiro, em outras palavras, do ético pela justiça e pela política, aspectos cruciais do pensamento de Lévinas.

Retomo a intriga ética de Esaú e Jacó evocada por Lévinas, na qual a violência se coloca como uma questão atrelada à responsabilidade sobre a vida de outrem e que aponta para uma exigência de evasão de si para sobreviver ao horror do assassinio do rosto. A angústia de Jacó diante da possibilidade da morte e do matar, coloca em questão sua própria liberdade e a autonomia de sua decisão; se podemos entendê-lo como livre para decidir sobre o que fazer, ao mesmo tempo sua decisão não escapará do senso de justiça que lhe fere desde já, ao saber que o extermínio do rosto de outrem constitui a desumanidade de seu próprio rosto.

A violência que se dá a partir da liberdade de Jacó é atravessada pela dimensão da igualdade, o humano de outrem que se impõe a mim; e os iguais dessa história guardam a relação de filialidade, da origem comum, como algo que os posicionam em extrema proximidade.

Por isso, o anonimato é tão eficaz à violência, uma vez que ele elimina a ameaça da proximidade do que é outro, totalizando a diversidade em um sem-rosto-como-um. Não é gratuito que a guerra iminente entre Esaú e Jacó, e mais amplamente entre os *povos* que evocam, esses infinitos terceiros, se dê justamente pela disputa de terra e herança, efeitos da própria relação de irmandade que os antecedem, como filhos de Isaac.<sup>39</sup> Sobrevém a

---

<sup>39</sup> A paternidade de Isaac não deixa de ser uma paternidade *sobrevivente*, ao lembrarmos que Abraão, na responsabilidade de sua eleição perante Deus (Infinito) demonstra-se capaz de oferecer seu primogênito, Isaac, em sacrifício a-Deus; o mesmo que interrompe o filicídio, antes de Abraão chegar a concluí-lo. O paradoxo da violência se manifesta no gesto de Abraão – a mesma mão capaz de matar é aquela que se faz interromper pela inifinita responsabilidade perante o rosto próximo de outrem, exposto em sua extrema fragilidade (Isaac). A tradição bíblica também contará que Abraão tivera outro filho; Isaac de Sara e Ismael, nascido *antes daquele*, da relação com a escrava Agar. Após o nascimento de Isaac, Ismael e Agar são abandonados por Sara e Abraão,

lembrança do massacre da Praça da Sé e do assassinato de Cu: o extermínio coletivo ou individual revela a morte de uma humanidade inteira<sup>40</sup>.

Assim a *mortal* liberdade dos irmãos que, como iguais herdeiros disputam *justamente* por direitos a primazia sobre a terra, terá como via de interdição a *fraternidade*. Como gêmeos, a relação de Esaú e Jacó desafia as possibilidades de definições legais aplainadoras (quem é, de fato, o primogênito?) e empurram a norma ao *para além* dela, implicando eticamente a ambos no rumo de *outra* justiça que não se basta na normatividade. Daí a conexão com o político está *por vir*.

Em Lévinas a noção da fraternidade quer exprimir a passagem do face-a-face ético ao terceiro, o que está conectado ao conceito de proximidade. Nas palavras de Carrara (2010), a fraternidade levinasiana pode ser compreendida como a relação que revela “a simultaneidade da unicidade de minha eleição com a pluralidade incontável de outros igualmente eleitos, escapando à neutralidade da ordem do terceiro e à simetrização imposta pela justiça e pela política” (p. 113). Ela é o modo como os outros de outrem se anunciam no rosto que se aproxima; uma situação intermediária entre a assimetria do face-a-face ético com a reciprocidade que “iguala” perante a justiça.

... a fraternidade permite pensar a socialidade não a partir da guerra e da ameaça de violência, mas a partir do vínculo que não é nem biológico nem ontológico. Socialidade é fraternidade, e não necessariamente o político. Ela permite conceber uma comunidade de diferentes cuja diferença permanece sem ser assimilada ou apagada pela totalidade. *Ao mesmo tempo que a fraternidade preserva a separação entre o ético e o político, impedindo-os de se fundirem um no outro, ela permite também escapar à neutralidade e à simetrização impostas pela política.* Pelo excesso de deveres sobre meus direitos, ela me preserva a assimetria do face-a-face e permite (...) pensar uma socialidade que se impõe a partir não tanto da liberdade individual, mas a partir da responsabilidade pelo outro. (CARRARA, 2010, p. 115-116, grifo meu)

Portanto, se por um lado é questionável o fato de Lévinas desenvolver uma filosofia política, por outro é inegável que ele tenha um modo de pensar o político, articulado à

---

sofrem desterro no deserto; à própria sorte, *sobrevivem* e dão origem aos ismaelitas, povo ancestral dos árabes. Assim, Abraão é o patriarca de judeus e árabes, povos inescapavelmente próximos desde a origem, em sua fraternidade an-árquica. Já as linhagens de Esaú e Jacó, filhos de Isaac, parecem realizar outramente a cisânia estabelecida entre os povos de Isaac e Ismael. Perante a violência de um sobre outro, comparece a fraternidade como guardiã das alteridades assediadas pela *mortal* liberdade e *totalizadora* igualdade.

<sup>40</sup> Com referência ao Talmude: “Aquele que salvou uma vida, salvou o mundo inteiro” ou, mais especificamente, “Quem quer que destrua a vida de um único ser humano... é como se ele tivesse destruído o mundo inteiro; e quem quer que preserve a vida de um único ser humano... é como se ele tivesse preservado o mundo inteiro”. Também ao Alcorão: “Se alguém matar uma pessoa seria como se ele matasse toda a humanidade, e se alguém salvar uma vida, seria como se ele salvasse a vida de toda a humanidade.” (5:32)



responsabilidade ética. O difícil exercício de comparar as infinitas alteridades, em suas singularidades e assimetrias, exige que de alguma maneira *alguém passe adiante*.

A política nasce dessa dificuldade de organizar a justiça em proximidade à pluralidade dos entes. Eis aí a questão ética, já que os sujeitos da ação política têm que inevitavelmente refletir sobre os desdobramentos disto ou daquilo que decidem sobre as vidas de outrem. Por conseguinte, o face-a-face ético torna-se imperativo àqueles que se situam no campo da Justiça e da Política, não permitindo que as liberdades individuais exerçam efeito totalizante sobre os modos de vida e sobre suas múltiplas formas de manifestação. Chalier (2003) aborda o pensar de Lévinas a respeito do *início do político*, citação muito bem ajustada à reflexão sobre as condições precárias – muitas vezes miseráveis e desumanizantes – padecidas pelos *povos de rua*.

Para aquele cujo infortúnio mudo nada sabe pedir e que esqueceu mesmo, frequentemente, que poderia esperar alguma coisa de alguém, ou simplesmente para aquele que, por eu ter dado demasiado a um, não receberá nada e verá mesmo às vezes a sua sorte piorar, *consentir ouvir essas questões como dirigidas a si, é imediatamente saber que o amor por outrem não se pode emancipar da preocupação pela justiça, ou do dever de comparar os incomparáveis, quer dizer, outrem e o terceiro, e decidir das suas prioridades*. Este é para Lévinas o ato inaugural do político, porque essa é a dificuldade por excelência que preside a organização da pluralidade humana. (CHALIER, 2003, p. 138-139, grifo meu)

Já para Sebbah (2009), apesar de Lévinas não ter formulado exatamente a ideia de um *enraizamento* do político na ética, é possível entrever a anterioridade dessa àquele, na medida em que o político passa de uma tomada de consciência “posterior” da pluralidade dos rostos para se referir à situação ética naquilo que há nela de mais profundo. Assim,

[...] seria possível ver no político – para retomar um movimento de pensamento bastante apreciado por nosso filósofo – uma *evasão* fora da ética que a libera de si mesma e, desta vez, permite-lhe ser verdadeiramente ela própria, sem sucumbir a seu próprio peso. Uma evasão fora da ética que é sua continuidade em condições que não poderiam ser mais favoráveis, evitando que ela se transforme em seu contrário, permitindo-lhe, de maneira bastante paradoxal – na tese, contudo, sempre provisória, de um Estado de Direito que garante a justiça –, continuar a libertar-nos do ser (que, em sua perseverança, é guerra e mal). (SEBBAH, 2009, 210-211)

A perspectiva levinasiana faz frente ao Estado que cria o sentimento de medo e morte pelo princípio da coerção; a cidadania política que ele propõe não está ancorada na autonomia da modernidade ou da liberdade grega, mas na responsabilidade atenta às exigências de justiça e bondade, o que colocaria o princípio de liberdade sempre em suspensão.

Sem aprofundar demasiadamente nessa questão, posso afirmar com Costa (2013) que o Estado em Lévinas ultrapassa seu papel regulador e normativo da sociedade política, mas

ficaria ele mesmo “autocrítico de suas atribuições de necessidades administrativas e burocráticas” (p. 231). Esse princípio torna-se pujante quando se pensa em políticas públicas e de governo que visam acolher demandas de segmentos sociais como são os *povos de rua*. Neles as condições de precariedade são tamanhas que se por um lado há necessidade de melhor protegê-los, não se pode permitir que tal proteção recaia numa tutela impregnada de assistencialismos e alijamentos das capacidades criativas dos sujeitos que padecem violências de múltiplas ordens. Novamente a ética bate à porta do albergue da política para reconduzir o todo às singularidades.

A única universalidade que Lévinas admite é a universalidade não-formal da eleição à responsabilidade. A exterioridade Lévinasiana, concebida como Rosto, faz romper a totalidade. Não sendo o Rosto pensamento e razão, ele pode inquietar o Mesmo, convocando-o a uma responsabilidade pelo outro. É a resposta do eu a esta convocação que o singulariza. (CARRARA, 2010, p. 119)

Ao pensar a Revolução Francesa (1789), por exemplo, Lévinas aborda os princípios políticos de liberdade, igualdade e fraternidade em consonância com o que já expus de outra forma a respeito da história de Esaú de Jacó. De acordo com Costa (2013), para Lévinas a Revolução ocorrera à revelia da alteridade e da ética. Para ele, o filósofo lituano não aponta para a necessidade de compreensão da exigência de fraternidade como finalidade, mas como início da minha responsabilidade sobre outrem.

Aqui está a originalidade de Lévinas ao tratar da fraternidade proposta pela Revolução Francesa (1789). O face a face é o que dá vida e substância à fraternidade e à infinitude da responsabilidade do Eu pelo Outro (...) é a ética que resgata o valor da fraternidade humana diante da história. A alteridade ética estabelece o princípio da manifestação do Transcendente e do Infinito, no rosto que está sempre manifestando diante do Outrem (Terceiro). (COSTA, 2013, p. 232)

Mas como superar as situações de desfiguração do rosto operada pelo terceiro no campo político? Se a política pensada a partir da liberdade suprime o diálogo e se define pela ordem da razão universal, como a Política pode sobreviver e assinar o salvo-conduto do rosto frente à livre violência e ao anonimato normativo?

Seria uma política *por vir*. Política da ordem da promessa, que está sempre por chegar. Que rompe com a tendência do conhecimento à unidade, à supressão da multiplicidade na unificação operada pela razão, o que por vezes resulta na destruição da alteridade. Lugar da responsabilidade diaspórica, abraâmica, que não retorna a si, mas que sai rumo ao infinito deserto de nossa responsabilidade. A política *depois* que, inspirada pela ética primeira, faz o homem no futuro retornar ao seu advento *an-árquico*, ao *depois* não submetido ao presente, mas orientado pela velhice do que virá, pele rugosa da alteridade que faz po-ética em mim na

exposição a outrem. Homem que padece de seu não-poder-poder<sup>41</sup> e faz disso seu campo político.

Assim, a ideia de uma inspiração ética da política poderia fornecer um critério empírico, permitindo julgar uma ação ou uma lei. Essas poderiam ser chamadas “boas” se elas não se substituíssem ao acontecimento ético que as precede e se elas não obstruem o antes-da-lei, o antes-de-toda-lei, não reconhecendo nem sob elas nem além delas mesmas, dito de outra forma, se elas autorizam sempre e conduzem continuamente à possibilidade de sua interrupção. *Política depois, então, porque pré-originária numa tomada do sujeito, “mais velha” que todo conceito da e do político. Mas ética depois deste depois, num tipo de retorno da aqui-origem, depois da instituição da ordem do universal* (BENSUSSAN, 2009, p. 78, grifo meu).

Nesse *por vir* – marcado pela aqui-origem da ética, aproximo o rosto de Lévinas ao de Derrida novamente, em continuidade àquela primeira aproximação que realizei ao tratar especificamente do conceito de hospitalidade. Nesse face-a-face dos ditos de ambos filósofos judeus, irmãos na fraternidade que lhes sobrevém, sofro uma compreensão da política que se articula, em primeiro plano, em torno dessa mesma fraternidade e da responsabilidade por outrem e que, mais profundamente se revela no plano das corporalidades (rosto) e de sua passagem pelas imagens (fotografias).

Conforme lembra Korelc (2017) o *por vir* para Lévinas é definido pela alteridade, “e a alteridade é definida como o evento em que cessa o poder do sujeito de captar, de assimilar, de possuir e dominar e se pôr como sujeito, isto é, liberdade” (p. 142) Ora, Derrida também se vale do termo *por vir* em suas obras; interessa-me explorar primeiramente o emprego da expressão *luzes por vir*<sup>42</sup> pelo autor. Ressalto que digo de um *por vir* da política não como simples futuro, derivado do tempo presente. Nas palavras de Lévinas,

---

<sup>41</sup> Lévinas nos alerta sobre o possuir, o reconhecer e o apreender; na visão do autor eles são sinônimos de poder – lavoura infinita para a Ciência Política. O filósofo denuncia o fracasso da Política na mesma medida em que o Eros é reificado; para ele, o não-poder-poder é o que permite à alteridade sustentar o outro como determinação essencial. “Nele reside a razão por que procuramos a alteridade na relação absolutamente originária do Eros, numa relação que fica impossível ser traduzida em poder” (LÉVINAS, 1984) Não tenho a pretensão nessa tese de tratar do Eros, ligando-o diretamente à Política, mas tal dimensão do pensamento levinasiano não posso deixar de citar nesse contexto, uma vez que o não-poder-poder é que, em grande medida, permite que o rosto de outrem surja contra a absolutização que o aniquila. O corpo comparece ao pensamento de Lévinas sobre o Eros não como mercadoria a ser consumida, mas como lugar da negatividade, do tensionamento entre mim e outrem, da manutenção da distância no momento em que a proximidade se desenha pele a pele. Pensamento não fusional, mas amoroso, posto que assim como a alteridade, “o amor não é uma possibilidade, não é devido nossa iniciativa; ele é sem razão, ele se precipita sobre nós e nos fere” (Ibid. p. 56). Voltamos aqui à ferida, ao *vulnus*, palavra primeira dessa tese. Portanto, embora a erótica não tenha sido problematizada ao longo do texto, ela está inescapavelmente ligada a isso que se esboça como *por vir* da Política. Mas em favor do escopo da tese, detenho-me por aqui, apenas indiciando pensamentos futuros a se desenvolver.

<sup>42</sup> Políticas da Amizade (DERRIDA, 2003, p. 308), A Universidade sem Condição (DERRIDA, 2003, p. 14) e Minhas Humanidades de Domingo (DERRIDA, 2004, p. 299), por exemplo.

Quanto ao futuro – não é minha antecipação de um presente que me espera já todo pronto e semelhante à ordem imperturbável do ser, “como se ele já tivesse chegado”, como se a temporalidade fosse uma sincronia. O futuro é o tempo da profecia, que é também um imperativo, uma ordem moral, mensagem de uma inspiração (...) um futuro que não é simples por-*vir*. (LÉVINAS, 2010, p. 143)

Rodrigues (2013) destaca que o pensamento da desconstrução desenvolvido por Derrida busca inspiração em Lévinas; o rosto em sua dimensão inapreensível reside naquilo que não se revela, mas que dá sinais, que se mostra vestigialmente *como se* segredo, algo “indecifrável, encriptado, [que] está nos confrontando com essa experiência de abismo, na qual estamos desde sempre lançados. Mesmo que sobre essa cripta indecifrável se lancem todas as luzes do esclarecimento, sempre haverá o inapropriável.” (p. 185) Ou seja, a ética da desconstrução de padrões políticos logocêntricos e racionalizantes advindos do Iluminismo comparece em Derrida como uma espécie de eco ao chamado de Lévinas.

Em nosso entender, a fraternidade de pensamento entre os filósofos nos expõe às intermitências, ao nomadismo e a toda sorte de *cascas das luzes por vir* – para atrelarmos a eles o frescor do termo cunhado por Didi-Huberman. Como sujeitos precários, estamos hoje expostos politicamente a uma luminosidade outra que o século das Luzes não logrou desvelar em sua calculada racionalidade; ela se constitui por “sombras, crepúsculos e cegueiras”, como ressalta Rodrigues (2013, p. 185).

Assim, Derrida tem como perspectiva de sua desconstrução um *porvir* de luz não ofuscante, tampouco de um futuro submetido ao presente. Sempre haverá um novo questionamento a se fazer. Também como Lévinas, Derrida ao seu modo problematiza os fundamentos kantianos, ao defender que a razão transita entre as exigências do cálculo e as do incalculável, do incondicional. Esse trânsito ocorre por vezes sem regras pré-definidas (o que é por vezes agustiante ao cálculo político, mas que também constitui uma saída para a própria política entregue a si mesma). Derrida nos faz constatar que o gesto ético-político da desconstrução *responde* (responsabilidade) aos ideais iluministas que não foram alcançados. Por isso chegamos ao campo da promessa, do que está sempre *por vir*.

A “democracia por vir” não significa uma democracia futura que um dia será “presente”. A democracia nunca existirá no presente; ela não é presentável e tampouco uma ideia regulativa no sentido kantiano. Mas existe o impossível, cuja promessa de democracia inscreve – uma promessa que corre e sempre deve correr o risco de se perverter em ameaça (...) o conceito herdado de democracia é o único que acolhe bem a possibilidade de ser contestado, de contestar a si mesmo, de se criticar e aperfeiçoar indefinidamente. (DERRIDA, 2003, p.130)

Os detatroses de Lévinas e Derrida poderiam se ocupar de rotulá-los como filósofos que pensam de forma hiperbólica e indecidível e que, por isso mesmo, não chegam a formular um pensamento que de fato *sirva* à Política com “p” maiúsculo. Contudo não penso que tal crítica se sustente. Ao contrário, das *insignificâncias* desse *outro modo de ver e pensar* advém a relevância de desacostumar as palavras e os sentidos a respeito do que compreendemos como o político/a política.

Evoco finalmente a palavra *razoável*, recuperada em sua etimologia por Derrida. Como lembra Rodrigues (2013, p. 186), “o verbo *razoar* e daí, *arrazoado*, pode significar aquilo que é rascunhado e carrega, portanto a conotação de precariedade. [Derrida] Questiona, assim, a presença de um sujeito cujo conhecimento e autonomia garantem a responsabilidade e ética de suas decisões.”

O filósofo não desmerece ou desqualifica, portanto, a razão, mas a desloca para considerar o imponderável, o incalculável, fazendo-a considerar seus próprios limites; fazendo-a rever as “certezas” das *a priori* como garantias da decisão racional.

## 2 Um rosto que se ergue, o Outro que nos escapa

*O retrato será sempre um revelador dessa fronteira: poderá mentir ou ser verdadeiro, poderá ficar perdido no tempo ou alcançar o muito além.*

**Diógenes Moura, Curador de Fotografia**  
Exposição “O Mais Parecido Possível” – O Retrato  
Pinacoteca do Estado de São Paulo

### *Fragmento Segundo*<sup>43</sup>

#### *Adágio*

A rua que sobe até a casa do Thiago, saindo da Aclimação, se chama rua do Paraíso. Ela termina justamente na Igreja do Paraíso. “Chegar aqui vivo, realmente, é conquistar o Paraíso”, digo a Thiago que sorri ao me receber. Saí a pé e subi o morro íngreme. Sinto os anos pesarem e a sacola com meio quilo de queijo minas e uma lata de goiabada. Levo os presentes da minha terra; chego. Thiago abre a porta e me deparo com uma das suas fotografias ampliadas na sala, Ronaldo e Janaína vêm tevê. Somos apresentados e Thiago me chama para o seu quarto. Num PC estão as 60 mil fotos para se olhar. O cheiro de palo santo queimado me lembra a minha casa. E as plantas nos vasos também. Entrego-lhe o queijo e a goiabada; ele fica menino, vai à cozinha fazer café. Fico só, sapeando as imagens. As xícaras aparecem pela metade e vamos bebericando. Não podia tomar café hoje.

Há então um longo momento de seleção, revisitação, pulsação das fotografias. Noves fora: vamos salvando sequências em pastas, levando em consideração a duração de um dia, ou a duração de um rosto.

Thiago vai abrindo as memórias aos poucos, desfila sobre os olhos uma galeria de mulheres e homens, ora espectrais, ora vívidos, ora *post mortem*. Sabe os nomes, (re)conta as histórias, suas visões construídas nos anos de relação. Um cigarro e outro esfumaçam as pupilas e vamos como que adentrando um (in)certo mundo, talvez instantes da primeira vez. O cotidiano passa em traços, vestígios; há também nisso o *como se* derridiano<sup>44</sup>, entrelaçando as durações do dia e dos rostos. “A tragédia grega tinha a duração de um dia”, lembro. Na

<sup>43</sup> Trecho das anotações “Incursões”, de 6/8/16. Íntegra do texto em Anexo 1.

<sup>44</sup> A expressão é utilizada por Derrida para indicar, grosso modo, um desajustamento entre realidade e ficção que se dão no texto, o qual se abre para possibilidades de inúmeros sentidos, inclusive ao impossível. O *como se* se distancia da representação, articulando apresentações na cena do texto, nem verdadeiras, nem falsas; o *como se* favorece certa ficcionalidade que se dirige a partir de outrem. Por meio dela, um traço de voz ocupa a palavra trazendo *um fora*, outras referências que se intrometem no texto *como se* hóspede inesperado. Fonte: WOLFREYS, Julian. Compreender Derrida. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

mostração do *vulnus*, ferem-nos as lembranças de dor, lambrecadas de alegria. Um atravessamento paradoxal que nos esgota o olhar. Chegamos ao termo da metade das imagens em duas horas meia. Navegamos pela memória fractal, e por vezes dura, de muitas realidades; do trânsito dos rostos, no que os corpos apresentam via imagens. Ali, na tela, ressoam as vozes da Sé e do Centro de São Paulo, silenciadas, apagadas, distantes do campo visível. Ecoa, outramente, o que faz nascer essa distância. Não sabemos. Sinceramente, não sabemos. E nem sei se nós queremos saber.

\*

### **2.1 Intermittências: aquém e além da representação**

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman (2011) discute o contraste entre as luzes ofuscantes do espetáculo imagético e midiático, do qual nossa sociedade contemporânea se alimenta em grande medida, e as *intermittências* que lampejam na escuridão de uma espécie de experiência ignorada e que resiste a tal espetáculo, à luminosa cegueira que nos acomete. O autor está interessado em reconhecer quais imagens possibilitam o pulsar de uma passagem humana, mesmo que frágeis e precárias como nossa própria condição de existentes.

A partir de Agamben, Didi-Huberman denuncia que a força das imagens luminosas do espetáculo contribuem para maquinar povos subjugados, hipnotizados pelo seu fluxo. Enfrentamos, cotidianamente, uma proliferação calculada das imagens, sobretudo com a ascensão das tecnologias *online* e com as indistinções, cada dia mais fortes, entre público e privado; sujeito e produto; corpos e mídias. Embora haja certo tom apocalíptico nessa visão, é inegável que esse processo pode nos levar a ignorar as *sobrevivências* e *intermittências* ao clarão, aos holofotes da hiperexposição imagética. Há um contra-fluxo de imagens, de seus autores e corpos, que escapam à luz e à glória totalizantes, que oferecem fissuras às experiências de *momentos inestimáveis*.

Nesse ponto, Didi-Huberman retoma o olhar benjaminiano sobre a imagem, contrapondo-o ao de Agamben – que advoga uma redenção da imagem apenas no *post mortem*, apontando para o ser-para-morte de Heidegger.

Somos ‘pobres em experiência’? Fazemos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência (...) Não assume a imagem, em sua própria fragilidade, em sua intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra sua capacidade de reaparecer, de *sobreviver?* (...) Imagens clandestinas, certamente, imagens por muito tempo ocultas, por muito tempo inúteis. Mas imagens transmitidas a nós, anonimamente, naquilo que Benjamin reconheceu como a derradeira sanção de toda narrativa, de todo testemunho de experiência, a saber, a *autoridade do moribundo*. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 127-132)

Em continuidade à perspectiva apresentada no capítulo anterior sobre a *ética do sobrevivente*, interessa-me destacar que a expressão *autoridade do moribundo* guarda estreita relação ao tema da “força fraca messiânica” de Benjamin, que por sua vez dialoga de forma direta com a ideia da fragilidade do rosto em Lévinas; sobretudo quando esse nos faz alcançar, pelo conceito de comunicação, o padecimento de outrem em mim. No trauma que a visão do sofrimento do outro, via imagem, provoca em mim, torno-me *suceptível* ao seu apelo ético. E justamente porque está exposto e violado na imagem, o rosto me ordena, como se acima de mim fosse, no seu padecimento: “não matarás!”

Já em *Peuples exposés, peuples figurants*, Didi-Huberman (2012b) analisa a série de fotografias produzidas por Philippe Bazin durante sua residência do curso de medicina em um hospital na França, no qual cuidava de pacientes idosos. A tese de Bazin intitulada “Aspectos humanos e psicossociais da vida em um centro de longa estadia” descreve seu trabalho no setor de geriatria, com detalhes das rotinas, dos objetos, corpos, gestos e sensações vivenciadas por ele durante a pesquisa. Sua reflexão aborda aspectos como o da negação da humanidade; da humilhação e violência dirigida aos idosos naquele ambiente. Contrapondo-se àquela compassividade denunciada por Fassin, Bazin toma uma via diferente: ao longo de nove meses, além dos cuidados médicos, ele fotografou os pacientes. Para Didi-Huberman, a tese se torna um verdadeiro ensaio fotográfico no qual se misturam rostos fotografados de perto, situações de reportagem, de documentário social, de realismo poético. De acordo com o autor, Bazin busca encontrar parcelas de humanidade – *sobrevivências?* – no gesto da escuta, no exercício de olhar para (e não através dos) idosos, no esforço de dirigir-se ao outro, de interpelá-lo e ser por ele interpelado.

Vieira e Marques (2016) comentam a leitura que Didi-Huberman faz do trabalho de Bazin, destacando que a vida residual dos idosos, ligada à gestão e proteção do ambiente hospitalar, expunha também as condições de vulnerabilidade e de precariedade através de mecanismos de controle e subexposição, conduzindo à desaparecimento social, à impessoalidade e à desumanização. Pode-se reconhecer aqui a perda do rosto de que nos fala Butler, como detalhei no capítulo anterior, o que se dá no processo de enquadramento institucional que dificulta a escuta do clamor do outro e, assim, o compromisso da responsabilidade ética sobre esse outro enfermo, fragilizado e solitário. Contudo, a produção fotográfica em questão *abre-se* a uma forma de escuta desse apelo silencioso que emana dos corpos dos internos:

Bazin devolve-lhes o rosto utilizando o aparato fotográfico do olhar, concebido para transformar o olho clínico e sua gestão técnica necessária em “olho à escuta”. Ele



descreve essa prática, em que falar e olhar se conjugam na mesma temporalidade, como uma iniciação, uma viagem iniciática ao reconhecimento dos outros, partindo de si mesmo (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 38).

Se as imagens de Bazin nos apresentam uma exposição dos sem nome, dos anônimos, é também claro que uma fotografia não seja capaz de devolver a palavra ao sujeito fotografado. Mas Didi-Huberman (2012b, p. 43) nos lança a uma reflexão sobre as imagens de Bazin: embora elas não restituam o nome próprio às pessoas cujos rostos foram expostos, há uma intenção de erguê-los<sup>45</sup>, sustentá-los e lhes conferir uma frente, um confrontar-se e, nessa sequência, um *enfrentamento* (“faire face”). E isso já não seria expô-los na dimensão de uma possibilidade de palavra?

A pesquisa realizada por Bazin nos mostra que *a imagem pode conferir rosto a um indivíduo, tornando-o sujeito a nossos olhos (a humanização depende da visibilidade do rosto humano)*, e, por isso, por permitir sua aparência, faz emergir o lugar da comunicação, da reciprocidade. *Mas ela também produz a (in)comunicabilidade: um rosto que se nos apresenta via imagem pode, ao mesmo tempo, revelar um “em comum”, um incomum e uma parte de outrem que não se deixa apreender, que não consegue traduzir-se em comunicação.* Lévinas menciona tanto representações “plásticas” da face humana que obliteram o rosto quanto a possibilidade de o rosto operar e ser representado enquanto face, a partir do momento em que tal representação possa vocalizar ou ser entendida como resultado de uma voz que expressa um lamento, uma agonia, um sinal da precariedade da vida. (VIEIRA E MARQUES, 2016, p. 22, grifo meu)

Assim, tensionando as perspectivas de Didi-Huberman e de Lévinas, não se está dizendo que o rosto retratado numa imagem constitua somente a representação do humano mas, na 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 transcende o mostrado para além do jogo da representação.

O reconhecimento dessa dimensão do rosto em sofrimento manifesto na imagem, ou mais propriamente, dos vestígios de sua passagem pela expressão de sofrimento revelada pela face fotografada, é possível quando o espectador é implicado na/pela imagem. Nas palavras de Didi-Huberman, não somente quando esse a vê, mas quando a mira e, perante o sofrimento representado junto ao campo da visão, torna-se o *espectador que 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

<sup>45</sup> O título do presente capítulo alude a essa expressão.

“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)

Já Butler (2004) lembra que para Lévinas, a afirmação do ente humano se dá nessa indecível impossibilidade da representação. A falha da imagem seria, portanto, necessária para que ela possa comunicar de fato o rosto de outrem; e não eclipsá-lo sob a forma ou rostificá-lo, no sentido deleuziano. 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.”<sup>46</sup>(p. 144)

Butler (2015) ressalta que as fotografias, de fato, atuam sobre nós. Remontando as questões levantadas por Susan Sontag nas obras *Sobre fotografia* e *Diante da dor dos outros*, se as fotografias detêm poder de comunicar a dor alheia, fariam isso de modo que os que as vissem pudessem ser impelidos a mudarem a visão sobre essa dor mesma e, para Sontag, sobre a avaliação política da guerra. Nesse caso, as fotografias assumiriam uma função transitiva: atuam sobre os espectadores de modo a influenciar diretamente os tipos de julgamento que esses formularão sobre o mundo. Sontag admite que “as fotografias são transitivas. Elas não somente retratam ou representam – elas transmitem sentimentos” (p. 106). Também Didi-Huberman (2017) reflete sobre a fotografia em direção similar:

Mas a imagem fotográfica nunca é *isto* ou *aquilo*: ela é apenas o que se quer fazer dela, seja do ponto de vista do produtor, seja do ponto de vista do espectador. (...) A imagem é uma questão tão crucial que todo mundo quer saber *o que é*, quando a questão seria antes saber *o que faz* esta imagem específica, o que ela faz que outra imagem não faz. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 91-92)

A partir da provocação trazida por Didi-Huberman – *o que faz tal imagem?* – damos um passo à frente da representação; mas uma eventual perspectiva de julgamento nessa resposta também pode levar a uma estreita compreensão da afetação de outrem perante o padecer de terceiros, em que o *logos* interpreta e oferece, numa prova hermenêutica, o sentido do sentir, empatia. Os aspectos sensíveis da imagem estariam como que subalternizados à capacidade de articular e julgar – o que se faz fundamental perante a guerra, mas que limita, assim como a dimensão representacional, o alcance subjetivo do sofrimento.

---

<sup>46</sup> Do original: “There is something unrepresentable that we nevertheless seek to represent, and that paradox must be retained in the representation we give.”

Sim, as imagens fotográficas não são definidas apenas como uma modalidade de representação (caráter icônico) univocamente associada ao passado (caráter indicial). As produções contemporâneas se desenvolvem no ambiente da “complexidade temporal, bem distante das metáforas da janela e do espelho, associadas à ideia de representação de um mundo exterior objetivo ou à expressão da visão interior do artista, que polarizam a fotografia clássica.” (FATORELLI, 2013, p. 49).

Isso afeta a própria transitividade apontada por Sontag, uma vez que, com o próprio avanço técnico, a ordem da frequente mutabilidade dos meios associada à profusão numericamente superior, afeta a percepção das imagens por parte dos espectadores. O olhar não é mais uma exclusividade dos olhos; a ampliação do poder produtivo do corpo no processo de aquisição perceptiva tem emulado a participação das instâncias afetivas na aproximação das imagens.

Nas condições de instabilidade e quase imaterialidade das imagens contemporâneas, o corpo e os processos proprioceptivos são convocados a suplementar esse déficit de substancialidade – ausência de suporte estável, projeções randômicas – ele mesmo instado a participar de modo criativo nos processos de aquisição perceptiva e cognitiva. (FATORELLI, 2013, p. 82)

As tecnologias *online* e as aparições das imagens em mídias das mais diversas naturezas, fazem articular temporalidades distintas que, por vezes, suspendem a sensação de passagem do tempo. As imagens, uma vez postadas na *web*, permanecem e permanecerão, na maior parte do tempo, disponíveis, editáveis, alcançáveis. Se a facilitação do acesso pode ocasionar uma visibilidade ampliada e a produção de estéticas *remix*, também pode se desdobrar numa angústia “sem fim”; se as imagens vivem, sobretudo na *web* elas não poderão tão facilmente gozar da paz eterna *post mortem*. Foi-se o tempo das cópias reveladas unicamente em papel. E, por óbvio, tal fenômeno está entrelaçado à constituição subjetiva dos entes comunicantes.

Em última análise, a imagem fotográfica também gozaria de uma desinteressada precariedade por sua estaticidade, quando comparada a outros tipos de imagens, como as do cinema e do vídeo.

Tanto a fotografia como o poema podem se articular sequencialmente em exposição e livro, adquirir uma “narrativa”, mas nunca deixam de manter uma unidade indissolúvel sobre a qual nos debruçamos: *cada poema inaugura o olhar da poesia, cada fotografia inaugura o lugar do olhar*. Em posição diametralmente oposta à da *imagem-movimento* do cinema, a fotografia estaciona sua imagem, a deixa suspensa, ainda que sua chegada final seja idealmente adiada para quem a observa – *como se não parasse de chegar*. (NAVAS, 2017, p.20, grifo meu)

Eis que para além da *poieseis*, a *imagem como poema* se manifesta a cada novo olhar, que a coloca em suspensão, *como se* sempre a chegar. E mesmo que se considere tão somente sua função sígnica, a fotografia como imagem estática não só representa, como interpreta e transfigura, interpondo-se entre o homem e o mundo. Se os signos conectam, podem realizar fusões (im)possíveis; exposição de hiatos; as fotografias dão a ver a não-coincidência entre o registro e as coisas.

A imagem estática aponta para um lugar passível de ser apenas intuído ou imaginado, enquanto a câmera móvel do cinema e do vídeo se voltam, persistentemente, ao contracampo, sempre de modo a fornecer um sentido ao enigma anunciado (...) *a fotografia apresenta-se parcial e precária, mas, em virtude mesmo dessas inconsistências, permanece essencialmente aberta à prática e às percepções criativas*. Nesse contraponto com o cinema, o aspecto positivo da fotografia recai exatamente sobre sua natureza subtrativa, por oferecer menos e, em vista dessa insuficiência, proporcionar a expansão das margens de participação do espectador. (FATORELLI, 2013, p. 126, grifo nosso)

O oferecimento de *menos* talvez permita às produções fotográficas *a priori* um outro campo de possibilidades para a revelação do rosto; nos aproximamos assim do campo do *dizer* na fotografia:

Se sempre se persegue o indizível na poesia e na arte, então a imagem se revela como a linguagem que pode dizer o que está além dela. O *dizer* da fotografia nos parece paralelo porque *transborda de sua função visual, à semelhança da imagem na poesia, que transborda da reduzida função verbal e comunicativa*. (NAVAS, 2017, p.26)

Como vimos no capítulo anterior, a perspectiva levinasiana amplia a compreensão do conceito de Comunicação, vinculando-o ao de substituição e de abertura, firmando-se na responsabilidade. Para acompanhar esse movimento de Lévinas, com a fotografia não poderia ocorrer diferente. Para tanto, Navas (2017) apresenta o conceito de *fotografia transversa*, ao abordar a condição contemporânea da fotografia que procura uma transversalidade de linguagem associada a uma transversalidade de territórios e de posições a favor de uma visualidade mais viva. O autor procura evidenciar um conceito que define a fotografia não somente além dela mesma, “mas que sabe virar do avesso a história e se ver em uma outra contextualização de significados e dimensões”. (NAVAS, 2017, p.74)

Essa perspectiva *transversal* me parece interessante pois favoreceria a passagem de um *dizer* na aparição dos rostos. A transversalidade evoca uma ideia de atravessamento, de exploração das fronteiras e dos *entres*, criando possibilidades de expressão do para-outrem, rompendo com o discurso que privilegia o lugar “da realidade e da verdade” no registro

fotográfico. Como alerta Diegues (2014) o estatuto da imagem diante do real e da verdade sofreu reconfigurações consideráveis a partir das incertezas próprias de nosso tempo:

Se em *A República* Platão definia a imagem como simulacro que desviaria do conhecimento da verdade, o século XX experimentou a fotografia como possibilidade de captura do real. Essa possibilidade, contudo, se apresentou também sempre fugidia e incerta; o real capturado pela imagem, paradoxalmente, fragmenta-se nos múltiplos recortes possíveis que o dispositivo fotográfico pode produzir. A discussão se inverte: *se Platão discute o estatuto da imagem diante da verdade, o mundo contemporâneo discute o que seria o real diante da força do simulacro*. Falar em real, no lugar de falar de verdade, é abrir espaço para o que há de incapturável nas representações. (DIEGUES, 2014, p. 8)

Talvez por isso se reconheça certa transferência das formas testemunhais cotidianas para as imagens em movimento, preferencialmente em tempo real, encontradas em alguns tipos de vídeo ou de cinema. O testemunho torna-se “mais real”, “mais verdadeiro”, na medida em que incorpora as visualidades, os sons e as trilhas narrativas que o movimento viabiliza. Nesse sentido, a fotografia transversa *como se* poema, “ganha” espaço por se distanciar dessa perspectiva limitante, que pode se submeter a uma redundância do visual e a um empobrecimento do sentido, encerrado no campo das aparências, regido pela fórmula (um tanto ficcional e ingênua): *isto é tal e qual se apresenta na fotografia*.

Todavia, é claro que a mesma típica “falta” da fotografia que potencializa, pode reificar os sujeitos com mais facilidade, haja vista a conhecida capacidade de algumas imagens midiáticas em *rostificar*, no viés deleuziano do termo, os sentidos sobre outrem, tematizando-o em estigmas visuais, lugares-comuns, standardização e espetáculo.

Sabemos que a *rostificação* do sofrimento nas fotografias que circulam pelas mais diversas mídias é um fenômeno relativamente comum e que rendeu fama a muitos fotógrafos ao longo do século XX. Nas últimas décadas, com a proliferação das máquinas digitais e dos dispositivos móveis, a profusão das imagens do sofrimento se tornou ainda mais farta nos mais diferentes meios sociais.

O mercado da dor em exposição, da celebração do corpo sofredor, do espetáculo e midiaticização do sofrimento se estabeleceu de forma violenta entre as interações *online* e *offline*, desestabilizando as fronteiras entre o público e o privado nos modos de exposição e circulação das imagens dos sujeitos em sofrimento. Novos contornos se deram na medida em que se aumenta a visibilidade e a superexposição das faces/corpos.

Biondi (2016) discute o sofrimento de corpos que aparecem em imagens premiadas do fotojornalismo, considerando a situação em que foram retratadas. São corpos supliciados pela

forme, catástrofes, guerras, doenças, acidentes. A autora retoma a noção de punição ou culpa, explorada por Foucault, alertando para o fato de que a culpa que o suplício porta via imagens, atualmente torna-se implícita. Ela aparece *como se* castigo por uma suposta fatalidade dos acontecimentos. Isso esvaziaria o campo das responsabilidades entremadas na situação retratada, resvalando para o observador. Assim, a fatalidade recai sobre grupos étnicos, sociais e econômicos vulneráveis, como o são os *povos de rua*. Contudo, o corpo retratado que sofre, também resiste, uma vez que sofrer e resistir, para a autora, são atuações de duração, de prolongamento. Daí decorre que a imagem fotográfica mobiliza – e não imobiliza. Como há um prolongamento, no tempo, do sofrimento, isso compõe um corpo “resistente”. O registro imagético faz o sofrimento prolongar-se para o olhar do sujeito espectador.

Também Picado (2011), em seus estudos de fotojornalismo, procura ir além dos aspectos referenciais relativos à fisionomia humana em sofrimento, contida na imagem fotográfica circulante nos dispositivos midiáticos; ele procura investigar “as funções pelas quais o retrato institui um sentido propriamente comunicacional nas maneiras pelas quais ele chega a indexar na própria superfície plástica de sua manifestação a presença ativa do espectador”. (p. 63) Aponta assim para uma implicação ética que deve ser problematizada conjuntamente às variáveis visuais da imagem fotográfica. O autor nos apresenta o sofrimento traduzido pelo rosto na imagem fotográfica como “centro de enorme resistência, naquilo que chamamos de uma genuína pragmática da significação visual.” (p.63)

Seguindo a perspectiva de Picado e de Biongi, entendo que a face exposta na imagem “resiste”, e não se definiria tão somente pelo que nela se vê, mas por uma espécie de inscrição de um outro para quem a imagem se entrega, exposta como espécie de zona de passagem; uma ponte que endereça a via de acesso a alguém “de fora” e cuja localização é não determinada. Da exposição do sofrimento que a imagem possibilita por seu caráter de representação, desdobra-se o apelo do rosto exposto que aguarda a *res*-posta, a *res*-responsabilização de outrem. O olhar espectador padece de um efeito de rendição ético, decorrente da necessidade de o olhar da face fotografada em sofrimento se render a quem a mira; por outro lado, a imagem ao ser “rendida” não se entrega totalmente. Ela sustém uma dimensão outra, uma certa “dimensão levinasiana do rosto” que permaneceria *incapturável*, exacerbada do visto/dito.

O efeito pelo qual a rendição do olhar de uma figura se dirige para fora da imagem (e, mais agudamente, para este outro olhar que a rende, propriamente), se realiza na

base da constituição de um tipo de *ambiência afetiva para a representação*, e que a conforma enquanto parte de uma experiência de *testemunho visual*, propiciada pela rendição fotográfica. Numa certa dimensão da análise, é o caso de se ver nesse olhar que se deixa render na imagem, ao mesmo tempo em que nos fita, mais conotações do que aquelas que caracterizam as estratégias derogatórias do universo mediático (PICADO, 2011, p. 63-4, grifo meu)

Os dois conceitos que Picado (2011) apresenta acima, o de uma *ambiência afetiva para a representação* e o do *testemunho visual* terminam por romper com a circunscrição da imagem unicamente ao campo do dito/representado. Essa dupla de conceitos pode nos ajudar a reconhecer que, mesmo nas mais reificadoras fotografias da face/corpo retratado em sofrimento é possível encontrar, pela rendição do olhar, os afetos e o testemunho perante a imagem que nos olha. A pragmática da comunicação estaria atravessada por essa experiência de ver e ser visto, imbricando as relações fotógrafo-fotografado-espectador nas tramas da fotografia.

Em Mondzain (2009; 2011; 2012; 2015) também vamos encontrar elementos preciosos para aprofundar a discussão sobre os limites dos aspectos representacionais das imagens, bem como sobre o entremear dos sujeitos a elas; para Mondzain a ontologia das imagens *responde* ao campo das subjetividades.

... a imagem indica um regime de subjetividade, na medida em que não se reduz a ser uma simples existência natural submetida a leis gerais daquilo que vive e daquilo que morre. A imagem diz respeito à vida do sujeito sobre o aspecto da sua existência não natural (...) Proponho a hipótese de que, *entre nossa proveniência e a nossa destinação, é a imagem que vem se colocar como operador histórico da mediação e da produção da resposta.* (MONDZAIN, 2015, p. 40, grifo nosso)

A autora desenvolve as noções de proveniência e destinação daquilo que se produz como imagem, correlacionando-as à dimensão autoral afeta ao processo de produção. O peso da autoridade daquele que “assina” a imagem se soma, de modo concomitante, ao endereçamento ao destinatário, havendo nisso uma *relação de desejo e poder intersubjetiva*, embora Mondzain ainda se ressinta quanto a precariedade desses termos para definir essa operação.

Tal processo se torna possível na medida em que o fotógrafo pode reconhecer a imagem como sua produção, mas que também reconheça a dignidade e a igualdade daquele para qual a produção se endereça. Sem dúvida, há nisso uma relação de alteridade que o reconhecimento possibilita construir, mas muitas vezes frágil, posto que eu-desejante pode oprimir o outro na captura da imagem, e também segundo sua força de determinação da destinação. Ironicamente,

ao fazer isso, o autor da foto objetifica a imagem, mas se torna, também, objeto de sua própria produção.

...a imagem é totalmente paradoxal: produção do sujeito, a imagem faz devir o sujeito mesmo que a produz. A imagem é, portanto, se posso dizer assim, duas coisas em uma: ao mesmo tempo uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação (...) *Sua fundação recíproca nos convida a desconfiar que a imagem não é objeto e, portanto, que, se ela pode, sob certas referências, ser considerada como um objeto, isso não se dá jamais sem consequência para o sujeito.* (MONDZAIN, 2015, p. 39, grifo nosso)

Nesse mesmo texto, a autora alerta para o fato de a metafísica e o monoteísmo partilharem, embora a partir de concepções diferentes, uma desqualificação sobre o olhar das produções visuais, relegando-as talvez ao seu lugar de objeto e de figuração e de, no máximo, representação; mesmo que em perspectivas mais arrojadas como as de Sontag, seja possível encontrar na representação substrato ou ponto de partida para formulação dos conceitos.

Aquém e para além da representação, o gesto de retratar, um dos focos dessa pesquisa, produz uma estranha ligação entranhada ao afastamento entre sujeitos e imagens. A imagem originária inexistente sem o gesto primevo que a produz. E advém do corpo o caminho de sua destinação: após gestar e gestualizar, o corpo *se retira* para produzir a imagem, expondo-a aos olhos de si e do outro como um traço vivente, mas traço separado de si e de outrem.

Seja de que forma for, contudo, a existência e a indeterminação das imagens põem os sujeitos a circular e a entre elas operar, tramando relações em que “o cruzamento de olhares que partilham a visibilidade do mundo instala o campo político desta partilha temporal” (p. 52).

Mondzain conclui que a irredutibilidade dos sujeitos a qualquer tipo de captura promove uma relação de despossessão em comum entre autor e espectador, na qual nem se possui, nem se é possuído. Disso decorre a necessidade de uma junção, mesmo que por vezes aparentemente frágil, para que o gesto de ver se constitua segundo uma experiência ética de proximidade dos termos separados da relação; confronta-se e o risco da homogeneização entre eles:

A imagem não é o lugar da reconciliação e da identificação. Ela não é o operador do mesmo, mas o agente do heterogêneo e do desajustado. *Ver em conjunto é uma aprendizagem das vizinhanças, uma experiência da hospitalidade a partir de uma separação irredutível onde se constrói a frágil junção do heterogêneo.* A imagem faz surgir uma relação imaginária entre os sítios, entre corpos radicalmente separados, sem que ela própria se revista de dignidade ontológica, sem que possa pretender a qualquer prerrogativa substancial homogeneizadora. (MONDZAIN, 2011, p. 125, grifo meu).



Marques e Martino (2016) ao comentarem Mondzain (2012) destacam, ainda, que a potência política das imagens está diretamente associada à capacidade que elas têm de produzir um “olhar político”; um modo de ver deslocador de nossas alteridades, porque expõem a multiplicidade de formas de experimentação do mundo e porque apontam para os espaços vazios e para os lugares a serem habitados e criados. Um modo de ver que se confronta com aquele do capitalismo predatório, na qual imagens fascinam e *fazem fazer*. “Assim, não é o conteúdo político das imagens que as torna políticas, mas as transformações sensíveis que produzem na maneira de olhar, pensar e viver de quem as olha (p. 240).”

Os autores informam também que, para Mondzain (2012), as imagens que contribuem para a construção de um olhar político são aquelas que guardam a distância entre quem é visto e quem vê, considerando-se uma aproximação não intrusiva.

A boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política. A violência reside na violação sistemática da distância. Esta violação resulta das estratégias espetaculares que misturam, voluntariamente, ou não, a distinção dos espaços e dos corpos para produzir um contínuo confuso onde se perde toda a probabilidade de alteridade (MONDZAIN, 2009, p.43).

Assim, demanda-se do espectador acolhimento a outrem, habilitando-o a pensar, a ver e dizer o mundo outramente, do mesmo modo que um fotógrafo estaria *a priori* absolutamente exposto, susceptível a outrem no seu gesto de olhar. Marques e Martino (2016) concluem que a política das imagens proposta por Mondzain envolveria três elementos principais: *a distância, a distinção e hospitalidade*.

Se as boas distâncias são tão necessárias ao encontro das alteridades distintas e infinitas via imagens, isso não significa que os limites entre os nós estejam tão definidos. É na mútua afetação das partes que as diferenças seguem outreando; evocando as palavras de Lévinas, é na acolhida que responde e hospeda a outrem é que se há de fazer *substituição*, em lugar de tão somente haver despossessão: processo no qual o fotógrafo passa a assinar o que produz quando nem isso deseja perante outrem. E nesse acolher do olhar, apesar de Si, revela-se como corpo-passagem do olhar de terceiros, na aproximação expectante/expectadora da imagem fotográfica.

O retrato como uma zona de passagem, seria evadido da usurpação representacional para perfazer ponte e albergamento de outrem, e dos outros dos outros dentro da imagem. Tal perspectiva abre um campo de reflexão, na trama das alteridades imbricadas às imagens sobre o nosso destino comum (e não como-um); aponta para um *por vir* que transcende ao próprio comum.

Ainda para Mondzain, a economia que se estabelece na partilha na qual a imagem está entranhada é da ordem das temporalidades e não exatamente de lugares de poder. Isso nos faz problematizar a questão fundamental do tempo na constituição das fotografias, aspecto crucial ao pensamento levinasiano.

Se para Lévinas de *O tempo e o outro*, chegamos sempre “atrasados” em relação a outrem, e se é justamente desse encontro face a face com o outro que se inaugura o tempo, na experiência da aparição da imagem fotográfica poderíamos encontrar um processo similar? Creio que sim. Compreendo que a temporalidade da fotografia que *hospeda outrem* se distancia da noção de instantâneo fotográfico, e se forja na espera do olhar *por vir*. Lissovsky (2014) nos provoca nesse sentido:

Eis a pergunta que proponho: *quando e de que modo a fotografia tornou-se um dispositivo em que o futuro pudesse vir a se aninhar?* Pois é exatamente aqui, no coração instantâneo da técnica moderna, aqui onde ela parece ter alcançado a sua máxima aceleração, que a fotografia vai se inventar como um dispositivo de retardamento, vai se inventar como “máquina de esperar”. (LISSOVSKY, 2014, p. 47-48, grifo meu)

O autor toma por base as ideias de Walter Benjamin e Bergson para analisar a questão da distancia, que não é somente entre o objeto e sua imagem, mas há um distanciamento temporal, do qual o tempo sobrevém como (in)certo passado. Contudo, ao aprofundar sua análise, Lissovsky (2014) retorna à pergunta-chave: quando e de que modo o *por vir* pode se aninhar à fotografia?

Como a dimensão temporal da imagem fotográfica volta-se fortemente para o passado, na visão do autor tal aninhar ocorreria quando a imagem é confrontada conosco, que a olhamos no agora, por estarmos fora do registro imagético e por estabelecermos com ela uma relação. Aquele que espera, convida o tempo e o acolhe em si; não é o caso do *flanêur* que o acumula, nem do jogador, que o mata, para evocar Benjamin. Lissovsky (2014) diz de um *expectar*: “e o tempo que então restitui, não mais passa, não mais flui. Reflui em direção ao presente, pois nesse mesmo movimento – movimento de expectativa do instante – o ausentar-se do tempo tem curso.” (p. 53)

E como a perspectiva do tempo em Benjamin é correlata à levinasiana, já que Benjamin o compreende como “infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos”, o fotógrafo trabalha na espera que *expecta* perante essas infinitudes, mergulhado desde já no *para além* do instante fotográfico por meio de seu trabalho; o fotógrafo como corpo exposto ao refluir da temporalidade, produz a matéria-prima da fotografia.

É nesse intervalo, na duração [como memória, segundo a perspectiva bergsoniana] que o fotógrafo está mergulhado. (...) O objetivo desse trabalho [do fotógrafo] é fazer refluir o tempo para fora da imagem instantânea, pois é somente ali, na espera, que o tempo pode vir a refugiar-se enquanto se esvai na imagem. *O que o instantâneo moderno nos apresenta não é o instante qualquer arrancado do movimento geral das coisas do mundo. É o traço deixado pelo ir-se do tempo que o trabalho de espera realiza.* (LISSOVSKY, 2014, p. 50-51, grifo meu)

Lissofsky (2014) ainda chamará de *aspecto* a dimensão pontual do tempo que se transforma em imagem, que vai além da noção de ponto de vista que está relacionada à apreensão de uma porção do espaço. Assim, o ponto de vista seria para o espaço o que o aspecto é para o tempo.

Assim como aquele que enquadra encontra um ponto de vista e não outro, aquele que espera favorece um aspecto em detrimento de outro. *No movimento que leva da expectativa ao aspecto, já o percebemos, é que a fotografia inclina-se para o futuro* (...) A espera não é um artesanato, uma doação de forma. É o estabelecimento de uma tensão, de uma polarização, que favorece uma “tomada de forma” que só é possível porque se espera. *É na indeterminação da espera que a fotografia resiste e produz um sujeito.* E é na sua abertura para o futuro que a fotografia ainda pensa. Inútil buscar um pensamento fotográfico numa imagem feita “nostálgica”, “polissêmica”, “casual”. *Só há pensamento na expectativa, no devir do aspecto, na iminência do choque. É no vestígio da expectativa configuradora da imagem que podemos reencontrar aquilo em que se funda seu sentido, aquilo por meio do qual ela comunica.* (LISSOVSKY, 2014, p. 51-52)

Assim, parece-nos que a questão do tempo que atravessa e forja a imagem fotográfica, vista a partir da expectativa que funda um sentido e o comunica, está atrelada à questão da alteridade. O *por vir* do aspecto realiza-se no encontro com outrem. Esse périplo temporal da imagem resultante do olhar do fotógrafo, finda e se inicia na devolução do olhar *mais além*. Não como simples remontagem do instante que passou (isto-foi), mas como gesto do sujeito que olha, sujeito em relação com os vestígios da passagem do corpo/rosto, vestígios em devir na imagem. A fotografia para-outrem.

Assim, das múltiplas temporalidades que atravessam as fotografias, aquela que prepondera sobre o *corpus* que analisaremos adiante, certamente é a da alteridade, a temporalidade do outro. Um tempo em que a dominação e o assujeitamento são suspensos em favor de uma abertura para a responsabilidade por outrem.

Há ainda outra importante dimensão a ser debatida sobre as imagens, a da *mostração*. As imagens são mostrativas; um mostrar não exclusivamente icônico, mas que se alicerça nos corpos que a elas se mostram – espectador/expectante, e pelos quais elas podem se mostrar – na pele/rosto do fotógrafo, do corpo que acaricia a lente e a córnea, no campo da aproximação com *outrem*.

Nessa seara faz-se necessário citar as relevantes contribuições de Jacques Rancière (2012) que, na obra *O Destino das Imagens*, cunhará o termo *imagieté*, um neologismo cuja tradução seria próxima da concepção de “imagicidade”. O sentido desse conceito rompe com a visão de que as imagens se definem como representações demonstrativas de algo, mas que elas produzem por si *mostrações originárias*. Assim elas seriam mais que discurso, excedendo à linguagem dos signos, mas também menos, porque elas não podem pretender “uma generalização descontextualizada da linguagem. Operando por ligação e conjunção, a imagem nos carrega em direção ao sentido primeiro da palavra *lógos*: “légien”, ligadura, ligação, laço.” (BOEHM, 2015, p. 32).

Nesse sentido, toda a gestualidade que antecede a palavra impregna essa ligação que opera no sensível, na carnalidade e no corpo. No gesto é possível reconhecer não somente o que se mostra originariamente, mas como algo ou alguém se mostram. Ao nos oferecer essa mostra, a imagem é percebida pelo corpo do terceiro que a apreende, gerando-se sentidos nesse processo. O *logos* aqui já não é o mesmo da racionalidade que leva à compreensão, na busca do desvelamento da verdade – mas permanece ontologicamente vinculado ao que liga um e outro nas relações.

Rancière (2015) propõe também uma ruptura com as duas grandes narrativas da modernidade que jogaram com as duas teologias da imagem: a primeira “modernista negativa” que desenvolve a ideia de obscenidade do real e as miragens da representação à virtude autônoma das palavras e das formas puras, e a teologia romântica positiva da encarnação, “essa faz da separação das palavras e das aparências o mal absoluto e reivindica para toda a imagem, toda palavra, toda sensação, um corpo vivente. Sem dúvida é preciso sair desse dilema para pensar a natureza e as metamorfoses desses quase-corpos que são as imagens.” (p. 201)

O filósofo faz uma crítica às concepções de imagem que lhes atribuem um modo de vida individual, seja aquela do corpo orgânico estruturado por uma lógica da falta, seja como um vírus proliferador.

As imagens teriam assim uma *vida própria*? Para Rancière é preciso cuidado ao respondermos a essa questão. “Transformar o símbolo em “imagem vivente” é, em um sentido, dar demais à imagem. Mas, em outro sentido, é dar muito pouco, ao fazer simplesmente a correlação de uma ansiedade e de uma intolerância.” (2015, p. 197)

Ao discutir o estatuto da imagem, ele lembra que as imagens não se deixam reduzir à transmissão de uma mensagem, tampouco à absorção modernista da pintura voltada para ela mesma, mas “a imagem consistente é precisamente aquela que é ao mesmo tempo *face e size* para o olhar, aquela que o acolhe e o rejeita ao mesmo tempo.” (p.198)

Eis aqui o margeamento que o olhar, num paralelismo com o face a face tão explorado por Lévinas, pode oferecer ao encontro transitivo que a imagem proporciona entre mim e outrem; transitivo e triádico, visto que o mesmo retrato que pode tematizar outrem pode servir-lhe de passagem e pregnância do traço, pele para habitação do rosto que se revela no campo da *aisthesis*, do sensível.

Nada a fazer, tal é a virtude paradoxal, a virtude indissolvelmente estética e política das imagens (...) Dar às imagens sua consistência própria é justamente lhes dar a consistência de quase-corpo que são mais que ilusões, menos que organismos vivos (...) são os fabricantes de imagens que querem fazer alguma coisa, mas talvez eles possam fazer justamente porque as imagens, elas mesmas, não querem nada...(RANCIÈRE, 2015, p. 199-200)

Assim, embora Rancière não renda louros ao regime ético das imagens – ele associa a ética à inclusividade consensual: todos fazem parte de tudo –, tomando uma dimensão ética da linguagem ainda tributária da perspectiva ontologizante, por vezes normativa e procedimental do fazer ético, suas contribuições para se pensar uma outra política das imagens são ricas e, quando tensionadas junto àquelas de Lévinas e Derrida, podem indicar caminhos *por vir*, como veremos adiante, nesse trabalho.

Finalmente, Guimarães e Lima (2007) nos alertam para o fato de que as imagens têm um potencial “de fazer ver, de fazer pensar, de fazer crer e até mesmo de *fazer fazer*, isto é, de modificar condutas. Por isso é preciso refletir também sobre o lugar que elas reservam para o espectador”. (p. 156) Assim, é preciso que o pensar sobre as imagens não recaia nem numa visão romantizada sobre seus poderes e usos, tampouco no descrédito apocalíptico da totalização que cega, ignorando as perspectivas de resistências políticas e de escuta da ética an-árquica que nas/pelas imagens se manifestam.

Amparado em Nancy (2004), Guimarães (2015) aponta para o difícil e delicado caminho da constituição de uma *comunidade inoperante* – definida pela “perda da intimidade de uma comunhão, recusa da imanência absoluta em favor da exposição a um fora, de uma relação com o exterior, com outrem; não fechamento em um território; negação da consubstancialidade de um *sangue* ou de uma *terra natal*.” (p.47) Em lugar de se afirmar como uma obra, a comunidade inoperante ou desativada permite que as imagens enderecem

aos espectadores reunidos, mas sem fusão, o apelo oriundo dos múltiplos lugares distintos, espécie de “nuca” do mundo que é inescapável a todos, e a cada um de nós. “É desse modo que elas [as imagens] entretecem o liame invisível da comunidade dos que vêm juntos, ligados em sua separação, distantes de toda identificação com um corpo único” (idem, p.55)

Talvez tenhamos aqui, no conceito de comunidade inoperante, uma via de acesso para os rostos do comum, que se dão uns aos outros na medida em que se tornam susceptíveis e, com isso, *a priori* abertos ao gesto do outro que diz “eis-me aqui!” e me ordena “não matarás” numa relação de difícil liberdade que se impõem pela diferença em comum.

Concluindo, e com vistas a: (1) gerar a aproximação de outrem por meio das imagens segundo a perspectiva política da *sobrevivência* (Didi-Huberman) e pela tríade: *distância, distinção e hospitalidade* (Mondzain); (2) desenvolver análises sobre as potencialidades levantadas pelos autores aqui citados e seus respectivos conceitos comentados nessa seção (fotografia como poema ou transversa, ambiência afetiva, testemunho visual, espera expectante, mostração, quase-corpos); e (3) considerando-se também a *susceptibilidade* dos rostos inscritos numa *comunidade inoperante*, – entendo que o caminho metodológico para a presente pesquisa deve reconhecer *a priori* as múltiplas camadas de sentido que a fotografia pode revelar.

Tais camadas, não necessariamente superpostas, mas entrelaçadas, tornariam o campo visual conformado na imagem como um lugar-pele de alojamento de temporalidades e corpos que comunicam, sobretudo que sensibilizam o olhar para além da representação imaginal. Nessa perspectiva, mesmo as conhecidas imagens “tremidas”, “embaçadas”, “fora de foco”, por exemplo, em lugar de serem remetidas à vala anônima do erro, do ruído; mesmo quando aparentemente *nada dizem*, seriam a resultante de um processo de percepção e afetação do olhar que tem como fundo restituir “à fotografia as aventuras da linha e da profundidade, que induzem a uma duração, para lá da captação do olhar e da inversão do tempo”. (BELLOUR, 1997, p. 100).

Já aquelas fotos conhecidas como *silenciosas* e *reflexivas*, poderiam fazer ouvir o murmúrio de outros sentidos entre as linhas e pontos que aparecem nas formas retratadas. A esse respeito e para encerrar essa seção, retorno a Didi-Huberman (2012) que desenvolve uma rica discussão sobre as imagens, ancorada na expressão *apesar de tudo*, a qual serve para

alinhar as reflexões sobre quatro fotogramas que trazem o campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau<sup>47</sup> no Verão de 1944 como tema.

Obtidas por prisioneiros do próprio campo, aliados a trabalhadores civis da resistência, em uma arriscada tentativa de denunciar os horrores da *inominável* empresa nazista, as fotografias revelam fragmentos, vestígios do real e, com isso, nos solicitam a imaginação para que elas cumpram a missão de *nos dizer o indizível*.

Embora a expectativa fosse de que revelassem “toda a verdade”, as imagens são lacunares, carregam consigo de forma indicial a violência vivida pelos corpos dos outros no seu gesto e nos levam ao deslocamento, à afetação mesma sobre quão precária é a imagem do sofrimento, na mesma medida em que também o é nossa necessidade de frequentemente pedir muito à imagem. Igualmente violento, porém, seria relegar a tais fotografias o *status* de mero documento ou, diversamente, de um simulacro, excluindo-as do contexto histórico em que foram produzidas.

Assim, *apesar de tudo*, a potência de imaginar se constitui numa inescapável e “difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência (preguiça do esteta), nem o ícone do horror (preguiça do crente), nem o simples documento (preguiça do sábio)” (p.60). Habita a imagem uma inadequação e, ao mesmo tempo, isso é por demais necessário; mesmo quando inexata, ela não deixa de expor uma verdade. Nas palavras do autor, “somos constrangidos à imagem e (...), para tal, devemos tentar criticá-la internamente, precisamente com o objetivo de nos desvencilharmos desse constrangimento, dessa necessidade lacunar” (p. 66).

---

<sup>47</sup> Campo de extermínio nazista, construído na Polônia pelos alemães durante a Segunda Guerra. "Birkenau", a tradução alemã para Brzezinka (floresta de bétulas), referia-se originalmente a uma pequena vila que fora destruída para que o campo pudesse operar. Durante os seus dois anos de funcionamento efetivo (1942-1944), estima-se que mais de 1 milhão de pessoas, entre judeus, ciganos, homossexuais tenham sido mortos especificamente em Auschwitz-Birkenau.

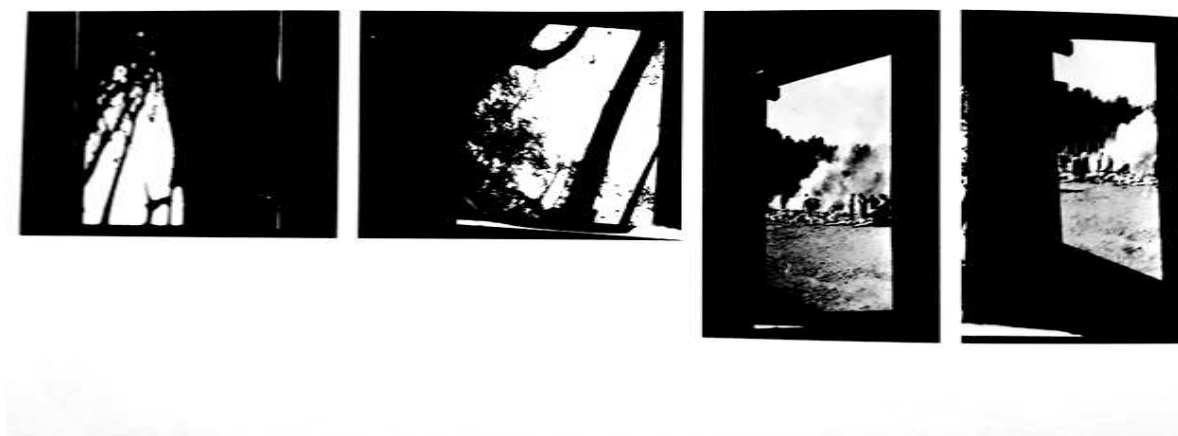


Imagem II – Anônimo grego (membro do Sonderkommando Auschwitz-Birkenau), 1944<sup>48</sup>

Em ensaio recente, *Cascas*, Didi-Huberman (2017) revalida a necessidade de imaginar *apesar de tudo* o inimaginável e, apresentando fotos de sua autoria captadas em visita a Auschwitz-Birkenau, aliadas a textos seus que registram os aspectos sensíveis da experiência de estar naquele lugar. O autor propõe uma montagem entre palavras e imagens, frases que tentam escutar os rostos daqueles e daquelas que padeceram o horror nazista. Suas fotografias e relatos estão à procura “das *coisas chãs* e hediondas, simples e vertiginosas”, vestígios da *Shoah*.

Para Didi-Huberman “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”. (p.41) E é isso que resulta de sua experiência: são fotografias absolutamente triviais, da paisagem cinza, dos vestígios, das flores do campo que crescem sobre as valas em que arderam os cadáveres, hoje aterradas; imagens de uma trilha, uma cerca, cascas de árvores, enfim, *insignificâncias*. “Os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história.” (p.66)

Ao fotografar o silêncio eloqüente da paisagem e de seus vazios, de suas superfícies consideradas “sem consequências” pelos nazistas; ao nos relatar sua experiência de caminhar pelos mesmos lugares que testemunharam o genocídio, o autor vai nos revelar as coisas chãs; nos oferecer uma mirada sobre os rostos daqueles anônimos que foram mortos como *res*,

<sup>48</sup> Mulheres empurradas para a câmara de gás do crematório V de Birkenau e Cremação de corpos de prisioneiros mortos com gás em fossos de incineração ao ar livre diante da câmara de gás do crematório V de Birkenau. Coleção do arquivo do State Museum Auschwitz-Birkenau.



vidas não-passíveis de luto, *vida nua*. Assim, Didi-Huberman os faz levantar – um rosto que se ergue, o outro que nos escapa; suas fotografias refluem o tempo e dão passagem ao clamor do extermínio que prossegue por entre os solos e as bétulas.

A *paisagem-rosto* (e não o rosto-paisagem) seria um conceito possível de se derivar a partir desse contexto, valendo-nos do aporte de Lévinas para abordar experiências dessa natureza. Aparições de *insignificâncias* que se pode considerar como uma via de comunicação do (in)comunicável; das formas de vida elimináveis. Na paisagem se revela a interpelação ética dos corpos ausentes, ocultados, mas audíveis pelas superfícies.

*Há superfícies que transformam o fundo das coisas ao redor (...) Podemos pensar que a superfície é o que cai das coisas: que advém diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto. E que delas se separa para vir rastejando até nós, até a nossa vista, como retalhos de uma casca de árvore. Por menos que aceitemos nos abaixar para recolher alguns pedaços. A casca não é menos verdadeira que o tronco. (...) 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, 2017, p.71)*

Como se cascas, as fotografias, desde sempre películas, superfícies finas ou luminescentes, quase-corpos, podem *cair* dos rostos e nos trazer o para além da experiência; podem nos trazer, junto com as suas sujidades, a passagem da pura comunicação de outrem. As fotografias podem fazer das insignificâncias, inscrições sobreviventes e transformadoras.

Na próxima seção abordaremos um último aspecto sobre as imagens, o da *vocalização*, o qual também contribuirá para sustentar as análises das séries fotográficas que serão apresentadas no capítulo 3.

## 2.2 Voz e imagem

Brand e Pinchevski (2013) lembram que Lévinas, ao atribuir à visão outros aspectos sensíveis como passividade/suceptibilidade, sensibilidade, duração e responsividade, subverte o campo da representação imagética, a qual usualmente é agenciada para a colonização do olhar, valendo-se daquilo que se faz mostrar como ode ao signo visual, às semblâncias e aparências do espetáculo.

De acordo com os autores, a etimologia das palavras rosto e face se confunde em muitas línguas e, particularmente, a origem latina é ambivalente: indica tanto a noção do que está em

vista, daquilo que é superfície e se mostra como rosto visto, a “máscara”; mas também indicia *um face a*, operando na própria interface de um “fazer soar”, a exposição do som – *per sonare*.

Rosto e face são um binômio. Se os dois se aparentam, também se manifestam, falam através do que aparece e do que se oculta e que de algum modo soa/ressoa, atravessando a superfície. O clamor da voz, assim, trespassaria a imagem que (re)presenta limitadamente outrem como signo, é claro; mas também como *voz que se destina e sensível traço*.

Os autores aproximam, a partir de Lévinas, a noção de endereçamento da ideia barthesiana de *punctum*. Esse avizinhamo conceitual é profícuo porque expõe, face a face, as valências da imagem. Para Barthes, enquanto o *studium* se refere ao aspecto cultural da imagem, ao campo habitado pela narrativa social, pela forma de vida manifesta, o *punctum* é aquele elemento que aparece na imagem, mas que remete para além dela; é o que vaza de um passado *isto-foi*, para uma percepção do presente sempre inalcançável. E poderia complementar, a partir do que tratei via Lissovsky (2014), com a possibilidade de um *por vir* aninhar-se naquilo que se mostra no trabalho do fotógrafo.

O *punctum*, ao mesmo tempo em que se manifesta na imagem, faz o signo extravasá-la. Assim, ainda de acordo com Brand e Pinchevski (2013), “não é o próprio referente que aborda, mas precisamente o seu traço reproduzido: a fotografia não traz para nós o referente como tal, não apresenta ou representa. O que ele traz para nós, ao contrário, é um momento singular, uma vez-única, uma contingência...”<sup>49</sup> (p.112).

As condições de reprodutibilidade técnica da fotografia respondem por essa espécie de captura do que passa, mas também pela repetibilidade singular (ou singularidade repetível) de seu referente, ideia que o *punctum* em Barthes deixa entrever. Finalmente, os autores apontam uma similaridade entre o *punctum* e o rosto, assim como entre traço e endereço (ou endereçamento), o que não quer dizer que um redunde no outro; mas há uma espécie de correspondência de significação: alguma coisa no rosto fotografado comunica um endereçamento anterior ao fotógrafo, um *isto-foi* flerta com o olhar. E pode a fotografia, de modo *an-árquico*, dar traço àquilo que transcende esse *punctum*, não só para frente, mas remetendo a um passado imemorial, no qual a fragilidade do rosto habita outramente, precária e vulnerável.

---

<sup>49</sup> Do original: “...it is not the referent itself that addresses but precisely its reproduced trace: the photograph does not bring to us the referent as such, does not present or represent it. What it brings to us, rather, is a singular moment, a once-only configuration, a contingency...”

Estaríamos aqui distantes da imagem total e mais próximos da força que Walter Benjamin identifica na imagem que, mesmo legada a nós anonimamente, produz um deslocamento de mim para-outrem, *momento inestimável*. E se o espetáculo das mídias é o *locus* principal do divórcio entre a imagem e o endereço, é possível especular se e até que ponto os meios de comunicação tendem a moralizar por demais ou a negar a ética do rosto.

A difícil dualidade do rosto é realmente o que torna a ética tão difícil de manter, tanto na teoria quanto na prática. Pode ser que esta ambiguidade seja difícil de os meios de comunicação suportarem; a mesma ambiguidade que aqueles que optam pelo puro endereçamento são incitados a transcender. Mas, parafraseando uma famosa assertiva de Kant, uma imagem sem um endereço é cega, e um endereço sem uma imagem está vazio. É dentro desta incompatibilidade e tensão irresolúvel, entre as duas faces do rosto, que uma nova perspectiva para uma ética da representação aguarda mais elaboração. (BRAND e PINCHEVSKI, 2013, p.118-119)<sup>50</sup>

A disjunção da representação, portanto, é um dos aspectos principais a serem considerados quando se trata de se aproximar das imagens fotográficas. Uma espécie de indagação de fundo: quando a representação falha? Quando ela mostra o seu fracasso em representar? Isso nos leva a apreender que as imagens não são coisas inertes, sobretudo quando são ditas “fixas”, como é o caso da fotografia; “elas se mexem, circulam, se deslocam. A imagem é um complexo, e é essa complexidade que coloca questões.” (DUBOIS, 2003, p. 4).

Jean-Luc Nancy (2015) aponta para uma ressonância sonora oriunda da imagem, uma espécie de fala que se origina da privação dessa, sonoridade que denuncia o mutismo de um retrato, mesmo quando diante dele afirmamos: “essa imagem só falta falar.” Para Nancy, na imagem tanto o visual quanto o sonoro compartilham suas valências; haveria uma espécie de correspondência entre esse processo e o da música que, mesmo sendo exclusivamente sonora, suscita visualidades. Segundo ele as modulações dessa voz que atravessa e reverbera via imagem é resultante do imbricar entre a *figura* e o *fundo* do que se dá a ver. Primariamente, a tessitura que esses dois elementos dispõem, na superfície do dito imagético, está permeada por um “barulho” que constitui sua tônica, a estrutura e matéria mesma do *fundo*.

Ainda não uma fala, portanto ainda não propriamente um “outro”, e no entanto não eu sozinho comigo mesmo. Mas um fora a que a imagem me expõe como vindo do mais profundo em mim que eu mesmo. E esse fora suspende até o contínuo da

---

<sup>50</sup> Do original: “The difficult duality of the face is indeed what makes ethics so hard to maintain, both in theory and in practice. It may be that this inherent ambiguity is what the media finds hard to tolerate; the same ambiguity that those who opt for pure address are tempted to transcend. But, to paraphrase Kant’s famous assertion, an image without an address is blind, and an address without an image is empty. It is within this incompatibility and irresolvable tension, between the two faces of the face, that a new perspective for an ethics of representation awaits further elaboration.”

linguagem: o ritmo, o escande. Calo-me à maneira e sob a pressão da imagem. *Ela me atira no ritmo que imprime no sentido ao cortá-lo e ao abri-lo ao novo.* (NANCY, 2015, p. 66)

Pensar a imagem, nessa perspectiva, mistura-se ao que não é mais sua representação, mas à ressonância; se a figura realiza a modelagem de uma identidade, a imagem deseja uma alteridade, dirige sua fala a ela. Justamente porque a voz realiza um ultrapassamento da identificação. Nancy destaca que a noção de *mímesis* – que difere da simples imitação, a qual pressupõe o abandono de um inimitável, sendo esse, por sua vez, o desejo perseguido pela *mímesis* – conjuga-se à *méthexis*. Ambas implicam-se uma na outra. E a escuta se reveste, em Nancy, da pele de Lévinas ao acolher em seu conceito a noção de substituição, mas sem tematizá-la diretamente:

Escutar é entrar nesta espacialidade pela qual, *ao mesmo tempo*, sou penetrado. (...) *Estar à escuta é estar ao mesmo tempo fora e dentro, é estar aberto de fora e de dentro, de um ao outro, portanto, e de um no outro.* A escuta formaria assim a singularidade sensível que portaria, no modo mais ostensivo, a condição sensível ou sensitiva (*aisthética*) como tal: partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio. (Ibdem, p.30, grifo meu)

A conexão entre os campos da estética e experiência trazida pelas palavras de Nancy faz esboroar os limites do visto, do ouvido e do tocado, similar ao que Lévinas realiza ao abordar a ideia de carícia, como já apresentamos. Trata-se da participação de um mundo em que não se é sujeito de um objeto, tampouco se abandona o eu como objeto de um sujeito fantasmático; mas mundo em que me torno eu mesmo no momento da moção geral do mundo, “eu mesmo em um momento de economia geral dos sentidos, dos sentimentos, dos significantes. Essa economia, essa comunicação, essa partilha, é isso que faz a imagem.” (NANCY, 2015, p. 66) Ou seja, *outrem* é elemento-chave, ou mesmo antecessor ao processo ontológico do reino das imagens. A ética antes da política da imagem *per se*.

Como a sonoridade não habita a língua exatamente como as demais qualidades sensíveis – lembrando-se que os ouvidos não têm pálpebras, *escutar* é um ato que nos alcança sem que possamos dele nos esquivar: seja um murmúrio, um grito, um chamado ou enunciação. E há importantes distinções entres esses sons, que partem de uma maior abertura do balbuciar ao encerramento do sentido no dito que significa.

O filósofo reflete sobre a abertura do som (o seu ataque) junto à sua extremidade intensificada; uma reabertura que excede, “para além da compreensão (do sentido) e para além do acordo ou da harmonia (do *acordo* ou da *resolução* em sentido musical), isso

significa forçosamente que *a escuta está à escuta de outra coisa que não do sentido no seu sentido significante.*” (p. 56). Assim como a visão estaria a escutar.

A perspectiva de comunicação em Nancy (2014) guarda proximidades com a perspectiva levinasiana. Calcada na sonoridade, a experiência comunicativa traz em si uma dimensão incomunicável. Fazendo um paralelo com os conceitos de timbre e som, Nancy demonstra que, embora possamos entender esses dois termos separadamente, sem o timbre o corpo do som é como que esvaziado e, por isso, não pode ser comunicado. A valência sonora da imagem seria um desdobramento do timbre da *vocalização* que proporciona, num processo comunicativo em que a *reverberação* passa a contagiar o dito/visto.

No trecho a seguir, Nancy expressa essa experiência comunicativa que nos remete a uma abertura primária, à partilha entre sujeitos, apontando assim como Lévinas e Derrida para um aspecto de gestação que essa (in)comunicação envolve. No acolhimento e na hospitalidade, ressoa, portanto, o timbre da voz que não se pode totalizar em ditos, embora ela demande o corpo e a imagem do corpo para se fazer mostração, manifestação visível.

Por isso, depois de ter proposto a experiência limite, ou imaginária, de ouvir um som separado do seu timbre, Wittgenstein acaba por tomar o timbre pela imagem privilegiada do que denomina “experiência privada” e, conseqüentemente, não comunicável. *Diria de bom grado que o timbre é comunicação do incomunicável (...)* A comunicação não é a transmissão, mas sim a partilha que faz sujeito: a partilha sujeito de todos os “sujeitos”! Desdobra, dança, ressonância. O som em geral é em primeiro lugar a comunicação neste sentido. Em primeiro lugar não comunica nada – que não seja ele mesmo. No grau mais fraco e menos articulado, dir-se-á que é um ruído. (Há ruído no ataque e na extinção do próprio som, e há sempre ruído no próprio som.) Mas todo o ruído também é timbrado. *Num corpo que se abre e se fecha ao mesmo tempo, que se dispõe e se expõe com outros, ressoa o barulho da sua partilha (consigo, com outros): talvez o grito no qual a criança nasce, talvez mesmo uma ressonância mais antiga no ventre e do ventre de uma mãe.* (NANCY, 2014, p.70-71, grifo meu)

Aqui torna-se claro o substrato relacional que a imagem guarda em suas possíveis ontologias e como, entre o visível e o audível vão se diferenciando – no sentido derridiano da *différance* – as possibilidades de significação. Não se trata somente de uma polissemia, mas também de uma *polifonia outra* que fricciona um sentido no outro, como processos interdependentes que são nas variações dos timbres. A ressonância da, na e pela imagem proposta por Nancy é uma mistura que ressoa na ordem do sentimento e na ordem da ideia. Mesmo que untada em silêncio, a imagem guarda em si a potência de se fazer zona acústica de outrem.

Citando Blanchot (1980, p. 17 e 27), Nancy indica a possibilidade de *um outro* silêncio, diferindo do silêncio ordinário, aquele no qual falta a palavra, como nos referimos a uma

fotografia que “só falta falar”, como no silêncio experienciado por Didi-Huberman durante a visita a Auschwitz-Birkenau. Trata-se de um “silêncio à parte, à distância, no qual é o outro que se anuncia em se calando.” (p. 72) A formulação de *escutar* esta espécie de silêncio do sentido é, pois, uma facilidade verbal. “A escuta deve ser examinada – ela mesma auscultada – no mais vivo ou no mais cerrado da sua tensão e da sua penetração.” (2014, p.47)

Também o dizer e o dito levinasianos se fazem ressoar na reflexão de Nancy sobre a escuta:

Estar à escuta é estar disposto ao encetamento do sentido, e por conseguinte, a uma incisão, a um corte na indiferença in-sensata, ao mesmo tempo que a reversa anterior e posterior a toda pontuação significativa. No afastamento do encetamento ressoa o *ataque* do sentido, e esta expressão não seria uma metáfora: o começo do sentido, a sua possibilidade e a sua envidela, *o seu endereçamento, não tem talvez lugar em nenhum outro lugar senão num ataque sonoro: uma fricção, uma picadela ou o guincho de um efeito de garganta, um borborigmo, um estalido, uma estridência onde sopra uma murmurante matéria pensante, aberta na divisão da sua ressonância.* Uma vez mais o grito nascendo, a nascença do grito – apelo ou queixa, canto, fricção de si, e até ao último murmúrio. *Ressoa assim, aquém de um dizer, um “querer-dizer” ao qual não há que dar primeiramente o valor de uma vontade, mas o valor incoativo de uma alteração articulatória ou proferida ainda sem intenção e sem visão de significação* – sendo estas impossíveis sem esta alteração, que se pareceria talvez com estes arbatamentos para falar quando não se tem propriamente nada a enunciar – ao fazer amor, ao sofrer. (NANCY, 2014, p.48-49, grifo meu)

Na mesma senda de Lévinas, contudo *outramente*, Nancy expõem a pele do rosto que fala-ouve para *dizer*, desentranhando da mostraçãõ, própria das visualidades, o sujeito que diz. Por isso, “enquanto o sujeito da visada está já sempre dado, posicionado em si no seu *ponto de vista*, o sujeito da escuta está sempre ainda *por vir*, atravessado e apelado por si mesmo, *tocado* por si mesmo.” (2014, p. 41)

Vê-se que o campo do visível sofre a travessia do endereçamento, ao mesmo tempo que o ataque do que se faz audível macula a lógica da presença, desbordando a representação das imagens; uma fricção se produz na aproximação do apelo, da queixa, do canto. Essa propriedade de *dizer* precariamente a imagem é da ordem de um “querer-dizer” – ainda que murmúrio, grunhido ou grito – o que, na visão de Nancy, desloca-se da vontade de um eu para o *des-inter-esse* sem intenção ou visão de significação aberta a outrem.

### 2.3 Os rostos dos fotógrafos

*Fragmento Terceiro*<sup>51</sup>

*Josivaldo*

(...)

Seguimos adiante. Thiago faz contato com um senhor assentado sob a estátua do jesuíta. O cheiro de urina e a sujeira do rosto, das unhas, das roupas não são um problema aqui. Nos assentamos próximos para ouvi-lo. “Eu sou um homem de bem, eu sou uma pessoa boa”, diz o homem, de nome Josivaldo. Nós nos apresentamos e mais uma conversa evoluiu. Nascido nas Alagoas, Josivaldo é cego de um olho, vive no Brás e cita passagens da Bíblia. É uma pessoa “boa”, mas se refere inúmeras vezes a uma “perseguição”. Trejeitos suaves, fuma com delicadeza um cigarro que Thiago lhe cede. “Você sabe que passando a língua assim (lambe o meio do cigarro) o fumo fica mais forte”. Thiago repete o gesto. Josivaldo apresenta o pessoal mais próximo, chega o Contemporâneo, que se apresenta por si. Esse traz uma tatuagem na testa: “Contemporâneo”; e Josivaldo segue, dizendo-se perseguido...

Surge uma história de que ele se banhava somente com tanga no rio e via as mulheres, também de tanga, e se masturbava dentro do rio. “Pecado”, afirma. Fico pensando se Josivaldo, filho caçula de uma mãe que ele amava, não teria sido perseguido pelos irmãos por sua feminilidade. “Você é homossexual?”, a narrativa é entrecortada; Josivaldo nega a pergunta feita por Thiago. “Jesus aceita a gente como a gente é”, Thiago já falara antes, valendo-se do mesmo repertório de Josivaldo. Eu mesmo havia dito que preferia o evangelho de São João ao de Mateus, por sua poesia. Algumas fotos foram feitas por Thiago, mais um cigarro. Josivaldo pediu uma camisa, uma calça; Thiago prometeu voltar no outro dia com alguma coisa.

A história das mulheres que tomam banho seminuas no rio, a “punheta que eu batia”, a sexualidade de Josivaldo, a família alagoana, os trechos recitados do evangelho de Mateus, tudo isso refluía para a perseguição... “Fazer o quê?” perguntou-nos. “Jesus disse que eu seria perseguido...”

A cegueira do olho esquerdo de Josivaldo resultou, segundo ele, de um galho que o feriu quando dormia num gramado. E a bebida parecia ser um consolo permanente. Falamos um pouco mais com Josivaldo; chegou mais um na conversa e fomos nos despedindo. Já a

---

<sup>51</sup> Trecho das anotações “Incursões”, de 30/4/16. Íntegra do texto em Anexo 1.

caminho do metrô, seguimos até a estação do Mosteiro de São Bento, Thiago e eu tentávamos achar algum fundamento para essa perseguição de Josivaldo. Teria sido ele mais uma vítima da homofobia? Nunca saberíamos ao certo, e nem há pretensão de desvendar nada aqui. Por hoje bastava. Um olho vê, outro não.

\*

“O rosto não pode ser posto em uma ficha. Não é geral, nem médio, nem passível de repetição em série. Acontecerá apenas uma vez em séculos. Não é passível de estatística, mas é de patético.” Regis Debray (2003, p. 198) nos lembra da singularidade de cada rosto que podemos alcançar por meio de nossos sentidos e de como o processo de redução do rosto pode ser violento. Para ele, a apresentação do rosto possibilita o insinuar da moral na estética, seguindo pelo rastro ético de Lévinas, ao mesmo tempo em que o autor restitui o rosto à cabeça e essa ao corpo, como também propõe Deleuze.

Debray ironiza com a imagem da ficha e, mais adiante em seu texto, diz que o rosto também não pode se limitar a um processo contábil, ao incorporar-se às “cabeças de gado”. Essa visão apresentada por Debray, em meu entender, é muito próxima dos fundamentos expressos pelo fotógrafo Thiago Fogolin em seu trabalho.

Partindo da ideia de que um fotógrafo pode capturar, bater, tomar, roubar a imagem de alguém, expressões há muito utilizadas para se referir ao ato fotográfico, parece-nos que o trabalho de Thiago Fogolin caminha em sentido inverso. Sem deixar de reconhecer a dimensão da tematização e da representação que o seu trabalho abriga, digo que o *leitmotiv* de seu ofício reside antes em buscar entrever, abrir-se ao olhar, oferecer passagem e entregar de si ao outro pela produção da imagem. Talvez estejamos, sob esse prisma, diante de um *dom*.

Recorro nesse ponto a Alain Caillé, na companhia de Lévinas, para discorrer um pouco a cerca da noção de reconhecimento como dádiva, que o autor elabora a partir de Marcel Mauss: “qual tipo de dom está ligado ao reconhecimento e como, em doar, se combinam o cuidado de si e abertura ao outro”<sup>52</sup> (CAILLÉ, 2004, p.21) E para Lévinas, “reconhecer outrem é dar” (1988, p.62). Assim, Caillé e Lévinas apresentam uma concepção particular do reconhecimento em estreita relação com a dádiva/dom. Enquanto Caillé associa o dom ao valor atribuído a um determinado sujeito, Lévinas afirma que o dom é aquilo que permite a articulação entre o eu e o nós.

---

<sup>52</sup> Do original: “quel type de don est lié à la reconnaissance et comment, dans le don, souci de soi et ouverture à l’autre se combinent”



Em seus textos, Caillé advoga que reconhecer os sujeitos sociais (individuais ou coletivos) significa lhes atribuir um valor. E esse valor é mensurado pela capacidade de doar (de fazer um dom) que esses sujeitos sociais possuem. Segundo ele, o valor de um sujeito se situaria entre sua capacidade de doar e seus dons efetivos (beleza, graça, carisma, etc.). Mas esse seria um valor objetivo e substantivo, intrínseco. É preciso que o outro ateste a existência do dom. “O que é socialmente reconhecido é a existência do dom. E o que faz isso valer é a capacidade da pessoa em dar e estabelecer uma relação com o universo do dom.” (2007, p.199)<sup>53</sup>

A capacidade que Thiago tem de doar e de, a partir de um gesto pessoal que leva sua marca – a fotografia, reconhecer outrem; assim como o dom que ele recolhe nas fotos dos *povos de rua* é o que define um tipo de reconhecimento que mescla a preocupação consigo mesmo e abertura ao outro, de acordo com Caillé. Nas palavras de Lévinas,

*Reconhecer outrem não é, pois, atingi-lo através do mundo das coisas possuídas, mas instaurar, simultaneamente, pelo dom, a comunidade e a universalidade. A linguagem é universal porque é a própria passagem do individual ao geral, porque oferece coisas minhas a outrem. Falar é tornar o mundo comum, criar lugares comuns. A linguagem não se refere à generalidade dos conceitos, mas lança as bases de uma posse em comum. O mundo no discurso já não é o que é na separação – o ‘em minha casa’ em que tudo me é dado – é aquilo que eu dou, o comunicável, o pensado, o universal. (LÉVINAS, 1988, p.63, grifo meu)*

Também por meio da doação, entre as tramas que fazem circular o dom em exposição, conheci o trabalho de Fogolin em uma página da *web* que noticiava um ensaio fotográfico seu denominado *O mundo é sortido, senhor*. Logo fui impactado pelas imagens de rostos e corpos que, embora fossem retratados em branco e preto, destacando-se na mostra o sofrimento e a pobreza, remetiam a outros afetos. Como Thiago, outros muitos fotógrafos expõem seus trabalhos na internet, por meio de plataformas como *Instagram* e *Facebook*. Embora não sejam tão frequentes imagens de pessoas em situação de rua circularem nesses ambientes, em contrapartida o cotidiano das ruas é extensamente retratado por uma infinidade de profissionais e amadores que disponibilizam suas impressões em perfis individuais ou coletivos. Fogolin poderia ser enquadrado como mais um entre esses, uma vez que a natureza de seu trabalho nos remete invariavelmente às ruas do centro paulistano.

Mas há algo nas fotografias de Thiago que escapa ao lugar comum da representação, da miséria corriqueira do *ver a outrem* pelas ruas.

---

<sup>53</sup> Do original: “Ce qui est reconnu socialement, c’est l’existence du don. Ce qui fait cette valeur c’est la capacité de la personne à donner, le rapport qu’elle entretient avec l’univers du don.”

A primeira precária palavra que me veio, então, à mente foi *dignidade* no momento do primeiro contato com suas imagens. Percebia que, de algum modo, e apesar de todas as referências à dor e ao dano, os gestos, os olhares, e mesmo os posicionamentos dos rostos e dos corpos nas imagens apontavam para uma dignidade incomum de se ver em fotografias dessa natureza.

Os *povos de rua*, na maior parte dos trabalhos que os tematizam são explorados numa espécie de *sensacionalismo* do sofrimento, seja por meio da hiperexposição das feridas literais ou simbólicas, seja pela estetização desse sofrer. E não é raro se ver, em fotografias do tipo *street* a figuração de mulheres e homens como objetos de uma paisagem urbana reificadora das subjetividades.

À época eu ainda estava à procura de uma produção fotográfica que possibilitasse a articulação com os conceitos de Lévinas e Derrida que vinha estudando para a construção da tese. Havia duas dificuldades principais nisso: a primeira, relacionada ao próprio pensamento de Lévinas, que ao tratar do conceito de rosto, privilegia o encontro face a face à tematização que as imagens e as obras de arte podem fazer dele ; a segunda, essa diretamente ligada ao campo da comunicação, se refere a uma zona de passagem entre a gênese da imagem e o processo social e intersubjetivo imbricados nessa produção.

Se olhar para as imagens significa referenciar-se numa série de teorias já amplamente debatidas e que têm como elemento central o visto e o dito pelas fotografias; de outro modo, a imagem também revela seus limites, e indicia o não-visto e o não-dito, e um *dizer*, que estão com ela desde sua origem. Em termos levinasianos, teríamos aí o flanco da (in)comunicabilidade a ser investigado a partir da produção comunicativa, da própria imagem.

Assim, não seriam quaisquer imagens, nem qualquer trabalho fotográfico que possibilitariam uma sondagem desses elementos.

Mas diante das imagens de autoria de Thiago Fogolin, o percebi entre as cifras de seu trabalho como um *produtor de intermitências* (DIDI-HUBERMAN, 2011); hoje, depois de mais de dois anos de pesquisa, e o conhecendo melhor, ousou compará-lo a um *vaga-lume da Praça da Sé*. Seu olhar se dirige aos *rostos da rua*, orientado por uma ética sobrevivente; seu trabalho revela das *insignificâncias*, a extrema hospitalidade e a responsabilidade ímpar, derivadas de abertura desinteressada, imagem para-outrem. Fotografias sobreviventes.

Do primeiro ensaio fotográfico visto, busquei algumas entrevistas já concedidas por ele e disponíveis no *YouTube*. A essa altura, em fevereiro de 2016, estava claro para mim a

presença de algumas notas levinasianas em sua forma de retratar. As fotografias apontam para a perspectiva de Lévinas sobre o rosto, para a apreensão do cotidiano da precariedade como matéria-prima das imagens. As mulheres e homens que habitam de outro modo o hipercentro da capital paulista parecem ser, para os olhos de Thiago, centelhas que lampejam histórias, formas viventes e alteridades radicalmente outras, acolhidas pelo seu gesto de fotografar.

“Eu vejo a imagem e me lembro de tudo”, afirma Thiago. A primeira conversa que junto tecemos via *Skype*, em 12 de março de 2016, manhã de sábado. Preferi fazê-la sem o uso da câmera, em favor da voz. Já me percebi entremado no rendilhar que se dá entre as imagens vistas, as experiências vividas pelo fotógrafo e as referências conceituais que privilegiam uma ética das alteridades e uma estética não dissociada da política, ambas indicando a potência da política *por vir*.

Durante a prosa, as subjetividades em imagens iam e vinham no meu pensamento, enquanto ouvia o depoimento de Thiago. Desfilavam ali as pessoas retratadas, a alteridade do gesto fotográfico e as minhas precariedades subjetivas; essa “mistura” cheirava a um encontro potente.

O fotógrafo então foi relatando, entre várias pausas, breves silêncios, o seu testemunho das ruas. Ele contabiliza aproximadamente 60 mil fotografias arquivadas, mas nem todas são divulgadas nas redes sociais, o principal espaço de compartilhamento de seu trabalho. Quase a totalidade das imagens resulta da relação entre o fotógrafo e as pessoas que vivem nas ruas da cidade de São Paulo.

Vou me aproximando dessa história. Durante uma hora pude ouvi-lo em tom sereno, direto, despojado, algo destituído de um saber sobre si, sobre outrem, a priori. Sua fala me pareceu como que ressoando as vozes do cotidiano das pessoas, dos rostos que aparecem em suas fotografias. Aos 34 anos, Thiago define sua profissão: programador, formado em *design* gráfico, mas cursando atualmente psicologia. Não se define como fotógrafo profissional. E quando pergunto a ele se as imagens podem falar, é contundente: “Falam, falam muito”.

A sua opção por não colocar legendas das fotos é justamente para preservar essa fala que delas advém; quando há legendas, são geralmente curtas, muitas vezes uma leal tentativa de reprodução das falas das pessoas fotografadas, postas entre “aspas”. Leal a essa relação que antecede a foto. Parece-me que o esforço de Thiago é para que ele se reduza perante o que faz, em favor de uma modéstia necessária à acolhida do outro, esse outro já destituído de tanto,

mas também possuidor de outros modos de vida, distintos e não menos vida, já que a precariedade é uma condição compartilhada.

Thiago procura “fotografar de dentro”, como diz; busca estar no meio da situação, como se um deles fosse, chega “de igual para igual” ao abordar quem vive na rua. Mas também está com o outro pé à margem, em situação de fronteira, dançando entre a justa distância do que se vê e o equilíbrio perfeito que ele deseja alcançar como forma pura. Thiago crê no que é puro, e inúmeras vezes lança mão dessa expressão para definir os aspectos da imagem e das relações tramadas no contexto social que gesta/gestualiza por meio do olhar. Mas, ao mesmo tempo que afirma isso, o faz com certa desconfiança do conceito, me parece; ou talvez alimente a dúvida necessária a respeito do ideal de pureza, o que lhe garante, em parte, sua condição modesta e marginal.

Thiago não participa do mercado de fotógrafos, não faz disso seu ganha-pão ou negócio. Tece críticas a quem se vale da condição dessas pessoas que vivem nas ruas para produzir imagens trabalhadas, que ao seu ver “desumanizam” o que se dá a ver na imagem em favor de uma estética autoral. Seu trabalho evade em caminho inverso; e isso se revela em suas fotografias.

Não há em meu relato que atravessa o presente texto, nenhuma intenção de formular uma imagem imaculada ou por demais bondosa do fotógrafo. Mesmo que Thiago aspire a essa igualdade, sabe haver duras diferenças a serem encaradas no encontro com outrem. Talvez por isso seu trabalho se dê antes, a imagem em atraso.

Lévinas (2011) afirma que o Dizer é a própria estrutura da subjetividade, subjetividade de um Eu sempre atrasado em sua resposta ao Outro, pois o tempo em que este se manifesta é diacrônico, não pode ser sincronizado. Parafraseando-o, as fotografias de Thiago *como se* atrasadas, detidas por algum atraso em relação ao outro, ao mesmo tempo em que gestadas a partir da espera, da expectância.

Entendo que as imagens (ditos) funcionam como uma atestação dessa diacronia que se funda nas relações que Thiago estabelece com outros, e com os terceiros, outros dos outros. Ao mesmo tempo em que as imagens de sua autoria trazem do passado essa “antecedência” das alteridades em relação a ele, antes mesmo da operação de abertura do obturador, elas apontam para um *por vir* inesperado que se faz imagem e que resulta da proximidade entre os rostos em afetação assimétrica, seja os dos fotografados, seja o do fotógrafo.

A fotografia de Thiago pode ser escutada como uma materialidade que revela essa diacronia, um *para-além* (Dizer) que atravessa de forma *an-árquica* a comunicação, o evento, o acontecimento fotográfico que traz consigo seus ditos, reditos, desditos. Na oferta do dom via imagem, Thiago é capaz de hospedar precariamente a esse estrangeiro, cobrir-lhe a pele, *pelicular* a face que indicia um rosto. Mas, antes mesmo disso, o fotógrafo já está abrigado no que lhe é estranho, absolutamente outro, como um refém no sentido levinasiano, quando o rosto de outrem afirma: “Não matarás!”

Por isso, de alguma forma, podemos afirmar que as fotografias de Thiago chegam quase sempre “em atraso”, abrindo uma passagem, uma fresta, um traço, um vestígio, um resto sem resto, um “eis-me aqui!” a ser ouvido. A ética da linguagem efetivada via fotografia é diacrônica porque interdita a possibilidade de morte (dito) em favor das subjetividades outras vidas (Dizer), ao mesmo tempo em que *as imagens antecipam o passado de um dom*, a biopotência originária dos rostos vulneráveis e das vidas precárias às quais Thiago se expõe e perante as quais é exposto; o fotógrafo *como se* partícipe e refém.

Se o cotidiano, como nos diz Blanchot, é incapturável, parece que ele se revela nas imagens de Thiago de outro modo, indiretamente. Não há como negar o tracejar do cotidiano da Praça da Sé nessas imagens, mas não se pode circunscrevê-lo. Dizer “eis aqui o cotidiano” já é derivá-lo para o campo do extraordinário. Na contrastação do lampejo que vagalumeia, do vestígio que sobrevive, tão necessária à escuta do que é silenciado pelo anonimato, e que (co)responde àquilo que em Blanchot é nomeado *milagre*.

Assim é o confuso cotidiano. Ele parece ocupar toda a vida, é sem limite e fere de irrealidade qualquer outra vida. Mas eis que *sobrevém uma brusca claridade* (...) Por seu brilho, ele [o milagre] separa os momentos indistintos da vida diária, suspende as nuances, interrompe as incertezas e revela-nos a verdade trágica, essa verdade absoluta e absolutamente dividida, cujas duas partes solicitam-nos contraditoriamente e sem descanso, cada uma exigindo tudo de nós e a todo instante (...) pois o ordinário de cada dia não o é por contraste com algum extraordinário; não é o “momento nulo” que esperaria o “momento maravilhoso” para que este lhe dê um sentido ou o suprima ou o suspenda. *O próprio cotidiano é designar-nos uma região, ou um nível de fala*, em que a determinação do verdadeiro e do falso, como a oposição do sim e do não, não se aplica, *estando sempre alguém daquilo que o afirma e não obstante reconstituindo-se sem cessar para além de tudo aquilo que o nega*. (BLANCHOT, 2010, p. 241, grifo meu)

Percebemos que ele, o cotidiano açodado pelos milagres, está por ali, coabitando a imagem com os rostos, corpos e gestos que se mostram; mas ao querer localizá-lo, ele já se esvai. O cotidiano no trabalho de Thiago é como um magma movediço, sobre o qual irrompem as alteridades retratadas. Elas extravasam das fendas da imagem, ressoando em nós,

assim como o clamor ético dos rostos que se revelam no endereçamento de um dizer que no interpela e nos impele à aproximação de outrem.

A experimentação do cotidiano, abrir-se à *suceptibilidade* do olhar, à *penetração* de outrem, confere uma *feminilidade outra* e imprescindível ao gesto de fotografar. Os retratos de Thiago são *como se* resposta à “força corrosiva do anonimato humano” que se coloca pelo cotidiano à nossa condição precária de vida. As imagens se configuram como atestação do testemunho, da responsabilidade assumida assimetricamente por Thiago perante o lampejo das alteridades que iluminam os rostos acolhidos pelas/nas fotografias.

Mondzain (2012b) afirma que *fazer imagem* pode ser comparado a um gesto de boas-vindas e, ainda dentro do campo da hospitalidade sobre a qual já discorreremos, Mondzain aborda o fato de que há imagens que solicitam ao espectador que nelas se hospedem. Nesses casos, o dom da imagem seria um dom de olhar e de fazer apelo aos nossos olhos, de se abrirem para nosso abrigo.

Essa reflexão da autora nasce de sua experiência em analisar quatro filmes<sup>54</sup> que têm como tema comum a tragédia dos refugiados de países que sofrem com as guerras da atualidade e que buscam exílio na França e em países europeus vizinhos. Ela ressalta que, nos filmes, estão presentes imagens que revelam micro-gestos capazes de operar junto ao espectador, e de forma não intrusiva, um convite a nelas se hospedar. Mesmo que delicadamente construídas, as imagens não perdem, contudo, seu “fôlego político”: através das mais tênues e simples coisas, as imagens fílmicas podem nos reportar à hospitalidade ao que é estranho, estrangeiro.

Isso pode ser reconhecido nas fotografias de Thiago, na medida em que o aparecer dos sujeitos não se dá de forma abrupta, impactando o olhar pelo espetáculo da dor ou pela hiperexposição dos corpos; tampouco se vale de enquadramentos que devolvem os sujeitos ao lugar de miséria e sujeição, tão comuns nas narrativas midiáticas massivas.

De modo diverso, Thiago provoca a visão de um ato de resistência dos rostos, que ganha maior impacto justamente pela fragilidade, delicadeza e, não raro, pela tenuidade dos

---

<sup>54</sup> O seminário "A construção de uma visão política?" com Marie-José Mondzain, foi realizado na França entre 24 e 25 de agosto de 2012. A autora assistiu a filmes selecionados da série “Experiências do olhar”, selecionando quatro deles para analisar: *Jaurès*, de Vincent Dieutre; *Herói sem rosto*, de Mary Jimenez; *O Outro Molussie*, de Nicolas Rey; e *Yamo*, de Rami Nihawi. Ela se ofereceu para (re)ver todos os quatro filmes na íntegra e, em seguida, discutir com os diretores os seus aspectos políticos. Marie-José Mondzain opera quatro conceitos-chave na análise das obras: a emoção política; a clandestinidade; a recusa da revelação e a passagem do espaço público para o privado. Disponível em: <http://leblogdocumentaire.fr/cinema-documentaire-lussas-seminaire-construire-un-regard-politique-avec-m-j-mondzain-12/>

gestos. O posicionamento dos rostos/corpos faz chegar junto a nós aquilo que Mondzain (2012b) lembra a respeito de Spinoza em suas análises: "nós sentimos que nossas experiências são eternas", ou seja, a noção da eternidade está dentro da sensação e experimentação – e não da crença. Essa dimensão que nos afeta, seja na aproximação do outro, seja na imagem que dele se faz, é politicamente potente, e dessa afetação dá-se um dom, uma resistência, um reconhecimento de outrem fora da mesmidade, mas em seu Rosto.

O rosto de Thiago reflui em dois outros rostos, que me atravessam o pensar enquanto teço essas linhas breves. O primeiro *diz* da babá norte-americana, e quase não dita fotógrafa, Vivian Maier (1926-2009); e o segundo, de Claudia Andujar, brasileira nascida na Suíça de origem judaica, habitada pelo *pneuma* Yanomami. Dois rostos femininos que se avizinham da forma de trabalho *sui generis* que Thiago construiu nas tramas do cotidiano. Duas vozes que endereçam um dizer de outrem aos olhos de quem mira suas fotografias *sobreviventes*. Thiago, aqui um Terceiro; se não se pode compará-los – Maier, Claudia e Fogolin – por suas singularidades; por outro lado, as imagens que assinam são *como se* frutos de uma mesma cepa, fotografias de timbres próximos que, diferindo pelo que mostram, se põem (in)comuns na vocalização dos clamores que nos endereçam; exposição de outrem pela difícil via da vulnerabilidade. Fotografias que são testemunho visual genuíno de rostos sobreviventes e que nos enlaçam numa ambiência afetiva – ou quiçá poema – na medida das *insignificâncias* que revelam a partir do dom. Passo a aproximá-los:

Vivian Dorothea Maier (1926-2009) nasceu em Nova Iorque, passou sua infância na França e, retornando aos Estados Unidos, trabalhou como babá por 40 anos (sua principal produção foi realizada nos anos 50 e 60); nos dias de folga, assim como Thiago, saía pelas ruas da metrópole com sua Rolleiflex a tiracolo, colhendo dos rostos dos passantes uma cumplicidade *desinteressada*; registrando flagrantes do cotidiano das ruas, incluídos aqueles relativos à vida dos pobres e dos povos de rua, misturados a crianças a brincar, senhoras de aparência excêntrica, trabalhadores braçais, policiais, vendedores ambulantes... Também circulou por Chicago e Los Angeles, acumulando mais de 150 mil fotografias em seu acervo pessoal que ficaram guardadas em caixas de papelão por décadas, até serem descobertas por John Maloof nos anos 2000 que, à época, estava à caça de fotografias antigas para compor um livro de memórias sobre a região noroeste de Chicago.

Ao tomar contato com o material, John Maloof passou a se dedicar à restauração e divulgação do nome de Vivian Maier e de sua obra até então desconhecida; John abandonou o

mercado de imobiliário, tornou-se fotógrafo e hoje, com o resgate das imagens, objetos pessoais e coleta de depoimentos de pessoas das famílias que contrataram os serviços de babá de Maier, conseguiu recompor sua trajetória como fotógrafa nas horas vagas. Maier também disponibilizou acesso a grande parte do acervo em *sites*, exposições, livros e também por meio de documentário a ser lançado no circuito de cinemas em 2018. Definitivamente Vivian não teria se apresentado, em vida, como fotógrafa a ninguém; ocultara de seus conhecidos esse hábito de sair às ruas para clicar.

Vivian Maier representa um caso extremo de descoberta póstuma: de alguém que existe unicamente nas coisas que viu. Maier não era apenas totalmente desconhecida no mundo da fotografia, como ninguém parecia sequer saber se ela tirava fotos. Embora isso pareça infausto, talvez até cruel – sintoma ou efeito colateral do fato de que ela nunca se casou, nem teve filhos e, aparentemente, não tinha amigos próximos –, também diz algo sobre o desconhecido potencial de todos os seres humanos. Como Wislawa Szymborska escreve sobre Homero em seu poema “Census”: “Ninguém sabe o que ele faz em seu tempo livre”. (DYER, 2014, p.8)<sup>55</sup>

Para além do acontecimento que foi a descoberta e aparição do rosto de Vivian Maier na cena internacional da fotografia de rua, e para evitar o risco de tematizá-la em um excesso de ditos, ressalto que as fotografias deixadas por Maier são, sem dúvidas, exemplos de como os rostos precários podem ser acolhidos nas imagens, revelando uma *dignidade*. Assim Thiago também alcança fazer, mesmo que o sofrimento esteja claramente estampado no olhar, em cada um dos traços das faces retratadas. Imagens resgatadas da sobrevivência cotidiana nas ruas das metrópoles pelas quais Vivian passou.

O acervo oculto de negativos, imagens, objetos pessoais, recortes de jornais, gravações em vídeo e áudio feitas por Maier à época, com depoimentos das pessoas fotografadas, foram encontrados esquecidos nos guarda-volumes contratados pela fotógrafa. Dentro do caos encaixotado há, contudo, uma ordenação desses materiais, como se Vivian legasse a nós um enigma perfeitamente organizado para ser reunido após sua morte.

Já as 60 mil imagens de Thiago Fogolin ocupam hoje o *drive* e a *nuvem*, nossa contemporânea e infinita caixa de papelão *web*; posto que a rede nos abstrai; *postar* não é sinônimo de ser visto, ainda menos ser ouvido, tocado.

Além disso, nota-se dos registros levantados por John Maloof que Vivian era uma mulher independente e liberal. Não acumulou bens, passando a sua velhice com dificuldades financeiras, chegando a residir em asilos. Sem familiares próximos, contou com o apoio dos lares nos quais trabalhou como babá.

---

<sup>55</sup>DYER, Geoff. Vivian Maier por. In: MAIER, Vivian. *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 8-9



Eu tenho grande apreço por uma citação de Maier em uma gravação na qual podemos ouvi-la filosofar sobre o significado da vida e da morte: “Nós temos de dar lugar a outras pessoas. É uma roda: você embarca, você vai até o fim, e então alguém tem a mesma oportunidade de ir até o fim; e assim por diante, e outra pessoa toma o lugar dela. Não há nada de novo sob o sol.”<sup>56</sup> (MALOOF, 2014, p.5)

Uma maior proximidade de Vivian Maier nessa pesquisa se dará no capítulo seguinte, na análise da série fotográfica IV, *No Trecho*, composta por duas imagens de sua autoria, relacionadas a outras fotografias de Thiago Fogolin e também às de outros fotógrafos, incluindo-se entre esses a fotógrafa Claudia Andujar.

De origem judaica, nascida na Suíça em 1931 e radicada no Brasil desde 1955, Claudia Andujar, então Claudine Haas, teve uma infância solitária e povoada pelo sofrimento imposto pela Segunda Guerra; ainda criança morou na Alemanha, época em que seus pais se divorciaram, ficando Claudia aos cuidados paternos. Com a ascensão do nazismo, sofreu a perseguição aos judeus, perdendo seu pai para os campos de extermínio. Conseguiu fugir com a mãe da Alemanha para a Suíça; depois de alguns anos, mudou-se com os tios para os Estados Unidos e de lá, após algum tempo, para o Brasil.

Ao chegar aqui, disse ter se sentido em casa; de acordo com Claudia, no Brasil foi a primeira vez que utilizou uma máquina fotográfica. *Fazer imagem* era um bom pretexto para se aproximar das pessoas e melhor se relacionar com a realidade brasileira que acabava de conhecer. Algo próximo do que se deu com Thiago que me relatou em um dos nossos encontros que as fotografias não são a finalidade de seu trabalho em si, mas uma *desculpa* para se avizinhar e conversar com as pessoas que vivem nas ruas<sup>57</sup>.

Assim, a carreira profissional de Andujar como fotógrafa no Brasil teve início entre as décadas de 60 e 70. São ensaios que revelam uma forte imersão antropológica nos centros urbanos, bem como o interesse pela natureza. Aproximava-se de indivíduos e grupos para revelar suas alteridades marcadas pela violência, como gays, nordestinos ou usuários de drogas. “Guiada por uma visão humanista, a fotógrafa aventurou-se em realidades que desconhecia e aproximou-se de grupos fechados e marginalizados, usando sua câmera para entender o outro e conhecer a si própria.” (NOGUEIRA, 2015, p.3)

---

<sup>56</sup> MALOOF, Jonh. Apresentação. In: MAIER, Vivian. *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 5

<sup>57</sup> “Eu não preciso mais da máquina pra isso” , me afirmou Thiago sobre encontrar pessoas. “A fotografia era só um pretexto pra isso” , arrematou. Falou isso assim, como quem não quer nada, e a confissão aleatória ainda retumba no meu ouvido pesquisante. Ver trecho das anotações “Incursões”, de 5/11/2016. Íntegra do texto em Anexo 1.

Entre fevereiro e março de 1969, Anjudar embarcou no antigo trem que ligava São Paulo a Salvador, na Bahia. Os passageiros eram, em sua maioria, migrantes nordestinos que retornavam à terra natal, após tentativas frustradas de emprego na capital paulista. À época, a Secretaria da Agricultura de São Paulo, por meio do Departamento de Imigração e Colonização, lhes davam um farnel e uma passagem de retorno. O ensaio *Trem baiano*, feito para a revista *Realidade*, revela o amargor da experiência desses rostos migrantes.

Confinados sete dias nos vagões, duração da viagem extenuante que partia do Brás, o trem saía da então nomeada estação Roosevelt rumo à capital baiana. Na série *No Trecho*, a ser apresentada do próximo capítulo, constam duas imagens de rostos revelados por Andujar em *Trem Baiano*. Décadas depois, sobre a discriminação que ainda existe contra os nordestinos na cidade de São Paulo, Cláudia comenta:

Era uma coisa forte, sim. E é uma questão que existe até hoje. A construção dos prédios, por exemplo, é feita em grande parte pelos nordestinos. Gente que deixa o seu lugar para encontrar trabalho – e sobreviver com isso. Mas não sei se no Brasil as pessoas gostam de pensar nos problemas de quem vem do Nordeste. (ANDUJAR, 2015, p. 245)

Mas a síntese de seu engajamento ético e social com esses rostos alcançaria sua maior expressão nos anos 80, com a obra *Marcados*, no qual os povos Yanomamis são retratados e com isso, nas palavras de Andujar, *marcados para viver*. Embora sua função fosse a de inventariar as aldeias indígenas de então com finalidades censitárias e de controle das populações para ações de saúde pública, os enquadramentos de Cláudia subvertem protocolos, rompem com a biolegitimidade compassiva, hospedando nas imagens as singularidades dos rostos indígenas marcados por números presentes numa placa suspensa à altura do pescoço.

... só depois me dei conta de que as fotos de *Marcados* não teriam sido criadas se não tivesse passado pelo nazismo, pelos problemas do nazismo, de as pessoas ficarem marcadas. Quando fotografei, não me ocorreu isso. Eu estava muito ligada um projeto de saúde. Esse entendimento do que existe atrás de tudo isso que eu tenho feito me veio no começo dos anos 2000 (...) Quando fiz as fotos, nunca pensei em expor, achei que nenhum museu se interessaria. Hoje é o grupo de fotos mais procurado de toda a minha carreira. (ANDUJAR, 2015, p. 245)



Imagem III – Claudia Andujar, *Marcados*, 1981-1983<sup>58</sup>

Uma das palavras-chave de sua produção talvez seja *vulnerabilidade*, que não se deve confundir com outras fraquezas do humano, mas como sua condição, próximo da noção de *vida precária* de Butler. Especialmente pela forma como Claudia define seu trabalho: sua busca pela fotografia reflete uma busca pelo outro, esse distinto e precário rosto/corpo que endereça a ela um apelo ético.

...tudo se passa como se houvesse uma espécie de zona de perturbação onde o real vacila e exhibe ao mesmo tempo a fulgurância da existência e o inexorável caráter de sua impermanência. Por isso, *a vulnerabilidade está aquém ou além dos indivíduos constituídos e retratados* (sejam eles humanos, animais ou plantas), **está num detalhe que atua como uma brecha por onde o existente pode, no instante mesmo em que é, deixar de ser.** A partir dali a vulnerabilidade se propaga e contagia toda a imagem. (SANTOS, 2005, p. 56, grifo meu).

A admiração de Andujar pelo trabalho de Eugene Smith, especialmente pelo ensaio que esse fotógrafo realizou no Japão em 1971, *Minamata*<sup>59</sup>, deve-se à relação com o outro: “é uma tragédia que a gente também causou – o mundo. (...) Esse sofrimento que senti nele [Smith]

<sup>58</sup> Tríptico retirado do ensaio composto de 82 imagens.

<sup>59</sup> *Minamata* é uma vila de pescadores e uma cidade industrial japonesa que sofreu nos anos 70 uma tragédia ambiental e social causada pela *Chisso Corporation*. Desde 1930 havia derramamento contínuo de detritos da empresa, contendo mercúrio, nas águas da baía de Minamata. Isso acabou por contaminar os peixes consumidos pela população. Conseqüentemente, uma síndrome neurológica acometeu vários residentes da região, mas que demorou em média 20 anos após a contaminação para se manifestar. Estima-se que aproximadamente 1 mil pessoas morreram dos efeitos da doença e que outros milhares sofreram alguma consequência severa causada pela contaminação do mercúrio.

tem muito a ver com esse trabalho [Minamata]. De certo modo faz um paralelo com o meu trabalho – o interesse na luta pela sobrevivência.”(ANDUJAR, 2015, p. 242)

A produção de Thiago assim se avizinha dos rostos de Andujar e de Vivian Maier no compartilhar de *ética sobrevivente*; e a aproximação entre esses três rostos evocam outros, nomes como Lewis Hine, W. Eugene Smith, Walker Evans, Diane Arbus, Dorothea Lange, Ernest Haas e Robert Frank. Imagens que *vocalizam* e *nos tocam* na expressão rostos/corpos das ruas. Fotografias que enunciam palavras como dignidade, pobreza, respeito, esperança, força e precariedade. Imagens que, no gesto do fotógrafo, assumem o milagre das significâncias.

### 2.3.1 Outros olhares: fotógrafos perambulam pela metrópole

Perambular pela cidade é um ato necessário ao fazer fotográfico de Thiago. Ele segue pelas itinerâncias que outros tantos fizeram no passado e que muitos ainda farão, no cenário do centro paulistano que passou, ao longo do tempo, por profundas transformações e sobre as quais falei no primeiro capítulo.

Os olhares de diversos fotógrafos resultaram (e ainda resultam) em produções que fazem protagonistas da história as ruas da metrópole e seus ocupantes, em diferentes etapas do desenvolvimento urbano. Desde a segunda metade do século XIX os fotógrafos perambulam pela urbe à cata de *outrem* e de seus momentos. Fazem imagens. Por isso, busco escavar um pouco da história das alteridades desses fotógrafos e daqueles que lhes serviram de inspiração, no encontro com seus traços sobreviventes. Esses sujeitos se avizinham das imagens realizadas por Thiago Fogolin e pelos demais fotógrafos abarcados pelo *corpus* da pesquisa.

Viso, a partir dessa aproximação, delinear *como se* um *lastro das experiências vividas* por diferentes olhares que acompanharam o crescimento e transformação da metrópole – e dos seus viventes – em imagens.

A tematização da capital paulistana por fotógrafos remonta ao século XIX, sendo que chegou até nós, de forma mais completa, o trabalho de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), ator carioca que mapeou as principais paisagens de São Paulo entre 1860-1880. Foram contemporâneos a ele Guilherme Gaensly (suíço-brasileiro, 1843-1928); Marc Ferrez (brasileiro, 1843-1923) e Theodor Preisling (alemão, 1883-1962).

Militão lançou em 1887 a publicação *Álbum Comparativo da cidade de São Paulo*, em papel albuminado, sem negativos. Em pouco mais de cem imagens reunidas tem-se uma

espécie de reportagem fotográfica sobre uma cidade ainda provinciana, com construções simples e algumas dezenas de pessoas nas ruas. Contudo, a obra de Militão já demonstrava o valor do registro fotográfico como testemunho visual das transformações da paisagem urbana em construção.

No início do século XX vamos encontrar um imigrante italiano, fotógrafo de rua (e de estúdio) cujo trabalho é marcado pelo pioneirismo na retratação de rostos/corpos de transeuntes nas vias públicas do centro da cidade. Vincenzo Pastore (1865-1918) nasceu na cidade de Casamassima, na região de Puglia, Itália, mas radicou-se no Brasil em 1894, na esteira dos fluxos de imigração. Em São Paulo montou um estúdio de fotografia; ao fim do dia, após encerrar suas atividades no estúdio, costumava perambular pelas ruas para fotografar o cotidiano do centro paulistano. Não retratava lojas, cafés e confeitarias, mas os desafios de um espaço urbano que ainda estampava os contrastes sociais da herança colonial e imperial, bem como a aparição subjetividades marginalizadas que passaram a compor a sociedade paulistana à época: os imigrantes. E Pastore era um deles.

O dia a dia da luta pela sobrevivência é que se destaca no conjunto de sua obra. São carroceiros à procura de serviços; lixeiros que enchem seus carroções; barbeiros que esperam seus fregueses; lavadeiras que conversam com baldes pendurados nos braços; negros descalços que andam pelas ruas, como escravos de ganho, vendendo quinquilharias. “Uma cidade na qual pobres, imigrantes e ex-escravos figuram como um bizarro apêndice urbano, a exhibir o abandono de seu desalinho e o estranhamento da penúria que os iguala.” (PRADO, 2009, p. 9)



Imagem IV – Vincenzo Pastore, *Vendedor de vassouras em rua do centro da cidade*, 1910



Imagem V – Vincenzo Pastore, *Vendedora ambulante de galinhas em porta de estabelecimento comercial*, 1910

Beltramim (2016) informa que a produção de Pastore sobre o cotidiano das ruas de São Paulo existiu por quase nove décadas dentro de uma caixa de papelão, assim como a de Vivian Maier, “mantida pelos descendentes do fotógrafo na intimidade das relações familiares” (p. 183) Talvez porque o fotógrafo encarasse a *insignificância* desse trabalho, avaliado por ele como menor se comparado aos retratos bem produzidos no estúdio, entre refletores.

A pesquisadora destaca também a habilidade de Pastore de se aproximar de “certas minúcias” trazidas pelos relatos históricos da época, mas de difícil alcance do ponto de vista social. Ele seguia pelas ruas as contradições de uma cidade que se sonhava moderna. À época, levas de trabalhadores oriundos do campo adensavam a população urbana, lutando contra os sintomas da pobreza. A venda ambulante, embora desvalorizada diante da economia de exportação, tornou-se uma via de ganho.

Além disso, o controle da administração municipal se fez sentir por meio da busca e apreensão das mercadorias comercializadas de forma “não-oficial”. Conforme detalhado pela estudiosa, de acordo com relatório anual de 1909, enviado pelo então prefeito Antônio Prado

à Câmara Municipal<sup>60</sup> “proporcionalmente, observamos que se arrecadava mais com as apreensões do que com a soma tributária de cada ocupação oficializada”. Por isso a mobilidade era condição para sobrevivência. “A proteção dependia da capacidade dos ambulantes se fazerem *quase invisíveis*, artimanha necessária às práticas de errantes, que lhes custava certa agilidade e manobras quando se deslocavam em incursões por lugares proibidos.” (p. 200, grifo meu)

Depreende-se do contexto retratado por Pastore os elementos que até os dias atuais permanecem presentes nas estratégias de sobrevivência dos *povos de rua*: itinerância, invisibilidade, informalidade. Há uma vasta historiografia que já pontuou o quanto negros e brancos pobres nascidos no Brasil naquele período foram descritos de modo pejorativo, como vagabundos, embriagados, ociosos, sem vocação para atividades especializadas.

A contemporânea metrópole não se desfaz de seus vestígios de marginalidade e de miséria; junto aos alicerces das grandiosas construções, segue a marca do pau-a-pique e da massa de adobe.

Pedaços soltos nesse cotidiano difícil, os rostos de Pastore, vistos em conjunto, são esgares vivos da luta pela sobrevivência primária na província assolada pelo novo século. Tomados individualmente, como produtos de um olhar forasteiro, são marcas do atraso, incompatíveis com a assimilação improvisada do progresso, que acelerou os ritmos da cidade, atropelou as diferenças, importou soluções, imaginando transformar São Paulo numa extensão tropical da Europa. (...) Desse modo, mais que um espetáculo, *a arte do fotógrafo é uma decisão empenhada e quase solidária aos outros imigrantes que, como ele, para cá vieram acalentando o sonho de fazer a América*. Mas não apenas a eles, senão que igualmente voltada para o destino e para a própria alma da gente sofrida da terra, inconsciente, quase à inocência, *da extensão verdadeiramente desumana de seu abandono*. (PRADO, 2009, p. 11, grifo meu)

Também há no trabalho de Pastore reverberação de uma matriz de fotógrafos italianos que, nessa mesma época, estava interessada em retratar o cotidiano das ruas, em detrimento da tradição pictorialista e do uso de estúdios para a montagem de cenas; esses fotógrafos miravam aspectos sensíveis do viver das cidades, acontecimentos e fluxos das atividades rotineiras dos transeuntes.

A ascendência de Fogolin é italiana e seu trabalho, assim como o de Pastore em sua época, também desafia as práticas hegemônicas que apresentam os *povos de rua* segundo enquadres subalternizantes dados *a priori*.

Em suas incursões pelas ruas, Pastore apresentava-se como um fotógrafo que desafiava práticas mais antigas de representação. Dava as costas às convenções, às

---

<sup>60</sup> Arquivo Histórico de São Paulo

formas preestabelecidas do retrato oitocentista, o recusar a pose e lançar os corpos retratados na experiência do movimento, da fragmentação. (BELTRAMIN, 2016, p. 208)

Entrando pelo século XX, as imagens captadas por Lévi-Strauss entre 1935 e 1937, então jovem professor na Universidade de São Paulo e fotógrafo nas horas vagas, revelam uma cidade em que o gado divide espaço com bondes; construções contrapunham colinas; lençóis caseiros, pendurados nos varais, formavam o primeiro plano para o imponente edifício Martinelli<sup>61</sup> ao fundo. Hoje essas fotografias encontram-se organizadas na obra *Saudades do Brasil*.

Eu perambulava com frequência por essa região, fascinado pelos contrastes entre construções muito modernas, avenidas ainda provincianas, colinas quase rústicas e uma parte da cidade que conservava um aspecto de aldeia. (LÉVI-STRAUSS, 1996, 49)

A persistência dos traços provincianos era ainda forte nas primeiras décadas do século XX; e o que parece é que por mais que tenha tentado, São Paulo conseguiu apenas escamoteá-los ao longo do tempo. Após a interrupção da execução do Plano Bouvard (abordamos esse aspecto no capítulo 1), o processo de europeização da metrópole sofre uma guinada desenvolvimentista a qual Lévi-Strauss começa a testemunhar.

Em verdade, ao longo de sua trajetória, São Paulo sempre abrigou muita pobreza, inclusive nos tempos iniciais do café e até mesmo por ocasião da estrada de ferro dos ingleses. Principalmente no início do século, a cidade sempre dependeu muito da roça, da agricultura *caipira*, de subsistência. As fotografias de Thiago *testemunham* muitos desses traços provincianos de outrora nos atuais modos de vida das ruas, sobretudo aqueles ligados à pobreza extrema e aos sujeitos que *vem de fora* tentar a sorte na metrópole.

Saltando para o século XXI, nas últimas duas décadas foram produzidos inúmeros ensaios sobre a capital, sendo que gostaríamos de destacar três deles para, assim, firmar algo do contexto da cena paulista de fotografia a que *faz face* ao trabalho de Thiago Fogolin.

Os tensionamentos entre os traços descerrados nesses ensaios; os modos de ver e contar os espaços e rostos da metrópole podem nos oferecer trilhas para a compreensão da complexidade urbana da metrópole, sobretudo na apreensão que tais imagens nos devolvem a

---

<sup>61</sup> Edifício Martinelli é um prédio majoritariamente comercial que está no triângulo formado pela Rua São Bento, Avenida São João e Rua Líbero Badaró, no centro da capital paulista. Foi o segundo arranha-céu do Brasil, com construção iniciada em 1922, e inauguração em 1929, quando tinha apenas 12 andares. A construção do edifício seguiu até 1934, finalizado com 30 andares. Idealizado pelo italiano Giuseppe Martinelli, é um dos símbolos do desenvolvimento urbano da capital no início do século XX.



respeito do trânsito das vidas precárias que compõem as diferentes realidades paulistanas do hoje.

O primeiro ensaio é *Povos de São Paulo*, organizado por Iatã Canabrava<sup>62</sup> e Jurandir Müller<sup>63</sup>, de 2005, produzido por ocasião das comemorações dos 450 anos da capital (25/1/2004). O segundo ensaio, de 2008, é de Daido Moriyama<sup>64</sup>, nomeado *São Paulo*, realizado para marcar o Centenário da Imigração Japonesa ao Brasil. E finalmente, *Occupy São Paulo*, de autoria de Carlos Cazalis<sup>65</sup>, publicado em 2013; o fotógrafo tematiza as pessoas em situação de rua, bem como as ocupações em edifícios do centro da cidade e comunidades que vivem nas periferias.

*Povos de São Paulo* foi uma publicação resultante de um projeto que se desdobrou em 26 videocrônicas de sessenta segundos cada, produzidas por 5 diretores; documentário de 55 minutos, produzido por dois diretores e um compositor; um ensaio fotográfico produzido por dez coordenadores de 124 alunos<sup>66</sup>; em 3 mil cópias em DVDs dos diferentes subprodutos; um seminário e o livro (primeira edição em dezembro de 2004). De acordo com a coordenação do projeto

---

<sup>62</sup> Fotógrafo, curador e agitador cultural paulistano, atualmente desenvolve trabalhos documentais com a paisagem urbana das cidades, especificamente das periferias das grandes metrópoles. Participou de mais de 40 exposições, já foi presidente da União dos Fotógrafos de São Paulo de 1989 a 1994 e um dos fundadores da Rede de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil (RPCFB) em 2010. Criou e dirige a empresa Estúdio Madalena. Atualmente é diretor do Festival Internacional de Fotografia de Paraty - Paraty em Foco. Cannabrava também é coordenador do Fórum-Latino Americano de Fotografia de São Paulo, realizado pelo Itaú Cultural. Ver mais em: <https://estudiomadalena.com.br/quem-somos-equipe>

<sup>63</sup> Jurandir Müller nasceu em São Paulo, em 1960. É artista multimídia, documentarista, roteirista, produtor e diretor de cinema e vídeo. Artista de várias técnicas e linguagens, Müller realiza projetos para diferentes suportes e mídias, com maior atuação em audiovisuais e multimídias. Nos anos 1990 e 2000, a parceria com Kiko Goifman resultou em prêmios. Do interior paulista a Paris, seus trabalhos são vistos em diversas cidades brasileiras e no exterior. Aborda temas polêmicos sobre presidiários, violência, morte, velhice, prostitutas. Ver mais em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18098/jurandir-muller>.

<sup>64</sup> Nascido em Osaka, Japão, 1938, tem seu trabalho descoberto nos anos 60 e passa a trabalhar como *free-lancer*. Provocativo, em sua trajetória como fotógrafo sempre procurou desalojar a visão costumeira, valendo-se do “desfocar/encrestar/sacudir”, considerados à época tabus no mundo fotográfico; Moriyama aproveitou-se desses recursos para dar originalidade a sua obra. No álbum “Luz e sombra”, lançado em 1982, Moriyama expressa o conceito “Foto como fóssil da Luz e do Tempo”, captando a luz de forma simples e manifesta, sem nenhum artifício. Na década de 90 produz uma série de trabalhos *Daido Hysteria*, entre os quais desenvolve o tema do cotidiano vivido pelas pessoas no meio urbano. Nos últimos 20 anos produziu ensaios fotográficos sobre seu bairro, no Japão; Buenos Aires e Hawaii.

<sup>65</sup> Nascido na Cidade do México, Cazalis cresceu em cinco países diferentes nas Américas. Começou a carreira de fotografia quando retornou ao México após vinte e três anos trabalhando para um jornal. Seu primeiro livro, *Occupy São Paulo* (Kehrer, 2012) se concentrou na ocupação do espaço da metrópole, tanto por ricos quanto pobres. Ele seguiria documentando questões de sustentabilidade em outras sete megacidades do mundo. Seu segundo livro *Sangre de Reyes* (Editorial RM, 2016) foi um drama de nove anos, seguindo os passos do toureiro José Tomas em toda a Espanha, França e México, pelo que ganhou prêmios internacionais. Ver mais em: <http://www.cazalis.org/>.

<sup>66</sup> Fotógrafos coordenadores: Eduardo Muylaert; Egberto Nogueira; Gal Oppido; Iatã Cannabrava (coord. geral); João Wainer; Juan Esteves; Marlene Bergamo; Mônica Zarattini; Penna Prearo; Pisco Del Gaiso.

o trabalho como um todo valorizaria a característica de São Paulo como espaço de *vivência e convivência harmoniosa de etnias diferentes* – como uma cidade sem paredes étnicas, que é generosa no acolhimento aos que a procuram; e também buscaria mostrar a mistura entre as pessoas, cujas origens se mesclam e vão criando perfis e comportamentos próprios (CANNABRAVA ET AL. 2005, p.16, grifo nosso)

As imagens apresentam uma visada consensual sobre as diferenças que conformam o mosaico de comunidades de imigrantes; privilegia o foco “mais no humano que no histórico”. A publicação parece valorizar por demais a hibridização, levando o conjunto de imagens a argumentar em favor de uma anulação dos conflitos que seriam mais que esperados no contexto de um “caldeirão cultural”, como o é São Paulo. A mescla étnica, nesse caso, terminaria por uniformizar as alteridades em função da formação de uma identidade cosmopolita paulistana, que também *aplina* subjetividades subalternizadas sob o viés da mestiçagem cordial.

Depois, o duro trabalho de editar as imagens, e editar mais uma vez e outra ainda, até chegar a uma sequência capaz de decifrar um pouco dessa nossa múltipla e caótica “personalidade” urbana. (...) Nesta enorme e amorosa Sampa, japoneses não são só japoneses; palestinos casaram-se com judeus; italianos e árabes misturam seus sabores com a maior naturalidade. Aqui, nossa população parda é maior que a negra, os italianos perdem o sotaque a cada dia (...) “somos” a maioria. (CANNABRAVA, 2005, p.73)

É evidente que entre os conflitos foram tecidas histórias de amor, de encontros multiétnicos e toda uma gama de rostos confluentes que, por serem múltiplos, jamais corresponderiam a uma única personalidade. Sim, somos mestiços também. Mas sendo as trajetórias paulistanas infinitas, como infinitos são os rostos na metrópole, a construção do discurso verbo-visual em *Povos de São Paulo* favorece um apagamento das diferenças, daquilo que se distancia e que foge da ideia de coesão. São imagens que, em suas camadas mais profundas, estão a serviço da adesão a uma ideia: o *Povo de São Paulo*, e não povos;



Imagens VI e VII – Exposição *Povos de São Paulo*, 2003<sup>67</sup>

povo total, formação do corpo único e, porque não dizer, povo maior, acima dos demais povos brasileiros.

Em meu entendimento, diferentemente das imagens realizadas por Thiago Fogolin, as da publicação “montam” a partir dos fragmentos uma imagem global da cidade, ao mesmo tempo em que intentam romper com o olhar cotidiano sobre ela. Talvez por isso se tenha optado pelo desenvolvimento de temas: cozinhas dos imigrantes, tipos paulistanos (“a cara” do paulistano); religiões, crenças, misticismos, imagens da vida privada, o personagem paulistano, a arquitetura dos povos, sons e danças da metrópole, mercadores da cidade, a casa dos paulistanos, a flora e fauna da cidade. Esses temas cumprem a pulverização da diferença que se esperaria de uma produção como essa.

Vale ressaltar que imagens da pobreza são absolutamente residuais em *Povos de São Paulo*, não comparecendo à cena paulistana retratada nenhum vestígio significativo das pessoas em situação de rua<sup>68</sup>. Sem dúvida, o conjunto das imagens nos toca pela beleza, vida e cores, pela multiplicidade que delas sobressai. Mas na mesma medida que *Povos de São Paulo* canta as alegrias plásticas de uma cidade forte, cosmopolita, termina por “plastificá-las”, empobrecê-las. Quando colocadas em relação, parece-nos que as fotografias vão perdendo a potência da *différance* que se manifesta quando vistas em pequenas séries ou mesmo isoladamente. Operar o enfeixamento de rostos e cenas faz o olhar desembocar, por vezes, no risco do horror e do anonimato.

<sup>67</sup> Ver: <https://estudiomadalena.com.br/produtores-culturais/povos-de-sao-paulo/>

<sup>68</sup> Ironicamente, o projeto culminou na abertura da Galeria Olido, situada no hipercentro da cidade, na Avenida São João, em novembro 2004 com a apresentação dos ensaios fotográficos e das vídeocrônicas. A galeria está localizada na região da cidade que concentra o maior número de pessoas que vivem em situação de rua.

O segundo ensaio é de Daido Moriyama, nomeado *São Paulo*, 2008. No final de 2006, foi solicitado ao fotógrafo que fizesse imagens sobre São Paulo, por ocasião do Centenário da Imigração Japonesa ao Brasil<sup>69</sup>.

Tendo partido do Japão e viajado mais de 30 horas via Frankfurt, São Paulo era uma megalópole que suplantava quaisquer expectativas. A visão de arranha-céus alinhando-se de forma quase infindável era algo que superava Tóquio. *Caos, seria a palavra exata para descrever a minha primeira impressão.* De imediato, dei-me conta de que a permanência de apenas 9 dias, inclusive para deslocamentos, que havia inicialmente planejado, era absolutamente insuficiente para cobrir com a câmera a totalidade dessa cidade. Após sondagem inicial de três dias (...) decidi fotografar a parte central da paulicéia, tendo como ponto de partida o bairro da Liberdade, onde se concentra a comunidade nipo-brasileira. (...) Sem procurar perseguir os traços deixados pelos japoneses nem apegar-me aos sofrimentos e sentimentos dos imigrantes e pioneiros, concentrei-me somente em captar imagens reais da “atualidade” de São Paulo. *Durante 6 dias vaguei, com a câmera a tiracolo, dentro do ar saturado pela multidão. O que fotografei, obviamente, não é o Brasil, nem tampouco São Paulo. Trata-se de um mero ângulo do cotidiano paulistano.* (MORIYAMA, 2008, p. 17-18, grifo meu)

Composto por 58 imagens, expostas em encadernação não paginada e sem legendas, o ensaio revela um olhar saturado de multidão *como se açodado por espectros de luz*; imagens em que os corpos e os elementos da paisagem se assimilam entre brancos e pretos. Embora as formas humanas não sejam completamente tragadas pela paisagem, havendo distinções entre elas, ambas se acotovelam nas fotografias. Vez ou outra, um corpo em destaque emerge de uma clareira. A aparição dos corpos surge sem um olhar que nos interpela diretamente, mas como num soslaio que se faz resposta ao jogo de sombras promovido por Moriyama.

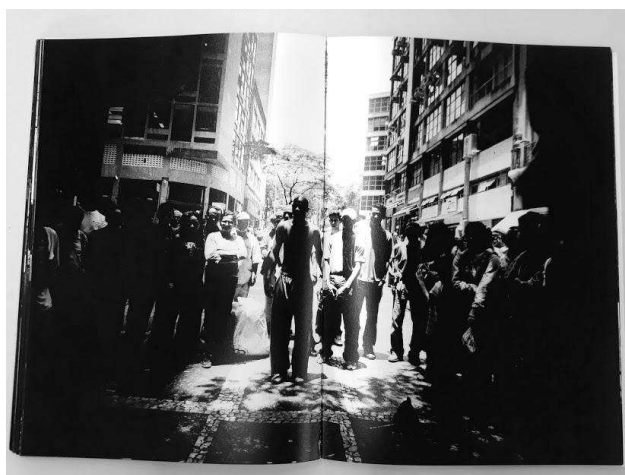


Imagem VIII – Daido Moriyama, *São Paulo*, 2008

<sup>69</sup> Trata-se de uma publicação dupla em que o fotógrafo brasileiro, Miguel do Rio Branco, também consta ensaio realizado Tóquio à mesma época.

O branco e o preto, em contraste, sintetizam a amálgama perturbadora do gesto fotográfico; explora-se as coisas luminosas, heterogêneas em difusão, composta pelos muitos rostos não-ditos, expostos às partes submetidas ao todo da cidade.

Creio que as imagens de Moriyama se aproximam das realizadas por Thiago Fogolin no espanto dos corpos expostos e compostos de luz e sombra; mas diferem infinitamente pela trajetória do olhar que ambos os fotógrafos delineiam.



(esq.) Imagens IX e X – Daido Moriyama, *São Paulo*, 2008

(dir.) Imagem XI – Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2013

Se o olhar de Moriyama vaga e capta aos corpos do hipercentro paulistano em seis dias, o dia de Thiago é sempre o sétimo. Dia de pouso, de suspender as aparências em favor da aparição lenta, repetida a cada sábado, fruto das idas e vindas à Sé e adjacências. Se no primeiro as marcas da passagem do rosto são espectrais angustiantes, no segundo estabelecem o endereçamento ético do aparecer dos rostos/corpos sobreviventes no refluir do tempo.

Ambos os fotógrafos nos trazem o contraste do preto no branco como uma espécie de interpelação, oriunda do espanto que as ruas e os sujeitos que nelas habitam promovem em nós. Mas enquanto em Moriyama, o singular se move absorto pelo sufocante todo urbano, em Thiago a decantação do olhar passa a hospedar na imagem as infinitudes dos outros, de seus

rostos-restos. O pouso do sétimo dia passa, não sem dor, dos seis dias de grito de Moriyama à palavra “sim” de Thiago, donde são externados os lampejos de sobrevivências dos sujeitos à violência cotidiana e sufocante de uma pretensa totalidade paulistana.

Cabe dizer ainda que Moriyama faz ditos fotográficos de seu olhar estrangeiro um tanto perdido, desenraizado, *flanêur* que acumula tempo, segundo Benjamin, movido à aceleração da ocupação dos múltiplos corpos nas ruas. Já Thiago, de ascendência imigrante, traz consigo um incômodo menos domesticável pelo ritmo audaz da metrópole; faz irromper da afetação que o caos produz as pausas e pousos necessários às aparições dos rostos invisibilizados. Mas em ambos, cada um à sua maneira *estrangeira*, é possível encontrar a passagem de alteridades sobreviventes.

Finalmente, *Occupy São Paulo*, de autoria de Carlos Cazalis, publicado em 2013, percorre regiões da cidade em busca da mostração de suas contradições. As imagens foram coletadas entre 2005 e 2008. Dedicada aos *homeless*, a obra tematiza as diferentes ocupações existentes na capital, especialmente aquelas que se dão em edificações desativadas nas regiões centrais, como a do prédio Prestes Maia<sup>70</sup>. Também capta os contrastes típicos dos bairros de em que vivem as elites que se acotovelam com as favelas.

Na seção *sleepers*, as fotografias de Cazalis são dedicadas à população de rua, reproduzindo um repertório visual já bastante conhecido – corpos não identificados, ocultos em cobertores, sob caixas de papelão, de vez em quando algum pé ou mão furtivamente à mostra. Destaco, contudo, a exceção de duas fotografias: a de um homem de costas, com as pombas a alçar vôo; a de um homem na avenida paulista com o saco plástico envolto ao corpo. Ambas em páginas não paginadas e sem legendas.

---

<sup>70</sup> No número 911 da Avenida Prestes Maia está uma das maiores ocupações verticais da América Latina, localizada a alguns passos da estação Luz do Metrô. A estimativa é de que mais de mil pessoas vivam no local. Construído na década de 60 para abrigar uma tecelagem, o edifício foi abandonado no início dos anos 80. A primeira ocupação ocorreu em 2002, mas cinco anos depois os moradores foram removidos. De lá para cá a ocupação se manteve com altos e baixos, enfrentando mais de 20 tentativas de reintegração de posse. Disponível em: <http://agenciabrasil.abc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-09/ocupacoes-sao-paulo-tem-segunda-maior-ocupacao-vertical-da-america>, acesso em 5 fev 2018, às 23h26



Imagens XII (detalhe) e XIII – Carlos Cazalis, *São Occupy São Paulo*, 2005-2008<sup>71</sup>

Os elementos que se levantam da imagem, derivados dos corpos que se mostram, ferem o todo do ensaio fotográfico. Lembrando que a imagem aqui é entendida como lugar oposto ao da reconciliação e da identificação, essas duas fotografias são desviantes do discurso verbo-visual invisibilizante e *rostificador* que permei o ensaio de forma geral.

Os movimentos do saco plástico e das pombas remetem a um erguer-se; levantam-se e nos desalojam do repertório visual que atribuímos costumeiramente aos *povos de rua*. Interessante observar que esse estranhamento é proporcionado pela aparição de elementos cotidianos em posições inesperadas, em ângulos postos em confronto. Ao mesmo tempo, o caráter de suspensão “trava” o olhar – mirar não é simplesmente ver. E somos provocados pela imagem-poema a responder a esses dois rostos ocultos, que não se mostram como face, mas que clamam por justiça “pela nuca”. As imagens lembram-nos que São Paulo, embora seja uma capital tropical, conta com baixas temperaturas ao anoitecer, sobretudo durante o inverno; dormir na rua sempre tem uma perspectiva mortal, que se agrava com o frio abaixo dos dez graus celsius...

As pessoas na rua se tornaram senso comum e, em decorrência, parte da decoração da nossa cidade. Nós os vemos o tempo todo, como os monumentos sobre os quais nunca nos preocupamos entender e entender suas histórias. Eles dormem à noite e é freqüente nunca acordarem. Eles são a cidade e são seus habitantes sobreviventes, ocupando-a todos os dias e pagando um aluguel pelo seu espaço, muitas vezes com sangue<sup>72</sup>. (CAZALIS, 2013, não paginado).

<sup>71</sup> Ver: <http://www.cazalis.org/saopaulo.php>

<sup>72</sup> Do original: “People on the street have become mainstream and in the process part of our city decor. We see them all the time, like the monuments we never bother to get close to and understand their history. They sleep

Assim como nessas duas imagens, também na produção de Thiago vamos encontrar fartamente elementos poéticos, imagens-poema que desacostumam o olhar no sentido ordinário, obturado – saída de si; fotografias que nos permitem mirar outras significâncias por meio da pele que se apresenta e que acolhe outrem.

O trabalho de Thiago nos lembra que talvez a pior questão a ser enfrentada pela população de rua é a ignorância diária que os cidadãos revelam ao “virar o rosto e seguir em frente”. A invisibilidade em sua face mortal. Thiago é capaz de ofertar um simples bom dia levinasiano e inscrever outrem no humano. Suspendo aqui esse necessário exercício de aproximação entre o rosto de Thiago e os de outros fotógrafos para, a seguir, me deter na abordagem dos rostos das pessoas em situação de rua que produziram as imagens do Calendário *Minha São Paulo*. De forma similiar a que nos avizinhamos de Lévinas, interpelando outros autores a partir dele, com vistas a ampliar o alcance da perspectiva levinasiana sobre a ética, a comunicação e as alteridades; também nessa seção tentamos atestar o testemunho da produção de Thiago perante outros trabalhos, na aproximação dos rostos de outros fotógrafos que se expõem, em maior ou menor grau, aos riscos das ruas paulistanas e aos tempos dos outros vulneráveis.

#### 2.4 Os rostos das ruas

Em novembro de 2015, cem câmeras fotográficas descartáveis foram distribuídas a pessoas em situação de rua na capital paulista que, durante dois dias, fotografaram cenas cotidianas da vida na cidade, sob suas perspectivas. Foram mais de 4.800 fotos para serem avaliadas por um júri técnico.<sup>73</sup>

O Calendário *Minha São Paulo*<sup>74</sup> é composto por 13 dessas imagens, que foram pré-selecionadas por um júri especialista, e escolhidas através de votação popular durante o

---

the night away and often never wake. They are the city and they are its surviving inhabitants, occupying it every night and paying a rent for their space, often in blood.”

<sup>73</sup> Composição do júri: Paul Ryan, diretor da Café Art; Ronaldo Aguiar, fotógrafo membro da *Royal Photographic Society*; Fernanda Almeida, coordenadora-ajunta de Políticas Públicas de Promoção do Direito à Cidade; Rafael Alves da Silva, coordenador-adjunto de Políticas para a População em Situação de Rua; Átila Pinheiro, representante do Coletivo Casa Amarela. Fonte: <http://cafeart.org.br/calendario-minha-sao-paulo/>

<sup>74</sup> O calendário *Minha São Paulo* foi realizado em parceria com a Secretaria de Direitos Humanos e Cidadania da Prefeitura de São Paulo, a Organização Auxílio Fraternal, o Núcleo de Convivência Porto Seguro, o 3º Festival de Direitos Humanos, a FujiFilm e a *Royal Photographic Society*. O calendário é também uma homenagem às pessoas em situação de rua assassinadas no centro de São Paulo, entre os dias 19 e 22 de agosto de 2004, no caso que ficou conhecido como Massacre da Sé.



Janeiro: Foto tirada por Rudnei Barbosa  
COM OS PÉS NO CHÃO



Rudnei tirou a foto de seus pés e chinelos no chão de uma rua com rachaduras. O título da foto, sugerido pelo próprio fotógrafo, faz uma alusão ao povo brasileiro, sonhador, que para conquistar seus objetivos, precisa deixar de lado as ilusões e colocar os pés no chão.

Rudnei nasceu em São Paulo, tem 30 anos e está nas ruas desde os 15. Define-se como uma pessoa alegre, amigável e que busca sempre ajudar o próximo. Para ele, as pessoas deveriam ser mais amorosas umas com as outras. Atualmente, trabalha com o "rodinho" – limpando carros em faróis. Entre seus hobbies está ir ao cinema para ver filmes de ação. Para Rudnei, a experiência como fotógrafo foi uma agradável surpresa, inesperada e positiva, da qual ele demonstra interesse em realizar sempre que possível, em outros concursos culturais do gênero.

seminário sobre arte e cultura para a população de rua ocorrido no dia 10 de novembro de 2015. Toda a renda arrecadada com a venda do calendário *Minha São Paulo* foi revertida para projetos e organizações que trabalham com arte e população de rua da cidade. O júri selecionou as 20 melhores fotos que foram a júri popular. Cada pessoa podia selecionar até três imagens. A foto de capa do calendário (formato 30x30cm, impresso em 4 cores) *Carrinho do Corinthiano*, de Dino José, foi a primeira colocada pela votação do público. As

outras doze se distribuem pelos meses do ano, uma imagem por mês.

Junto a uma breve descrição sobre a situação retratada na foto, é exposto um pequeno retrato em branco e preto da face do autor da imagem. Ao lado dessa imagem, num texto em fonte menor, seguem dois ou três parágrafos que contam um pouco da história de vida da pessoa, enquadrando a sua trajetória no contexto do viver nas ruas.

De acordo com as informações disponibilizadas pelo vídeo institucional produzido pela CafeArt<sup>75</sup>, a iniciativa se baseou no trabalho voluntário das equipes e foi muito bem-sucedido se comparado às experiências de Londres e Vancouver, Canadá. A narrativa do vídeo apresenta os momentos em que os participantes receberam as máquinas e as orientações da coordenação sobre o Projeto<sup>76</sup>. O que me chama atenção é o fato de que, na maior parte do tempo, o espaço de aparição e fala dos sujeitos no vídeo institucional é ocupado não pelas pessoas das ruas, mas pelas equipes realizadoras e de parceiros. Mas evidencia-se a intenção

<sup>75</sup> O Café Art é uma organização com sede no Reino Unido que há três anos conecta, através da arte, pessoas em situação de rua com a comunidade local. Anualmente, a organização promove a competição fotográfica *Minha Londres*, distribuindo 100 câmeras descartáveis à população de rua da capital inglesa, que registra o cotidiano da cidade em fotos. As melhores imagens clicadas pelos participantes integram um calendário, com renda dos exemplares revertida para grupos que trabalham com arte e população de rua na cidade. Além disso, a organização realiza exposições em cafés locais, com quadros produzidos por moradores de rua participantes de grupos de arte em organizações inglesas.

<sup>76</sup> O Projeto *With One Voice* foi criado para as Olimpíadas Culturais de Londres 2012, levando projetos de arte com população de rua para fazer parte da programação oficial do evento. Inspirado no legado olímpico e no poder transformador das artes, em 2013, nasceu o Projeto *With One Voice* Brasil, com o objetivo de desenvolver entre o Brasil e Inglaterra intercâmbios de conhecimento e capacitação artística do setor de população de rua. O projeto *With One Voice* Brasil é uma parceria entre a *Street Opera* e as *People's Palace Projects*, com apoio do *British Council* Brasil através do programa *Transform*, Fundação *Calouste Gulbenkian*, *Arts Council England*, Movimento Nacional da População de Rua do Brasil e das Prefeituras de São Paulo e do Rio de Janeiro.

do Projeto em dar voz aos *povos de rua*; embora a narrativa seja ainda muito autocentrada no discurso institucional, ela não se limitou a uma postura de tutela ou de subalternização do outro que vive nas ruas.



Imagem XIV – Dino José, *Carrinho do Corinthiano*, 2015

Curiosamente, a expressão *dignidade*, assim como ela a mim me parece como a primeira nomeação do trabalho de Thiago (e de outros fotógrafos!) quando eu o descobri, também é explorada pelo vídeo. Em sua abertura, enquanto imagens desfocadas e em aceleração passam ao fundo da tela, uma voz masculina, em inglês, diz que fez a seguinte pergunta a uma pessoa que vive em situação de rua: “O que a arte poderia fazer pela população de rua que vive em São Paulo?” E ele disse: “Dignidade. E dignidade é algo que a arte pode trazer para a população de rua em todo o mundo.” (CAFEART, 2015, 0’ a 16’’).

Há uma discussão que perpassa diferentes perspectivas sobre políticas de reconhecimento, sobre que podem falar sobre um dano ou sofrimento. Alguns entendem que exclusivamente quem detém a experiência pode dizer a respeito, sendo que outros compreendem que também outros, além das vítimas, podem falar por elas, pelo sofrimento delas, fazendo-as representar ou para advogarem pelas causas que defendem e contra os danos.

Parece-me que, no campo das imagens, um tipo de dilema similar se manifesta com relação ao papel do fotógrafo. Há todo um questionamento sobre a produção das imagens – se elas poderiam sinalizar a exploração do sofrimento para obter ganhos e fama para o fotógrafo,

reificando ainda mais os sujeitos e situações retratadas; ou auxiliar a estetização da miséria, tornando-a “bela” e “palatável” aos olhos.

Mas existem os fotógrafos que produzem imagens *modestamente* para *dizer* o cotidiano das ruas; e para tanto é necessário simplesmente vivê-lo, mesmo que isso não seja uma condição diária de vida.

No caso em análise, e seguindo essa perspectiva, as imagens do calendário *Minha São Paulo* seriam, portanto, mais fiéis às alteridades das pessoas em situação de rua, pois são resultado de um trabalho autoral, próprio delas. Já o trabalho de Thiago Fogolin depende de um ofício de aproximação e não de um *viver na carne* a experiência dos danos e as precariedades de quem vive nas ruas.

Contudo, discordo dessa visão, uma vez que não se pode dizer que a regra é a de que imagens autorais não reificam, e tampouco que a presença do fotógrafo coloniza o outro a partir de seu enquadramento ou modo de retratar. Sem desconsiderar que, na forja do dito encontra-se a marca da presença dos estigmas, preconceitos sociais e lugar de fala dos sujeitos, somente por si tudo isso não poderia operar na produção das imagens. É preciso que a autoridade de quem as produz seja mais ou menos aberta, e portanto democrática e comunicacional, às alteridades envolvidas no processo.

Quando o fotógrafo se faz terceiro na relação, deslocando-se da condição de captura para a de abertura e dessa para a hospitalidade, temos nisso um primeiro indício de que o seu trabalho não impõe a outrem um recorte ou quadro; mas que talvez dessa relação com outrem, emergjam quadros de sentido que se revelam nas imagens colhidas e que, por conseguinte, serão expostas e recolhidas ou acolhidas pelo olhar de outrem. Essa colheita pode passar também por aquilo que vimos dizer a respeito do acolher sob a própria pele, tão ao gosto de Lévinas.

Um fotógrafo que se posiciona assim perante o que difere, faz contato com a sua própria precariedade que é compartilhada com o outro. Nesse gesto, permite ao outro que se albergue na imagem, resultante de uma relação de hospitalidade. Assim o fotógrafo subverte a lógica do dispositivo, da máquina fotográfica em mãos; as lentes passam a ser, com todas as suas precárias distorções, um espaço de possibilitação. O olhar que busca o olhar do outro, mediado pela máquina, e depois pela imagem, responde a um chamado. Um e outro se dão e se revelam. Eis aí a diferença que um fotógrafo pode criar – pode fazer poema em seu trabalho.

E as imagens autorais – eu me dizendo, meu relato – não são necessariamente mais livres das imposições sociais ou da subalternidade reificadora. Ao contrário, muitas podem remeter a uma repetição e reforço de estigmas, na medida que confirmam por meio das assinaturas das vítimas, a ordem de autoextermínio.

### 3 Ressoam as imagens: escuta!

*A maneira como você olha, descreve e compreende uma imagem é, no fim das contas, um gesto político.*<sup>77</sup>

**Didi-Huberman**

*...[ela] assumiu a precariedade do pensamento que produz, aprendeu a jogar com suas lacunas e rebarbas, e tirou exatamente delas a sua força.*<sup>78</sup>

**Ronaldo Entler**, sobre a fotografia contemporânea

Se estou dizendo ser possível escutar outramente as alteridades que se revelam nas/e por meio das imagens, como isso se daria? Essa é a indagação da qual derivará meus apontamentos metodológicos. Para investigar não somente o aparecer, a mostração das imagens, mas também o falar, os ditos e dizeres, seus silêncios e vozerios que reverberam nos elementos expostos pelas fotografias em análise, procurou-se desenvolver uma metodologia que assume *a priori* a sua precariedade.

Conforme Entler (2012), “o pensamento da fotografia é precário e insuficiente, mas em suas lacunas ele se torna maior que um determinado indivíduo, maior que um determinado contexto. Essa é sua riqueza.” (p.135). Não há um sentido coeso na imagem fotográfica; ao contrário, elas padecem desde a gênese de sentidos (matéria-prima do conhecer, que produz rupturas dentro do caos) e sintomas (rupturas dentro do saber), como propõe Didi-Huberman (2006, p. 31); o pensamento das imagens parte em si de uma perturbação, visto que ao nascerem, elas são lançadas ao mundo e se põem a circular e se friccionar com outras imagens, num processo cambiante e não planejado.

#### 3.1 Alteridades e experiências nas fotografias

A escuta das imagens nesse trabalho se vale da incursão entre os fios, pelas dobras, embrenhando-se na tessitura polissêmica e polifônica que compõem a imagem fotográfica como um construto verbo-visual (articulação entre o que vejo e o que ouço na e por meio das imagens, incluindo nisso seus limites, silêncios, suas compressões, supressões, desbordamentos e ex-cedências tanto visuais quanto verbais).

Cabe ressaltar que não desprezo as limitações que uma excessiva tematização dos rostos e corpos podem produzir do ponto de vista levinasiano. Contudo, o mesmo Lévinas nos

<sup>77</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017, p.106

<sup>78</sup>ENTLER, Ronaldo. “Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios.”In: SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

lembra que o dizer necessita dos ditos para se fazer apreender entre os mesmos. Há um precário equilíbrio que se move de um campo a outro, para rendilhar uma linguagem ética a partir das imagens em análise.

Portanto, do ponto de vista metodológico, a eleição dos diferentes “outros” das imagens e a “imagem como outro” são os dois vértices que nascem da eleição da produção fotográfica de Thiago Fogolin como protagonista da cena de análise, aproximada das imagens do Calendário *Minha São Paulo*.

Objetivo mostrar por meio dessa metodologia do que se constitui o processo de *abrir-se à escuta do outro* a partir da imagem. Apresento o entrelaçamento das sonoridades do dizer e o dito dos rostos/corpos expostos nas fotografias, considerando a base conceitual de Lévinas, alinhando-a por sua vez e principalmente às contribuições de Derrida, Butler, Didi-Huberman e Jean-Luc Nancy. Entendo que os conceitos desses autores embasam a noção de abertura como o *escutar outramente numa perspectiva ética*. Finalmente, e não menos importante, a esse escopo se somam as reflexões sobre o acolhimento e a hospitalidade, sendo que Mondzain traz preciosas contribuições à dimensão desses dois temas no campo das imagens, questionando as potências e possibilidades políticas dessas *no dom de abrigar o sujeito nas fotografias*.

Arrisco um método de leitura/escuta das imagens fotográficas que tensiona a aproximação dos olhares de Thiago Fogolin e das pessoas em situação de rua, na perspectiva da vocalização que essas visualidades têm a oferecer por meio das fotografias. Também considero a aproximação dos terceiros – o próprio pesquisador e as imagens de autoria de outros fotógrafos – procuram “atravessar” o encontro e desdobrar outros afetos e percepções. As imagens ressoariam na aproximação entre si e com outrem, produzindo um campo de possibilidades mais amplo e provocativo.

A metodologia se articula em quatro movimentos principais, a saber: (1) incursões; (2) entrevistas; (3) montagem das sequências; (4) análise das imagens em relação. Por serem apresentados nessa sequência, não significa que tais movimentos tenham seguido uma ordem cronológica, ao contrário: durante a pesquisa, eles ocorreram muitas vezes concomitantemente, remetendo-se os achados de pesquisa de uns aos outros. Também não há uma hierarquia entre eles, nem gradação valorativa nessa sequência. Cada um dos movimentos contribui para consolidar a base de elementos visíveis e sensíveis para o exercício de leitura e

de escuta das imagens. A seguir, apresento os fundamentos e desenvolvimento de cada um desses quatro movimentos metodológicos.

### 3.1.1 *Incursões*

A experiência concreta de avizinhamo de outrem constitui o primeiro dos eixos metodológicos; as anotações de campo, que chamo de *incursões*, disponíveis na íntegra em anexo, são fundamentais à construção da pesquisa. O texto nasce *como se* tocado pelo perambular nas ruas de São Paulo, na apreensão dos elementos sensíveis que se dão no contato com os povos de rua e com os fotógrafos. A palavra é um gesto de pesquisa que deriva do corpo do pesquisador afetado pela experiência estética sofrida. Como lembra Guimarães:

aquele que pesquisa a experiência estética se vê implicado de tal modo pelas afecções que experimenta, que o seu método de busca, seu julgamento crítico e sua própria escrita são também alterados. Tomado pela inquietude, o método se vê obrigado a se deslocar entre mais de uma referência científica ou filosófica; o julgamento crítico dobra-se sobre si mesmo e relativiza suas escolhas e preferências; *a escrita assume sua dimensão performativa, deixando-se afetar pelo acontecimento estético que nela inscreve suas marcas.* (GUIMARÃES, 2016, p. 11, grifo meu)

A minha escrita, em tonalidades abraâmicas, parte da tentativa de entrega a outrem, pela passividade mais passiva. O texto tenta a fuga da dialética e se entrega ao deserto, à itinerância diaspórica rumo a uma promessa. Segue seus entremeios, interrompe-se; é afetado e se faz afetar pelo olhar do pesquisador. Não se autodetermina a partir de uma pretensa clareza científica, em favor das intermitências dos sentidos que movem as palavras.

Assim, os registros distam de um relato etnográfico clássico ou do rigor da descrição fenomenológica, embora se possa reconhecer certos elementos típicos desses instrumentos de pesquisa na composição do método e na experiência de perambular com outro.

Com isso, a performance da escrita tenta (des)dizer percepções, afetações e reflexões resultantes do processo de aproximação e avizinhamo junto ao fotógrafo Thiago Fogolin e aos outros das ruas, viventes da região da Sé, São Paulo. Entre abril e dezembro de 2016, foram realizadas sete *incursões* nas seguintes datas: 30/4; 4/6; 9/7; 6/8; 3/9; 7/10; 5/11, sempre aos sábados, durante algumas horas.

A proposta da *incursão* era a de gerar uma abertura para experiência com o outro, via contato e afetação, percorrendo-se um itinerário que se definia a partir do encontro com o fotógrafo, da maneira mais espontânea possível. Em geral, tanto eu quanto o fotógrafo percebíamos o momento em que a experiência começava a se esgotar. Quando isso ocorria,

despedíamos-nos e eu, em seguida, registrava de imediato em texto o processo vivenciado ao longo daquelas últimas horas. Refluiu nos aspectos e quadros de sentido do dia padecido. A tentativa, nesse momento, não era a de resgatar de forma cronológica o que fora vivido, tampouco de responder a um roteiro estruturado de perguntas e observações. Era “expandir” a elaboração da experiência a partir do exercício do relato, da escrita.

Para lembrar uma vez mais a preciosa fórmula cunhada por Martin Seel, fazer uma experiência não significa nem simplesmente recorrer ao já sabido nem adotar, imediatamente, o que é desconhecido. *Toda experiência, por meio de um verdadeiro trabalho de elaboração, integra o que aparece como estranho ao quadro familiar e, ao mesmo tempo, expande aquilo que, até antes do seu surgimento, constituía o limite de todo real possível.* (GUIMARÃES, 2016, p. 13)

Assim, procurei *outramente*, expressar em ditos aquilo que, de modo intenso e, muitas vezes, incomunicável, se dera no face-a-face com Thiago e com os Terceiros da rua. Em consonância como o que propõe Moriceau (2017), deparar-se com os elementos “brutos” da pesquisa podem produzir deslocamentos nos regimes de representação reificantes a respeito de outrem. Nasce inclusive daí a ideia de se expor alguns fragmentos das *incursões* ao longo do texto da tese, partilhar mensagens e notas “incompletas” sem seguir uma ordenação cronológica ou de relevância conceitual, mas perseguindo a proximidade do sentido do que brota do texto e do que se expressa no trecho do relato “bruto”.

... enunciados, fotos ou descrições são desde pronto representações. Contudo, elas podem ter como objetivo recriar ou restituir uma presença mais originária, uma presença que difere do distanciamento e que o faz diferir (no sentido de Derrida). *Experimentar um contato mais bruto com a pesquisa de campo, mostrar os elementos dispersos, tais como nós os encontramos, antes de colocá-los em ordem, mostrar nossas reações primeiras antes do distanciamento objetivo*, são estratégias para reencontrar um contato mais imediato, frequentemente mais impactante, mas desfamiliarizante e desviante, mais singular, com o que estudamos para evitar de substituir muito cedo as experiências em um lugar muito tranquilo de nossos modelos e categorias. (MORICEAU, 2017, p. 216, grifo meu)

Assim, reações, sensações, tremores, incômodos e prazeres, enfim, componentes sensíveis foram privilegiados nos registros, os rastros *como se* cinzas infinitas. Em favor de um dizer padecido da experiência de estar, ao mesmo tempo, com e perante os rostos/corpos, sobretudo no espaço público, a rua; um espaço político por natureza.

Como lembram Marques e Martino (2017), “a pesquisa em Comunicação requer a escuta das perspectivas dos sujeitos, dos sentidos em jogo, as tensões e os enfrentamentos que marcam suas existências” (p.44), sendo necessário que o pesquisador se deixe guiar pelos afetos, encontrando outrem efetivamente, o que lhe coloca diante de uma interrogação ética.



Deixar-se afetar pode nos levar a repensar e reconstruir nossa posição, nossas convicções e nossa ideia de justiça. Esse encontro evidencia a vulnerabilidade do pesquisador e do "pesquisado", e também nos convida a nos engajarmos com o contexto e os sujeitos da pesquisa, contribuindo para modificar (ao menos um pouco) suas percepções de si mesmos e suas relações com o mundo. (MARQUES e MARTINO, 2017, p. 38)

Cabe ressaltar que o livre registro das incursões não busca traduzir a impossível assimilação desses infinitos outros, sem escamotear as relevantes diferenças existentes entre mim, o pesquisador, o fotógrafo e as pessoas que vivem nas ruas. Portanto, a perspectiva mais autoral e pessoal do relato é considerada um critério do método que *contamina* todo o processo de pesquisa, porque auxilia no entendimento dessa justa distância que interrompe qualquer tentativa de totalização do outro por mim ou de generalização cientificizante.

A reflexão estará contaminada por aquela experiência, tal como a experiência foi provavelmente contaminada por outras reflexões. Mas este é o preço a pagar para falar da experiência, desde a experiência e não sobre um objeto separado e distante. (MORICEAU e MENDONÇA, 2016, p. 88)

Portanto, os registros das incursões, numa palavra, podem ser definidos como fragmentos da passagem desses rostos que constituem, no padecer da experiência que vivi diante deles, o foco principal da pesquisa. Nesse sentido, as incursões revelam um pouco da susceptibilidade do pesquisador. Registros que são menos que um diário de campo, de uma observação participante e mais que um simples exercício sensível de escrita – traçar, dizer em palavras, transformar em dito e reditos reflexivos, já com alguma inevitável análise: o que se viveu, o que se sofreu horas antes. E com isso tentar *ouvir de outro modo* a demanda ética que os rostos me ordenam no clamor que o mirar, seja via corpo ou imagem produz; exposição vivida que resulta em relato e imagem.

### 3.1.2 Entrevistas

Foram realizadas entrevistas qualitativas, com roteiro semiestruturado<sup>79</sup>, com a finalidade de aprofundar o conhecimento sobre aspectos específicos das produções fotográficas de Thiago Fogolin (12/3/2016, via *Skype*, primeira entrevista), mas também de Alderon Costa (2/9/2016, presencial, sede da Ouvidoria da Defensoria Pública do Estado de São Paulo) e do diretor do curtametragem *As cores das ruas*, Felipe Francisco (3/12/2016, presencial, Biblioteca Mário de Andrade).

---

<sup>79</sup> Ver roteiros em Anexo 2.

A escuta das vozes institucionais também foram feitas com a finalidade de levantar informações sobre o Calendário *Minha São Paulo* e sobre projetos de comunicação da *Rede Rua* envolvendo a população de rua de São Paulo, a saber: Fabiano Viana, jornalista da *Rede Rua* (5/8/16, presencial, sede da *Rede Rua*); Tiago Lizot Lavrini, Julia Carvalho Ferreira Barbosa Lima e José Cano Heridia Neto, técnicos da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania – SMDHC da cidade de São Paulo (entrevista conjunta em 21/6/2016, presencial, sede da SMDHC).

A condução da conversa, em todos os casos, visava alcançar não somente informações técnicas e contextuais sobre as imagens, seus modos de produção, exposição e circulação. Mas também colocar em relação a mirada dos entrevistados com a finalidade da pesquisa, implicando-me como pesquisador na busca pelos aspectos sensíveis do encontro face a face com esses rostos. Na troca de olhares, no palavrear da prosa e no tecer das narrativas, procurei abrir espaço para uma escuta das subjetividades. Assim, tentei me expor ao máximo a outrem, esvaziando-me de reflexões *a priori*, procurando o mínimo de informações possíveis sobre a vida dessas pessoas antes de entrevistá-las.

A intenção era que o evento da entrevista, desse encontro, falasse por si e que suscitasse para além das perguntas constantes no roteiro, um momento de acolhimento do entrevistado sob a pele do entrevistador. O exercício da *excuta* atenta à *voz* que, no dito, deixa repercutir o dizer, exigiu cumplicidade do silêncio que se responsabiliza pelo que outrem diz e pela maneira como se apresenta. Por isso procurei proporcionar um espaço de hospitalidade para que a cena de interpelação (BUTLER, 2015) pudesse encaminhar uma troca comunicativa franca, mas na justa medida que evita a investigação invasiva.

É importante lembrar que o relato de si se desenvolve em uma cena de interpelação na qual, segundo Butler (2015), desenvolve-se uma ética da responsabilidade tanto com relação à veracidade do relato quanto ao tipo de vínculo que ele pode estabelecer com os interlocutores. O relato é sempre uma ação voltada, ao mesmo tempo, para a autorrevelação, a autotransformação e a configuração dos termos e esquemas de inteligibilidade que definem quem fala e para quem fala. (MARQUES e TERRIER, 2017, p.173)

A entrevista dessa maneira não se qualifica como a aplicação de uma técnica com vistas a percrustar a história de vida dos sujeitos em profundidade; mas a biopotência do encontro deveria prevalecer como cena fundante para a produção do relato(ditos) sobre a experiência do *perante outrem* (dizer). Posso afirmar, ao menos por mim, que os encontros foram transformadores e que os gestos de interlocução traçados entre as vozes expostas me levaram

a alcançar aspectos da pesquisa que talvez, de outro modo, não fossem apanhados no campo do sensível para o visível, seja em imagem ou texto.

Em decorrência dessa perspectiva, embora as entrevistas tenham sido gravadas em áudio, optei por me limitar a reproduzir as falas *ipsis literis* o mínimo possível na composição do texto. Creio que seja mais relevante o relato do *interpeles*, da experiência do contato face a face, que a reprodução precisa das falas, como suposto elemento de “verdade”. Como alerta Lévinas, os ditos traem o dizer, por mais que as palavras sejam próximas desse rosto que diz. Sempre haverá uma distância entre as palavras proferidas e a significação primeira do rosto, incapturável.

Exploro a experiência das entrevistas bem como as informações a respeito dos projetos relacionados ao *corpus*. Assim, as entrevistas com os dois fotógrafos (Thiago e Alderon) e com o diretor do curta (Felippe) comparecem ao texto de forma indireta, valorizando-se a força do encontro e o registro do impacto desse face a face no corpo do pesquisador que se converte em texto.

### 3.1.3 Montagem das sequências

O esforço de montagem empreendido nesse movimento metodológico se ampara nas premissas do pensamento de Didi-Huberman (2008, 2010, 2016) que nos provoca com, ao menos, três premissas fundamentais: a primeira nos solicita um olhar entregue que deve ver mais e mais as imagens, se dar as elas sempre no sentido de atravessar o esgotamento do “olho cansado de ver”; a segunda, compreender a imagem como uma problemática, um verídico problema, e não como uma resposta ou solução em si; e a terceira, colocar as imagens em relação.

As imagens não falam de forma isolada, precisamos aproximá-las. E as montagens devem ser construídas com base nas (des)semelhanças entre as imagens que pertencem à ordem do inverificável; esforço de avizinhamo umas das outras que tange as configurações sensíveis – imagens que tocam, susceptibilizam o olhar, que dão passagem à voz e ao gesto de outrem. Como afirma Didi-Huberman (2004): “Montar não é assimilar. Somente um pensamento trivial nos sugere que, se está do lado, deve ser igual. Somente uma propaganda publicitária pode nos fazer acreditar que um carro e uma garota são da mesma natureza pela simples razão de que os vemos juntos”. (2004, p. 224)

Assim, o primeiro passo desse movimento foi, a partir do descentramento de si, realizar uma seleção de imagens sem pretensão de atender ao esgotamento das possibilidades de análise. Já compreendo de antemão que a análise da polissemia das fotografias e das relações que as perpassam vai permanecer sempre incompleta e precária. Esse descentramento do olhar no processo de seleção foi conquistado na vivência da experiência de estar na Praça da Sé e de acompanhar o trabalho de Thiago; os registros das incursões, suas (re)leituras e aproximações foram fundamentais para produzir não somente uma afetação do pesquisador com o contexto de pesquisa, mas também para esvaziar o olhar (e os ouvidos) antes da seleção.

Posso dizer que a escolha das imagens de Thiago foi se dando aos poucos. As treze fotografias do Calendário *Minha São Paulo* já estavam dadas *a priori*. Mas com relação às de Fogolin, era necessário “garimpar”. Primeiramente, recolhi aquelas que já se encontravam disponíveis na *web*; em seguida, no contato direto com elas e na presença do fotógrafo, exercitamos o *ver juntos*. Passamos uma a uma as imagens do acervo e, sempre que alguma delas nos “fisgava” o olhar por algum motivo – e muitas vezes, mesmo sem ele, ou melhor, sem poder nomeá-lo – a reservávamos para uma segunda, terceira, quarta miradas posteriores. Entre uma escolha e outra, conversávamos a respeito dos impactos que elas nos causavam e partilhávamos nossas apreensões.

Com isso, após vê-las e revê-las, algumas produziam um (in)certo deslocamento nessa primeira fase do contato. Imagens que *perturbavam a visão*, atravessados por um *querer dizer*. Essa afetação primeva gerou uma pré-seleção das fotografias. Seja pela presença de corpos e rostos marcantes ou pela cena apresentada, as imagens lançavam ao olhar expectante não somente um apelo visual, mas um chamado à escuta. Ou dito de outra maneira, *suceptibilizam e faziam padecer a retina e o tímpano do pesquisador*.

Já num exercício solitário, e após meses de “decantação”, realizei uma nova seleção da seleção, chegando às 23 imagens de Thiago. Nesse processo eliminei uma imagem do Calendário *Minha São Paulo*, considerando 12 das 13 fotografias dessa publicação na composição das séries. Após isso, outras imagens de outros fotógrafos foram trazidas à baila, considerando-se as semelhanças (sobrevivências e latências) com as fotografias de Thiago e do Calendário. Fortaleceu-se a dimensão de heterogeneidade das sequências, já que essas imagens estrangeiras, trazidas *de fora* dizem de outros tempos e de outros lugares. Ao mesmo tempo em que são próximas pelo ritmo e vitalidade que trazem ao *corpus*, estão distantes na aleatoriedade do tempo e espaço que carregam para dentro da composição.

Assim, a partir do *corpus* das imagens apresentadas na abertura do capítulo 1, tentamos conformar sete séries, contabilizando 60 imagens que privilegiam o alargamento das aproximações das fotografias com o mundo dos *povos de rua* e seus contextos ampliados. Atravesso as produções de Thiago Fogolin e do *Minha São Paulo* com imagens e rostos de outros fotógrafos; e mesmo com referências de outras linguagens, como é o caso dos fotogramas do documentário *As cores das ruas*.

As sequências reunidas produziram, visualmente, uma constelação imagética que tenta percorrer a diversidade de questões sensíveis que perpassaram o processo de pesquisa. Procuram sintetizar a diversidade e a universalidade de rostos dos *povos de ruas* que nos afetaram durante as experiências de contato: do ver, do prosear e da escrita. Os títulos atribuídos a cada uma das sete sequências derivaram do exercício do olhar; não foram estabelecidos antes de toda a composição ser definida.

Já os registros das incursões do pesquisador, bem como referências musicais, artísticas e literárias foram acolhidas no processo de análise *como se cinzas derridianas* dos sentidos entramados pelas imagens, *resto sem resto*. Elas contribuem para promover a conexão do pensar as imagens numa perspectiva levinasiana, ao mesmo tempo em que vincam as fotografias *como se* poemas; desarranjam delicadamente a organização proposta para as séries, fazem (des)ditos.

A seguir, um quadro síntese com o título e composição de cada uma das sete séries; a visualização da constelação de imagens está disponível *online*<sup>80</sup>.

**Quadro 1. Constelação - composição das sete séries fotográficas**

Séries	Fotógrafos			
	Título	Thiago Fogolin	Calendário Minha São Paulo	Outros
1.		3 fotografias:	3 fotografias:	Não há
Um corpo que se ergue, um rosto que nos visita (6 fotografias)	Ft.1A, <i>Sem título</i> , 2009 Ft.1D <i>Sem título</i> , 2009 Ft.1E, <i>Sem título</i> , 2012	Ft.1B, Rudnei Barbosa, <i>Com os pés no chão</i> , 2015 Ft.1C, Marco Aurélio Alves Silva, <i>O homem e sua carroça</i> , 2015 Ft.1F, Leandro Alves Baz, <i>A praça da fé</i> , 2015		
2.		2 fotografias:	2 fotografias:	3 fotografias:
À espera	Ft.2B, <i>Sem título</i> , 2011	Ft.2A, Matheus Leandro	Ft.2E, Vincenzo Pastore,	

<sup>80</sup> Constelação de imagens em: [http://prezi.com/uke7mlwkawig/?utm\\_campaign=share&utm\\_medium=copy](http://prezi.com/uke7mlwkawig/?utm_campaign=share&utm_medium=copy)

(7 fotografias)	Ft.2C, <i>Sem título</i> , 2012	Barbosa, <i>A cartomante</i> , 2015 Ft.2D, Matheus Leandro Barbosa, <i>O senhor do Glicério</i> , 2015	<i>Homem recostado em grade na rua São João</i> , 1910 Ft.2F, Vincenzo Pastore, <i>Homem sentado em degrau de escada</i> , 1910 Ft.2G, Dorothea Lange, <i>Na fila do "Anjo Branco" à espera de comida</i> , 1933
3.  Saudosa maloca, maloca querida  (12 fotografias)	3 fotografias:  Ft.3A, <i>Sem Título</i> , 2009 Ft.3B, <i>A família</i> , 2010 Ft.3C: <i>Sem Título</i> , 2014	2 fotografias:  Ft.3D, Dino José, <i>Carrinho do corintiano</i> , 2015 Ft.3H, Diogo Virolli, <i>A casa sem janela</i> , 2015	7 fotografias:  Ft.3F, Fábio Brito, <i>Sem Título</i> , 2015 Ft.3G, Fábio Brito, <i>Sem Título</i> , 2015 Ft.3E, Alderon Costa, <i>Sem Título</i> , 2009 Ft.3I, Vincenzo Pastore, <i>Casario da rua da Esperança, na área atualmente ocupada pela Praça da Sé</i> , 1912 Ft.3J, Vincenzo Pastore, <i>Casario em demolição na rua da Esperança</i> , 1912 Ft.3L, Elisa Bracher, <i>Sem Título</i> , 2007 Fot.3M, Elisa Bracher, <i>Sem Título</i> , 2007
4.  No trecho  (11 fotografias)	3 fotografias:  Ft.4C, <i>Sem título</i> , 2009 Ft.4D, <i>Sem título</i> , 2012 Ft.4E, <i>Palhaço Parafuso</i> , 2009	2 fotografias:  Ft.4F, Sandro Marotti, <i>População em geral</i> , 2015 Ft.4G, Alexandre Teixeira de Souza, <i>Correria do dia-a-dia</i> , 2015	6 fotografias:  Ft.4A, Vivian Maier, <i>Sem título</i> , 1959 Ft.4B, Vivian Maier, <i>Sem título</i> , 1959 Ft.4H, Claudia Andujar, <i>Sem título</i> , 1969 Ft.4I, Claudia Andujar, <i>Sem título</i> , 1969 Ft.4J, Cristiano Mascaro, <i>Sob o minhocão</i> , 1986 Ft.4L, Cristiano Mascaro, <i>Sobre o minhocão</i> , 1986
5.  Limiares  (7 fotografias)	1 fotografia:  Ft.5C, <i>Sem título</i> , 2011	2 fotografias:  Ft.5A, Richard Marques de Paula, <i>Viajar o mundo pelo céu</i> , 2015 Ft.5B, Vanessa dos Santos Xavier Rosa, <i>Uma passagem cotidiana</i> , 2015	4 fotografias:  Ft.5D, Alderon Costa, <i>Sem título</i> , 2009 Ft.5E, Alderon Costa, <i>Sem título</i> , 2009 Ft.5F, Vincenzo Pastore, <i>Meninos engraxates em frente a Estação da Luz</i> , 1910 Ft.5G, Vincenzo Pastore, <i>Meninos engraxates no Largo de São Bento</i> , 1910

6.	1 fotografia:	1 fotografia:	3 fotogramas/2 fotografias:
Carne profética (7 fotografias)	Ft.6A, <i>Jesus te ama</i> , 2011	Ft.6B, Kethleen, <i>Arco-iris</i> , 2015	Ft.6C, Felipe Francisco, <i>As cores das ruas</i> (fotograma: 0'40''), 2016 Ft.6D, Felipe Francisco, <i>As cores das ruas</i> (fotograma: 0'52''), 2016 Ft.6E, Felipe Francisco, <i>As cores das ruas</i> (fotograma: 1'02''), 2016 Ft.6F, Diane Arbus, <i>Female impersonator holding long gloves</i> , Hempstead, L.I., 1959 Ft.6G, Robert Frank, <i>Puerto Rican street queens</i> , aka "New York City" from "The Americans" by. 1955.
7.	10 fotografias:	Não há	Não há
Eis-me aqui! (10 fotografias)	Ft.7A, <i>Sem título</i> , 2011 Ft.7B, <i>Sem título</i> , 2009 Ft.7C, <i>Sem título</i> , 2016 Ft.7D, <i>Sem título</i> , 2015 Ft.7E, <i>Sem título</i> , 2009 Ft.7F, <i>Sem título</i> , 2009 Ft.7G, <i>Sem título</i> , 2012 Ft.7H, <i>Sem título</i> , 2009 Ft.7I, <i>Sem título</i> , 2009 Ft.7J, <i>Sem título</i> , 2012		
7 séries - 60 imagens	23 fotografias	12 fotografias	25 fotografias

### 3.1.4 Análise das imagens em relação

Ler imagens é mais que transformar cifras em ditos. A decifração incógnita está longe de se completar, posto que são possíveis infinitas leituras sobre um mesmo conjunto verbo-visual. A leitura se entremeia à escuta das vozes que exalam da imagem e das textualidades que ela emcampa, entre-textos, as suas palavras, pausas e silêncios. O traço imagético *vinca* o olhar e, *como se pele a pele*, transforma-se no visto que é exposição e passagem do rosto, constitui-se na experiência de olhar.

Amparado em Derrida (2003), entendo que a leitura que desejo realizar é em si um outro, e não outra face do idêntico. Mas é nesse outro que se dá o significado; portanto, ler não é um procedimento distinto da escritura, mas é nela que esta se consuma. A escritura da tese evacua e preenche a reverberação e ressonâncias das imagens que, conjugadas, vocalizam

seus gestos e desdobramentos. Se pensamos em descentrar o olhar para poder escutar, estar à margem é fundamental. Margem aqui é entendida como o transbordamento de um limite; ela se opõe à marca de certo modo, posto que ao encontrar a marca, perde-se a margem. Mas, assim como na relação dizer/dito há uma interpenetração de ambos, a margem jamais se deixa perder na marca, pois se encontra num *sempre além*.

Por isso o texto da tese de algum modo nunca se completa, está sempre a chegar porque se amplia na leitura dos rostos que virão tomar contato com essas linhas. Ou melhor, texto que se diz nas entrelinhas, abrindo passagem aos sentidos de outrem; expectâncias de leitores do *por vir* que arremessam o dizer desse autor aos infinitos rostos biopotentes que serão tocados pela escrita, pelas imagens. E que poderão derivar dessas linhas outros dizeres, no des-interesse daquilo que sobrevive a partir da partilha, inescapável palavra.

Mas a margem não pode ser entendida apenas como um além, como que prescreverá o limite. Não é o de fora em oposição ao de dentro. O limite é violentado, rasura-se, perde-se; o próprio e o outro jogam; a perda, nesse caso é o encontro. O descentramento, seguido de deslocamento, permite que os modos de ver, nômades, se deixem afetar, perceber as marcas e a abertura à escuta. Conjuga-se uma análise atravessada pelos infinitos rostos das alteridades.

*Eis a questão: como esse paradoxo entre dizer e dito inscrito no Rosto, que aparece na imagem, pode nos levar a pensar sobre a comunicação numa perspectiva ética que aponta para uma política por vir?*

Não se trata, como se pode apreender, de uma relação a ser descrita, dissecada e fragmentada. Embora o exercício da montagem recorra em alguns momentos a esses recursos, isso não lhe constitui a finalidade. O que se escuta é quase um murmúrio que na passagem do dizer, faz revelar outrem na sua extrema precariedade e impossível comunicação. Assim, e finalmente, compreendo que perante infinitos dizeres se despe a precariedade dos ditos e vislumbra-se na linguagem ética, às margens da reciprocidade, da empatia, da comunicabilidade simétrica, *uma outra perspectiva da comunicação e do campo de análise das imagens naquele “pouco” que elas podem efetivamente dizer.*

Com isso, após descentrar e deslocar (não necessariamente nessa ordem), pode-se arriscar os seguintes movimentos de análise – movimentos de idas e vindas no movimento maior da análise das imagens postas em relação: visitação e transcendência. São dois movimentos não das subjetividades em si, mas das imagens em respostas aos três primeiros movimentos realizados pelo pesquisador – incursões, entrevistas e montagem, a saber:



B. *Visitação* – Primeiramente, “dizeres do dito”: leitura/escuta interna das “fendas” produzidas por dentro dos enquadramentos (campo relacional interno), quando as imagens como outro são aproximadas umas das outras – a força do *entre elas* que reverbera o *entre* eles (sujeitos). Pensar aqui a composição e reverberação das visualidades dos rostos retratados entre elas; dos ditos tramados pela polissemia advinda de aspectos como mostraçã, do jogo dos signos que diferem, das marcas, do visto e (re)visto, entre outros.

A. *Transcendência* – outra camada de análise, “ditos do dizer” leitura/escuta externa das “fendas” produzidas por fora da imagem, *outramente*, atravessando os enquadramentos, o domínio ontológico, envolvendo o campo de possibilitação da ética (campo relacional externo), quando as imagens são aproximadas dos outros e dos outros dos outros, da experiência de pessoalidade dos autores e do pesquisador da tese – no para além e aquém das imagens.

Tentei nesse método de análise desentranhar da filosofia de Lévinas, sobretudo dos conceitos referentes à Comunicação, os movimentos do pensar levinasiano *perante outrem* e *sobre outrem* a partir de *um fora*, exterioridade inifinta que produz desalojamentos em nós e que opera sobre aquilo que do sensível é apanhado pelo visível. Confrontar – por defronte – a vistação e a transcendência ao campo da experiência – que é, por sua vez, inscrita no relato, no texto, na escritura do corpo pesquisador – é arriscar *dizer* do entre-peles que nossa responsabilidade deve sustentar.

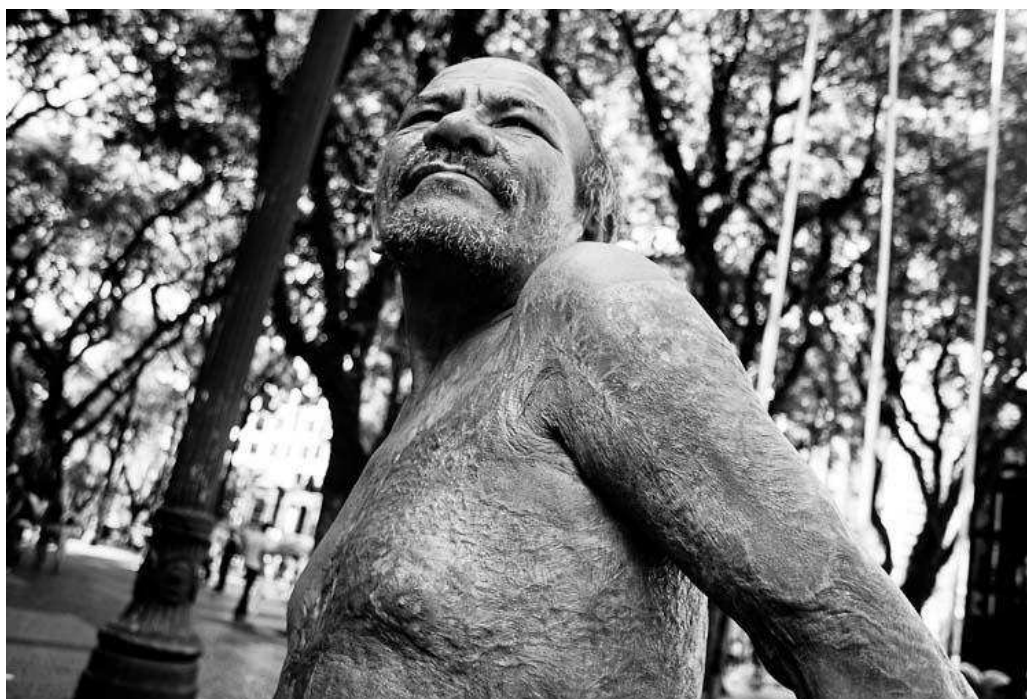
Nos desdobramentos dessa *implicação em* que também *se explica com*, aposto que esse método poderá revelar, ou ao menos indiciar, a política *por vir* nas imagens. A força política *do aquém e do para além* das imagens, em que ressoa o *por vir* de Outrem, dos Terceiros de uma *outra política* e de *uma outra justiça* que se aninham na imagem *como se* espera.

A seguir, tento sistematizar em um quadro de referência o desenho metodológico que orientou a pesquisa dessa tese. Lembro que, embora os movimentos apareçam dispostos em linhas separadas, não há uma organização hierárquica ou cronológica entre eles. Assim, a finalidade desse quadro é de sintetizar de maneira didática os movimentos metodológicos que se deram de forma imbricada, *levinasianos* por assim dizer. No fluir e refluir da investigação empreendida pelo pesquisador, exposto a outrem e atravessado por infinitos rostos e temporalidades, primeiramente as imagens sobreviventes o impulsionaram à escrita e às análises apresentadas no texto.

## Quadro 2. Movimentos metodológicos para se pensar as imagens outramente

Movimentos	Gestos	Processos
1. Incurções	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A escrita <i>relata</i> a experiência sensível;</li> <li>- O texto é <i>gestado e criado</i> o mais próximo possível do momento vivido;</li> <li>- O pesquisador <i>se expõe</i> nos ditos, <i>faz dizer</i> sua experiência.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A afetação <i>perante outrem</i>;</li> <li>- A experiência de <i>vulnerabilidade e testemunho como se escrita</i>;</li> <li>- O texto do pesquisador <i>como se intriga</i> entre o dito e o dizer a partir da experiência de esvaziamento de si.</li> </ul>
2. Entrevistas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A escuta possibilita <i>encontro</i>;</li> <li>- A entrevista cria uma <i>cena de interpelação</i> ao outro para possibilitar seu autorelato;</li> <li>- O pesquisador <i>se expõe</i> aos ditos de outrem em busca do <i>dizer</i> que neles se manifestam.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A afetação <i>perante outrem</i>;</li> <li>- A experiência de <i>hospitalidade e responsabilidade como se abrigamento</i> via escuta;</li> <li>- O <i>a-colher</i> dos relatos como ditos que se referem ao dizer de outrem.</li> </ul>
3. Montagem	<ul style="list-style-type: none"> <li>- O olhar coloca as <i>imagens em relação</i>;</li> <li>- A seleção e a composição das séries <i>aproximam os olhares</i>, considerando-se a tríade <i>fotógrafo-fotografado-expectador</i>;</li> <li>- O pesquisador <i>se expõe</i> às imagens repetidamente para <i>desacostumar o olhar</i> e compor as séries de acordo com as <i>semelhanças visíveis</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A afetação <i>perante as imagens</i>;</li> <li>- A experiência de <i>se avizanzar dos modos de ver</i> e de se apresentar das imagens postas em relação;</li> <li>- A montagem das séries – e da constelação de imagens – que consideram as <i>sobrevivências e latências</i> das semelhanças dispostas entre elas.</li> </ul>
4. Análise: Visitação e Transcendência	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A leitura se faz mediante a <i>excusa do clamor ético</i> de outrem;</li> <li>- Os ‘rostos’ mostrados no visível são problematizados a partir da perspectiva levinasiana (rostos <i>incapturáveis</i>);</li> <li>- O pesquisador <i>se expõe</i> ao conjunto de forças que se revelam na imagem que apontam para o <i>aquém e além</i> dela.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A afetação <i>perante a passagem dos infinitos rostos</i>;</li> <li>- A experiência de <i>suceptibilidade</i> e de <i>padecimento</i> do gesto de pesquisa no contato com as múltiplas manifestações dos rostos/corpos;</li> <li>- O texto de análise considera os movimentos de <i>visitação</i> e de <i>transcendência</i> que apontam para o <i>por vir</i> de uma política.</li> </ul>

### 3.2 Série 1 – Um corpo que se ergue, um rosto de nos visita



Ft.1A – Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2009



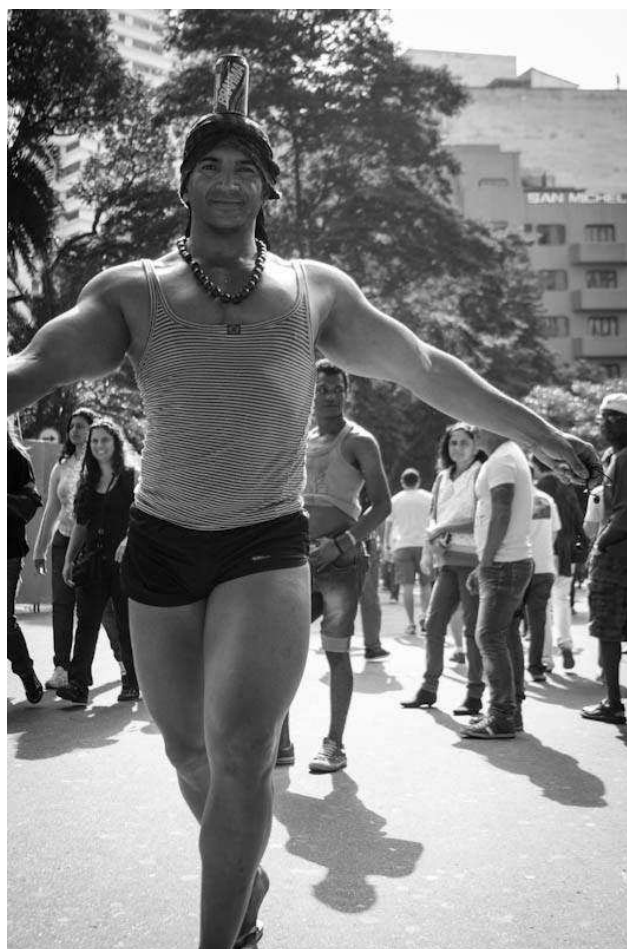
Ft.1B – Rudnei Barbosa, *Com os pés no chão*, 2015



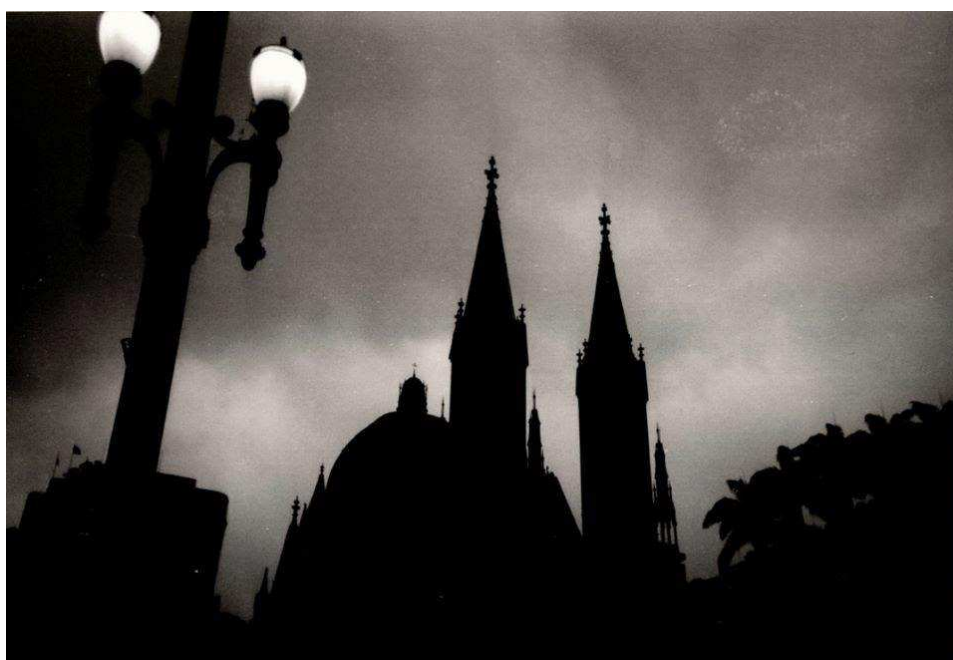
Ft.1C – Marco Aurélio Alves Silva, *O homem e sua carroça*, 2015



Ft.1D – Thiago Fogolin, *Sem título*, 2009

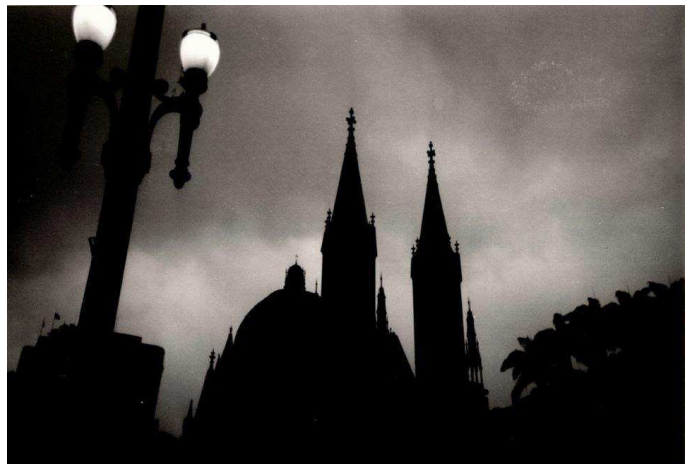
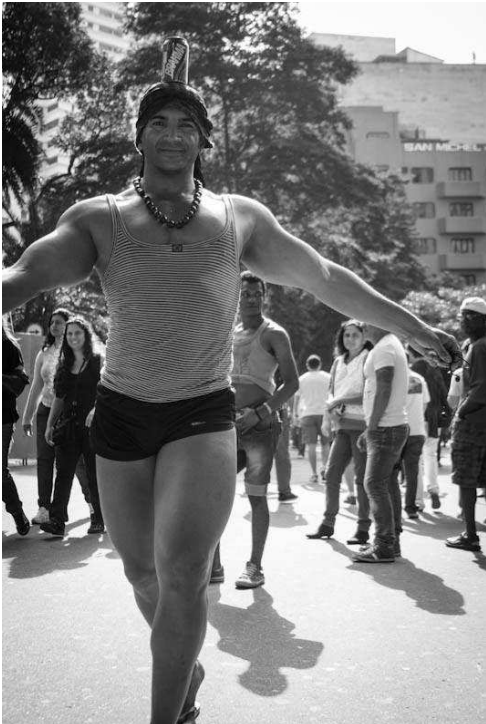
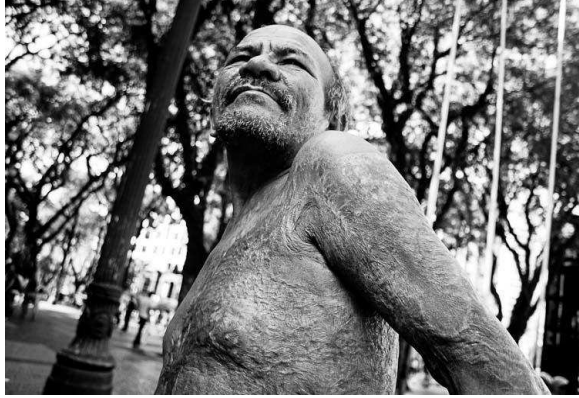


Ft.1E – Thiago Fogolin, *Sem título*, 2012



Ft.1F – Leandro Alves Baz, *A Praça da Fé*, 2015

Série 1 - Um corpo que se ergue, um rosto que nos visita



### 3.2.1 Prelúdio

#### *Fragmento Quarto*<sup>81</sup>

Despedimo-nos e seguimos em direção à Igreja da Sé. Conversamos um pouco sobre política, havia uma concentração de pessoas de uma frente popular para protestar contra o fascismo. Muitos jovens, gente que não frequenta tanto a Sé. As barracas de comida também ali, dividindo o espaço com o Apóstolo Paulo, o Marco Zero, entre as palmeiras, índios e jesuítas.

Descemos um pouco em direção oposta a da Igreja e o olhar de Thiago cruzou com outro par de olhos conhecidos. O homem fazia um gesto de soco, de uma mão contra a outra, assentado aos pés de uma palmeira. O sorriso apareceu nos rostos de ambos. O homem se levanta, aperta as mãos de Thiago e o abraço surge. O mesmo se dá, comigo, em sequência. Thiago o conhecia da “maloca”. Pergunta sobre os outros: “Cadê o Sapo? O Porcão? O Goiás?...” E o homem vai falando. Pergunta por que Thiago estava sumido e engatamos a conversa. Mineiro de Ponte Nova veio para São Paulo pra trabalhar; mas era bom mesmo com a bola. Atlético, canta o hino do Galo várias vezes. Thiago bate algumas fotos, ele conta que não cheira, só bebe cachaça. Certa altura, diz: “Ontem eu vi o cara que matou o Cu, Thiago!” Disse que ele, o Mineiro, estava muito mal por isso. “O Aloísio? Mas ele estava cuspiendo sangue, foi no médico...” E o Mineiro foi contando que, na verdade, o Aloísio, conhecido pelo apelido de Cu, havia morrido de tanto apanhar de um segurança. Por isso estava vomitando sangue. Thiago já havia me alertado para essa inversão: quando o morador de rua é vivo, é conhecido pelo apelido. Quando morre, os amigos passam a se referir ao falecido pelo nome próprio. Como se após a morte houvesse um pudor em dizer o apelido, ou de forma diversa, se conquistasse um nome somente na “outra” vida ou não-vida.

Eu sabia quem era o Cu, o Aloísio: Thiago o havia fotografado; sua pele do tórax trazia marcas de queimaduras. Cu era sobrevivente do massacre da Sé, ocorrido em 2004... Na entrevista de ontem, na Secretaria de Direitos Humanos, um outro Thiago, assessor da Secretaria, havia me informado que a Prefeitura está construindo um Marco – já está quase pronto – em memória das vítimas daquele massacre... Mas ali, Mineiro fazia as vezes de testemunha, e nos relatava o que o monumento da prefeitura nunca representaria sobre a história do Aloísio.

---

<sup>81</sup> Trecho das anotações “Incursões”, de 30/4/16. Íntegra do texto em anexo.

### 3.2.2 *Altivez*

Quando Primo Levi (1988) escreve, no prefácio de *É isto um homem?* que pessoas ou povos pensam de forma consciente ou não, que *cada estrangeiro é um inimigo*, “em geral, essa convicção jaz fundo nas almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas; não fica na origem de um sistema de pensamento.” (p. 7) Durante esses dias, em que o mundo ocidental enfrenta a pior crise de refugiados desde a Segunda Grande Guerra, a leitura de Primo Levi tem sido minha companheira diária. Não poderia passar incólume a essa voz sobrevivente dos campos de extermínio nazistas que ecoa no tempo presente por meio de relatos vestigiais. A vida precária, no devir de sua máxima nudez, se expõe na voz de Primo Levi em carne viva, por vezes ossos e peles; e também na retratação das imagens desses campos indizíveis, meios de extirpação do humano no próprio humano.

Parece-me que a violência sem rosto tem capturado de modo análogo às vítimas massacradas pela atual guerra da Síria e adjacências<sup>82</sup>. Vidas lançadas à sorte, numa travessia abissal sobre as águas mediterrâneas. Corpos diariamente são devolvidos às praias, entumecidos, disformes, sem rostos, matéria-prima das imagens que os denunciam sem pudor. A cada olhar, um misto de necessidade em retratar com a amarga fratura ética da exposição, do excedente necrosado das partes. Os corpos e rostos rostificados alimentam o jogo do sofrimento visível, porém desimpedido, realizável.

As imagens dos horrores de um ontem que mais parece agora; e de um hoje que insiste em se repetir como ontem. Ou essas incompletudes temporais seriam, nas imagens que as confessam, a mesma face de uma dupla moeda? A vida frágil, quanto vale? Primo Levi é o testemunho da exerece de nossa infecção. O estrangeiro, esse a ser temido, extirpado, persona *non-grata* e, ao mesmo tempo, um clamor ético por si.

Não quero aqui recuperar imagens de guerra já tão saturadas pela circulação, revisão, recuperação, reedição. Seria melhor uma *redicção*; *redizê-las*. E nesse percurso, me visitam as imagens dessa primeira série que proponho como um rosto que se ergue, mas me escapa,

---

82 Desde 2012, a Guerra Civil Síria contabilizou – até o início de 2016 – ao menos 250 mil sírios mortos em quatro anos e meio de conflito armado, que começou com protestos antigoverno que cresceram até dar origem a uma guerra civil total. Mais de 11 milhões de pessoas tiveram que deixar suas casas, em meio à batalha entre forças leais ao presidente Bashar al-Assad e opositores – e também sob a ameaça de militantes radicais do Estado Islâmico. Desde a explosão da violência na Síria, em março de 2011, a guerra passou por uma escalada até se converter em um complexo "todos contra todos" entre governo, rebeldes, radicais islâmicos e potências estrangeiras, o que se tornou mais complexo com a entrada da Rússia no conflito.



similar às imagens de Philippe Bazin<sup>83</sup>. Como o estrangeiro que passa e produz desarranjos no conjunto pacificado das coisas da terra e do céu. Ele, esse outro, radicalmente outro que me faz um chamamento à ética, à expulsão da infecção entranhada na nossa visão de mundo, etnocêntrica e capitalista. Esses corpos e rostos tão necessários quanto indizíveis; daí decorre a urgência em albergá-los por meio das fendas que nos expõem no devir das imagens.

A abertura da série de estrangeiros se dá com o rosto do Cu (1A). Aloísio, homem da rua, nomeado *post mortem*. Sua pele inscreve a viva memória, texturas do vivido, expostas ao sol num dia de calor, na Praça da Sé. O surgimento e ascensão do corpo na imagem em branco e preto, adentrado pela aproximação da pele do fotógrafo que o acaricia, conferem à figura de Aloísio uma placidez benemerente, espécie de busto-vivo, contrariamente imortalizado. Uma força corporal que desafia a altivez pequeno-burguesa; um corpo que silencia nossa antecipação racional. Sem fitar-nos diretamente os olhos, como que se projetando a um passado (talvez imemorial), esse busto constitui uma remissão de nossa mesmidade, que desarticula-se perante o corpo-queima, sobrevida desatada pela prova de fogo. Mostra-se a pele marcada, porém regenerada. Biopotência.

A visitação do rosto de Cu é mais que uma ironia; há um solene desprezo social por entre essas marcas. Cu é (e não mais é, posto que já foi) o corpo-cartografado do massacre. O rosto iluminado ignora em parte aquele que se faz mais baixo para lhe fotografar; e de outra maneira, erotiza o calor do dia pelas ilhas epiteliais retorcidas. Seu gesto zomba desse lugar de poder que ele assume ficticiamente pelas mãos de Thiago. Talvez porque tenha consentido ao fotógrafo entrever um *brincar de estátua*, uma bustidade petrificada de sua própria condição de vítima. E apesar disso, e apesar de Si, um rosto se ergue potente, como a dizer: “*eis-me aqui!*”

E a mesma afirmação, “*sim!*”; a mesma palavra direta, *como se* face a face ressoa nos gestos de outras duas imagens da série: “Homem na Carroça” (1C) e da imagem do equilibrista (1E). Nelas, ambos os corpos se inscrevem na cena da rua, a primeira quase completamente estática, a segunda à *beira* da evolução na passarela.

Primeiramente, uma espécie de imagem-pose de um rosto desafiador, sustentado, de algum modo fixado, junto a um objeto de poder – a carroça. Um corpo de estatura baixa e tonicidade *invocada*, como se a invocação de um outro remetesse o olhar ao meu endereço. O homem no centro da imagem (1C) é a passagem desse *invocare* que flerta diretamente com o

---

83 Conforme relatado no capítulo anterior, item “Intermitências: quem e além da representação”.

espectador, chama-lhe à cena e lhe diz: “*adiante!*” Ao fundo da imagem, a tríade de justiça comparece na conformação de um triângulo exato entre o homem ao centro, o corpo de um outro homem solitário à direita, recostado ao muro branco; e de um casal próximo ao cão, à esquerda. Tríade na tríade. Masculino e Feminino entre o animal. Outrem em Outrem. O olhar do espectador é tomado pela reflexividade que se dobra sobre si mesma, e que nos extrai do lugar de estranho, nos ocupa da cena cotidiana, a partir daquilo que rompe com a indiferença do olhar. O homem ao centro que se lança sobre nós a acusar nossa responsabilidade. Resposta à alteridade.

Em contraponto, mas numa mesma tonalidade sensível, caminha, sob as ponta dos pés ocultos, outro homem corpulento e de alta estatura. Ele nos desfila o olhar e tange a retina do fotógrafo, nos encampa. Pernas firmes e braços fortes, evoca uma sensualidade próxima das mulheres de Gauguin; das pernas caboclas de Portinari; das curvas esculturais femininas de Brecheret, tão celebrado pela São Paulo. O masculino marmóreo excede o feminino arredondado, depilado, peitos e músculos entumecidos. O rosto que vem em nossa direção, na imagem, ultrapassa-lhe o si mesmo. Já oferece um albergue erótico ao nosso olhar e chama para dentro da imagem. Os braços da abertura. Quer hospedar para se tornar hóspede do fotógrafo que, por sua vez, nos dá guarida em sua pele para experimentarmos essa aproximação. Corpo-monumento de infinitas células.

Mas em contraponto parece insinuar no paradoxo da fortaleza o risco da queda, do desmanche, o tombo (im)possível; o precário equilíbrio que uma lata de cerveja provoca sob a cabeça – a sensação de um permanente *quase*, posição por um fio. A cidade se embrenha pelo fundo da imagem; pensamos num dia de parada, carnaval, ou virada. Mas é São Paulo, bem sei...

O poder de fogo desse homem agigantado em mulher, assim como do homem com sua carroça traduz mais que uma ironia. A baixa estatura desfila e flerta conosco; em mesmo tom caminha a mulher de alta estatura que ressoa o apelo erótico de um hércules-ninfa, equilibrado nas pontas dos pés que, do mesmo feitio da carroça, teima em não se mostrar. Ambos, altos ou baixos, gestualizam na fotografia esses poderes falantes, que não se deixam subalternizar.

E a cada tentativa, precária e limitada de defini-los como personagens, tipos ou máscaras, atravessam-me suas impassíveis alteridades. Elas dançam nesse ponto de viragem, e nos dizem: “*eu não sou minha carroça; eu não sou meus pés*”. Quando a isso ouço,

suspendo-me. Sou interrompido pelos nossos em-si-mesmos. Porque esses homens seguirão a despeito disto ou daquilo; altivos, altos, subvertendo a baixeza de qualquer tematização.

Passamos de um ciclo a outro, mas num mesmo conjunto de vocalizações. A travessia que se expõe ao sol e à chuva; do telúrico ao aquático; da cabeça aos pés. Os rostos que falam de outro modo nas imagens “Com os pés no chão” (1B) e do homem na chuva (1D). Elas proferem modos distintos das faces expostas nas imagens anteriores.

Se o título, conforme quer o autor da primeira imagem (1B), alude ao povo brasileiro que precisa deixar de sonhar e por os pés no chão, de outro modo ele nos indaga: que pés são esses? Que trajetória de vida contam? Sobre quais rostos dizem?

É certo que o par de pés exhibe um o estado de recente limpeza, que aplaca os vestígios de feridas e sujidades impregnadas nos cantos das unhas, na flagrante calosidade dos pés. Ouve-se um aguar por debaixo da sola, seria rio? As chinelas de borracha à frente se preparam para receber esse par de rostos; mas rumam para qual direção? O contraste entre o fundo do chão, rachado e asfáltico, detém o olhar. As fendas da rua, com suas correntes de esgoto e águas pluviais passantes e ocultas, rendilham notas transpostas dos pés para o chão. Um par de pés dos firmes, porém de certa magreza, voz aguda e doce. Eles que se fazem limpos para a fotografia, performam um discurso sobre si desse homem improvável (no sentido de sobre quem não se têm provas, posto que os pés tornaram-se rosto).

Sim, já que se trata de uma *selfie* dos pés, que flutuam no centro da imagem, posso ouvir um lamento que escorre entre os dedos, talvez à espera de alguém que lhes calcem. Os artelhos parecem dizer que já estão prontos para uma nova peregrinação, para um novo dia – mas isso seria pensar o dito, ainda e anterior ao que de fato os pés dizem. Em meio à dureza das rachaduras que sulcam o solo, corroendo verdades, algumas pétalas de flores podem amainar as bolhas das solas, o inchaço dos peitos e a miséria das pontas dos dedos ao final de um dia de jornada.

Ou as pétalas seriam tão somente manchas de tinta amarela? Há nessas semblâncias da passagem da cor, o (a)tingimento da visão. Nasce uma pequena crônica; das pétalas aos pés. “Estou limpo, posso entrar!”, o par de pés nos olha e dizem. Estão prontos, são o corpo e rosto banhados, prontos para coabitar o olhar, ampliado pelo chamado que virá, mas que não se sabe quando.

Na imagem vizinha (1D) outra água se vê; ouve-se o marulhar das gotas entre as folhas da árvore e o chão da Praça prenuncia o inunde. Um corpo nos chama para um banho de

chuva, a sorrir, alagadiço e farrista. A água despenca, distinta da água já-ida dos pés clarificados, asseados da imagem anterior. Não é água de bacia ou gamela, nem de chuveiro pingado. É pé-d'água, fio de gozo e fruição. “Vem!”, faz um chamado. O rosto negro remonta às brincadeiras de chuva da infância, ao correr à frente, sem grandes objetivações. “Vem!”, repete-se no *fazer chover*.

No chamado habita um convite para a entrega de si a outrem, aquilo que vai se desdobrando pelo prazer de olhar essa alegria pura, negra e dançante, cadeira vazia. “Vem!”, ele repete e parece não querer parar de se dizer. Já não há leptospirose, nem esgoto, nem chorume; e cá dentro já sinto esse modo outro de chover, irrigado e fecundo, prenhe de outrem. Uma altivez outra, pronta pra rir de si e de outrem.

E um último rosto nos metaforiza sem palavras. As torres da Catedral, que custaram décadas para ficarem prontas, são reveladas pelo contraste da imagem “Praça da Fé” (1F), sextavada pelo céu plúmbeo do chegar da noite. Em ascensão as torres se erguem, imponentes, altivas, mas sombrias. Desconhecem credo, raça, tradição, nacionalidade, grana, partido, apetite sexual. A Catedral é como a cafetina que acolhe a todos, mas que cobra pelo serviço. Profana e sagrada, o mesmo *sem-outros* firmado na fé, desde o primeiro índio capturado pela força, ou pela palavra de vida eterna; desde os negros escravizados; desde a apoteose e queda de sua antecessora, Igreja Barroca da Sé; desde o começo do fim dos tempos.

Sé é Fé, e basta. O corpo da Catedral é Sagrado, sacia o gosto, mas profana aos que seguem às margens. A santidade dos rostos subalternizados, insondável, orbita por suas escadas, palmeiras e arcos góticos. Fé ou Sé? Pergunta que os pastores evangélicos contróem no entorno das torres que falam. Ou que silenciam diante da pregação que converte, protesta e alucina.

Mas nada sai da boca; nem um gemido catedrático. Ela está imóvel, pétrea e imersa em solidão nessa imagem. Arma-se chuva, mas nada se ouve, nem trovejar, nem vento. A Catedral está fixa na sua tarefa de ascensionar-se, tornar Um. Ela é ígnea testemunha; a mais perfeita delas para o cometimento de um crime inconfessável, de um massacre dos *povos das ruas*, resto de massa que boia na sopa. Monumento de totalizadora força. Monolito.

Esse é o silêncio do rosto da Sé, *quase* anônimo em tanta arquitetura acontecimental. Desde sua inauguração em 1954, é pano de fundo e não arena; é paredão e não Centro, nem Marco Zero. Altiva, porém distante, em sufocante proximidade. A Fé da Sé faz imagem de

um paradoxo sensível. Há tanto concreto e arcos góticos no meio de um mundo de ciganos, estrangeiros e apátridas.

Ela segue inerte e em silêncio; silêncio de morte. À espera, quem sabe de outros 400 anos para que seja demolida de vez e, em seu lugar, triunfe a luz ofuscante, talvez ainda mais silenciante e promíscua de nossa civilização judaico-cristã. Debaixo da luz tremulante de um poste de época, as torres da Sé reinam belas, no anoitecer de uma São Paulo cheia de restos, mas preche de sentidos. Os vaga-lumes já podem tremular seus desvios luminescentes na Sé.

Quando essas seis imagens são aproximadas umas das outras, forma-se um espaço intersticial na visão pelo qual é possível entrever rostos que podem falar de outro modo, de uma humanidade que antecede a eles, numa polifonia de dizeres que se revelam nos ditos. Dos clamores de outrora advém os volumes, linhas corpóreas e sintomas que rasgam o tecido do sensível da imagem, anunciando uma espécie de fruição padecente. Em suas singularidades conjugadas, excede uma comunicação assimétrica, em que o hóspede se torna hospedeiro, o olhar da expectativa é acolhido na imagem que nos vê.

A Praça da Sé constitui-se como um cenário das gentes, é certo; mas está enraizada nas vísceras humanas que dela se erguem, com suas vicissitudes e hemorragias, nas peles cicatrizadas pelo incêndio ou tentativas de assassínios; corpos passantes com suas potências e *por vires*. Mais que numa pluralidade, ou mesmo num reconhecimento de outrem, esse conjunto de imagens se enreda nas resistências ternas que desenham a Praça de mulheres e homens de infinitos rostos. Eles são a fissura a ser descoberta – não somente compreendida – perante o olhar expectante.

Esse modo terno, de *outras ternuras* que escapam entre as ranhuras da pele cicatrizada, pelos pés banhados sobre o solo rachado, entre as poças de chuva e o corpo lúdico; entre o olhar valente e o porta-estandarte feminino conjugados; essa ternura assombra a arquitetura neogótica que se impõe no meio da Praça do povo.

Se a altivez se mostra em cada uma das imagens e circula entre as seis fotografias em diferentes tons, será a ternura dos gestos, dos corpos e das vozes que compõem o conjunto fotográfico que farão o erguer dos rostos subsistir às violações. Pelo tremor da carícia que faz padecer a retina e o tímpano, e que nos convida ambigüamente a fruir de um sofrimento. Rostos frequentemente subalternizados que, em sua fragilidade *excedem* à força da metrópole, subvertem o padrão reificante da dor e da miséria. Rostos que tingem as vistas de delicadezas

discretas, ao mesmo tempo em que escapam da penúria das imagens insensatas, reproduções da dor ímpia e dos danos em diferentes níveis.

### 3.2.3 *Intermezzo*

*Fragmento Quinto*<sup>84</sup>

*O pulo do tigre*<sup>85</sup>

“Pula logo, seu filho da puta!”, grita para si mesma, reclamando, a mulher do Faísca. “Vai ficar nisso umas três horas pra pular”, acotovela outro, olhando pro círculo mal arranjado de facas de cozinha, com um grande facão atravessado ao meio, apontando para o centro. Abaixo dos meus pés uma garotinha de uns 5, triste, vestida de Minie Mouse, saia vermelha e bolinhas brancas, lembra-me Beatriz vestida pra pular carnaval. “O seu pai vai pular?”. Ela diz que sim. Segue olhando pra baixo, concentrada em juntar as moedas sobre um cartaz jogado no chão, onde se lê: “Faísca. O pulo do Tigre Selvagem”.

Estamos no entorno da Sé, um multidão se aglomera pra ver a passagem daquele corpo, franzinho, cheio de marcas nas costas, carapinha enrolada sob uma faixa laranja-berrante, cingindo-lhe a cabeça. Do outro lado, segurando o círculo, um senhor silencioso. “Pula logo, palhaço!” E os celulares frenéticos aguardam o momento exato. Thiago já está posicionado bem ao centro, com a analógica pronta para disparar. Faísca faz careta, retorçe as patas, revira os olhos, se faz como tigre e o povo ri. “Ele já levou umas seis horas para pular”, confia outro. A comédia do espetáculo de vida e morte, em que Faísca desafia a vida, segue ajuntando gente. Os mais pacientes permanecem, enquanto outros passam, riem. Outros gritam. Faísca segura o público, explora *gagues* típicas dos palhaços de pequenos circos, faz caretas e retarda continuamente o clímax da apresentação. Talvez porque saiba que, depois do pulo, fim. As luzes do picadeiro virtual se calam, o povo dispersa e restam os trocados que não pagam o preço da vida que se leva.

Paraibano, recifense, nortista. De onde vem, vem como Faísca, tremor nas mãos e nos pés, cabeça atarracada. Thiago me diz que vira Faísca na cracolândia. Talvez more por lá. O não-espetáculo, que leva o tigre ao adiamento do pulo segue: é fotografado, os vídeos compartilhados. Ao fundo, o tema *My Heart Will Go On*, do filme *Titanic* é executado por um tocador de flautas peruanas; ele está mais adiante, trajando roupas de penas e tecidos em cores

<sup>84</sup> Trecho das anotações “Incursões”, de 8/10/16. Íntegra do texto em anexo.

<sup>85</sup> Ver Imagem XI – Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2013.

fortes, parece ter saído de uma Ópera Inca. Os cds estão à venda. Há que uma outra mulher, também esposa desse artista que o ajuda a vender o seu trabalho. Assim como a primeira que, exausta, grita com Faísca novamente. “Vai logo, ordinário... puta merda!” Coloca o ódio das unhas grandes e carcomidas, dos cabelos desgrenhados nesse par de palavras que dirige ao marido. Ele se contorce inúmeras vezes como um tigre faminto, zarolho, absurdado, diante do público.

O grotesco dessa cena, atravessada pelas outras tantas outras cenas que compõem o acontecimento cotidiano da Praça da Sé, me faz olhar para aquilo como se olharia para uma feira de variedades de um vilarejo medieval. Todos querem o pulo. Pedem a desgraça de Faísca, na certeza de que ele vai se safar. Se nunca fomos modernos, como Bruno Latour o diz, talvez Umberto Eco guarde em sua análise sobre o grotesco a melhor resposta a essa necessidade de medievo do humano. É a possibilidade de morrer, como acontecimento público, que eleva Faísca à condição de artista, em toda sua irônica precariedade.

A novela segue: pula, não pula. O peruano já está retirando seu traje de inca, sua mulher o ajuda a recolher as bancas de cd, a caixa de som, as penas e as tramas. Já a outra, em visível esgotamento, se pudesse, retirava uma das facas do círculo e acabava com o não-espetáculo de Faísca ali mesmo, e pra sempre. E talvez assim se cumprisse a promessa de um outro tipo de salto – do anonimato para as páginas de jornal, preferencialmente nas páginas policiais. A filha de faísca segue esborrachando-se pelo chão, (em)colhendo com as mãos cada uma das moedas; cara, coroa.

Pulou. Passa pela fenda central, um átimo. Eis que o temor de Faísca torna-se, num segundo, a realidade. De pé, vivo, recebe um e outro trocado enquanto a multidão se dissipa rapidamente. “Pode me procurar no *YouTube*, eu estou lá; tem vídeo meu explicando o que eu faço”, o diz em tom professoral, após enfiar duas facas, uma em cada narina, e retirá-las bravamente, nariz incólume. Alguns ainda perguntam isso e aquilo. O peruano toma rumo, eu e Thiago também.

\*

### 3.2.4 Dignidade

Quando essa primeira série de imagens é aproximada das experiências outras, assinaladas pelas personalidades do fotógrafo, do pesquisador, dos espectadores, fala-se que a fotografia ultrapassa a visitação do rosto. Impele-nos à ampliação do campo sensível para além e aquém dos ditos. A transcendência dessas visualidades em favor da valência sonora

das fotografias, da voz que evoca e ecoa e que se dissemina pelo olhar, poderá revelar, ou ao menos indiciar, o *por vir* da política nas imagens.

Alloa (2015) nos lembra que “na experiência de uma imagem que nos interpela, estamos antes de tudo desamparados e despossuídos de nossa segurança” (p.15) O olhar dos rostos nas seis fotografias, incluídos o par de olhos metafóricos das duas torres da Catedral, vocalizam um pedido de atenção; uma demanda que nos solicita, de alguma forma, uma resposta a partir do direito de um *olhar de volta*.

A série de imagens em questão nos interpela fortemente pela via da dignidade, desdobrada da altivez desses corpos passantes que nos fitam de seus lugares comuns. Não são espectros, tampouco sujeitos decaídos. São pobres, numa pobreza viva e desconcertante. Trazem suas marcas de vida bem nítidas e, no extravasar das texturas imagéticas delas, interpõem em nosso percurso o expresso apelo ético. Não há como passar incólume a eles, se os olhos se fazem abertos; eles que se expõem conjugadamente pelas seis janelas da visão; fotografias que por meio do *in-comum* inquiram sobre os limites entre a vida *in-digna* e o *in-potente*.

“*Somos outras vidas, mas não menos vidas*”. Essa assertiva parece transcender as visualidades em favor de um discurso que fere de vida a precariedade nossa de cada dia. Rostos tão humanos quanto os nossos e, inversamente, tão públicos e corpos expostos quanto nenhum de nós. Os corpos se erguem e a nós; confundem-se *nós e eles*. Os rostos paulistanos-estrangeiros nos ordenam: “Não matarás!”. Da altura comunicativa de que proferem o mandamento, sabem-se eleitos pela dimensão da ética primeira. Uma eleição inescapável posto que, para além do jogo de espelhos, as fotografias *flecham* a condição de precariedade que diz respeito ao espectador. Compartilhamos dos rostos e das vocalizações que delas partem e das quais não podemos nos subtrair, mesmo que nos desloquemos, mesmo de olhos cerrados.

Lévinas em seu ensaio *Algumas Reflexões sobre a filosofia do Hitlerismo*, publicado pela primeira vez em 1934, vai problematizar a dualidade da tradição filosófica ocidental que vê o corpo como obstáculo à razão e ao espírito; e no mesmo ensaio Lévinas também rejeita o pensamento hitlerista/nazista que agrilhoa os sujeitos aos corpos. Se por um lado tanto a perspectiva judaico-cristã como o Liberalismo compreendem o corpo como objeto do mundo exterior a ser suportado e ultrapassado, uma vez que o corpo impõe limites à liberdade do homem – liberdade alcançada por meio da graça ou da autonomia; por outro lado, o hitlerismo



dá ênfase ao sentimento do corpo como mero suporte biológico, hereditário, por meio do qual o homem é definido.

Sabe-se que o nazismo opera no distanciamento em relação ao espírito de liberdade, a partir da compreensão de homem atado ao seu passado por meio do biológico. “Não é apenas um acidente feliz ou infeliz que nos coloca em relação com o mundo implacável da matéria. É uma aderência a qual não se escapa.” (LÉVINAS, 1997, p.61) Para o filósofo lituano, é esse estado de acorrentamento que constitui o ser do homem no sentido de que ele não tem escapatória de si mesmo, mas é o corpo que também padece dessa constante e paradoxal escapatória que atentamos contra ele. “O corpo não é apenas o eterno estrangeiro, há um sentimento de identidade entre nosso corpo e nós mesmos. O corpo nos é familiar e próximo, comanda nossa vida psicológica, humor e atividade.” (p.61) Para Lévinas, não é possível que a experiência concreta do corpo seja apagada, bem como não se pode aceitar que ele seja ideologizado, num processo de identificação fusional que “adere ao ser em geral”. “Ser verdadeiramente si mesmo não é retomar se vôle por sobre as contingências, sempre estranhas à liberdade do eu, mas tomar consciência do agrilhoamento original inelutável e único a nosso corpo, aceitando-o”. (p. 63)

Os corpos retratados nas imagens dessa série *pesam* em suas precariedades, concretudes, vicissitudes, patologias – pele esturrizada, corpo-catedral; mas *suspiram* na leveza da ponta dos pés, da chuva e do lava-pés. Como se estivesse perante o rosto de Lévinas a dizer que o corpo do homem da rua encontra passagem via imagem e procura saídas para seu excesso de peso. Eis o caminho do corpo: “em vez de lamentar-se em sua liberdade, engajar-se em seu agrilhoamento.” (p.65) Assim, os sujeitos retratados assumem de algum modo seus corpos, na alternância entre carne e pedra, entre o ético e o político.

A demanda ética é, em parte, (re)habilitada pelas imagens, na afetação que a conjugação delas com nossas próprias experiências de contato estabelecem. Para além dos ditos recíprocos e dos signos *in*-formados, há uma comunicabilidade que se forja a partir do *alter*, do radicalmente *alter*, como num alojar-se em minha própria dignidade, na altivez de uma ordenação. Não me refiro ao poderio, mas ao livramento responsável. Nele a minha liberdade é antecedida pelo outro que me chama em cada uma das imagens. E o espectador, apesar de si, do mesmo que habita em si, evade e sofre dignamente com *outrem*, para também se permitir outramente digno, radicalmente digno. E nisso o corpo que vê, escuta também e apreende em

outrem que a proximidade nos responsabiliza perante uns e outros, nos leva à possibilidade de substituição.

Ficam duas questões: como abordar o padecimento dessa experiência? Como desentranhar das asperezas do contato de uma alteridade sistematicamente reduzida *a zero* pelos estratagemas biopolíticos e da biolegitimidade, algo absolutamente outro, a inauguração do tempo por meio do outro que é, ao mesmo tempo, tão exposto e indevassável?

Na transitividade que as imagens assumem perante outrem, o *por vir* que chama para correr na chuva, equilibrar-se na ponta dos pés, banhar-se de sol ou no lava-pés, enfrentar-se como um estranho de si, um-para-o-outro... toda essa convocação alia-se ao campo da experiência sensível. Como afirma Larrosa (2016), “porque se a experiência é o que nos acontece, o que é a vida senão o passar do que nos acontece e nossas torpes, inúteis e sempre provisórias tentativas de elaborar sentido, ou sua falta de sentido?” (p. 74)

A transcendência no concreto do cotidiano, na visitação do rosto que passa pela imagem; a relação da vida, como experiência e da imagem que vive *de outro modo*. No contato é preciso abrir as janelas, dar-se em abertura e acolher o *talvez* por meio de uma resposta que se antecipa: sim! Porque esse dito já se coloca no caminho, ou melhor, no espaço que ele mesmo anuncia. As imagens se mantêm como que o epicentro de idas e vindas desses fluxos de olhares éticos entre nós. Como experimentar, então, essas imagens que nos vêm? Larrosa (2016) completa: “se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão.” (p. 28)

Chegamos a ela, a paixão pela imagem; aquela que se refere talvez a uma responsividade imediata diante desses rostos erguidos que nos escapam. Paixão como padecimento, que suporta a passividade mais passiva – que não é mera passividade em si, contudo. Chegamos ao que Dewey (2010) nomearia *sofrer uma experiência*.

Perante as imagens rasura-se o anonimato em rosto, a banalidade do mal para que vendo, outro me veja *outramente*, me veja em paixão *na imagem de um outro* que se mostra e que torna as imagens *outros outros*. Uma passividade sem pacificação silenciante, mas potente; essa que é incompatível com a liberdade e a autonomia tais quais entendemos cotidianamente, na visão que a filosofia existencialista do século XX nos conformou.

Eis aqui a susceptibilidade. Viver a paixão pelas imagens é sofrer o sofrimento de outrem, é fruir do padecimento a própria vida, para que se revele na presença do terceiro – seja o espectador, seja a própria imagem, a coabitação e a hospitalidade do humano.

A primeira série aqui analisada, em seu conjunto, descerra portanto, um modo de ver profundamente político, de uma outra política, que se refere à demanda ética que o outro vocaliza; e a partir daí abre-se ainda mais como política, posto que padece na paixão daquilo que os ditos não conseguirão, em palavras, determinar. A assimetria da dignidade faz operar o paradoxo de uma miséria altiva; ou de uma altivez miserável no campo das imagens em aproximação. O monumental olhar se trai ao celebrar nas visualidades um erguer-se de outro modo, da precariedade em potência. Elas cooperam na revelação dos *outros* rostos, e infinitos, para além do conjunto de imagens. Outros são dignos do reconhecimento; mas, além disso, de respostas.

## 3.3 Série 2 – À espera

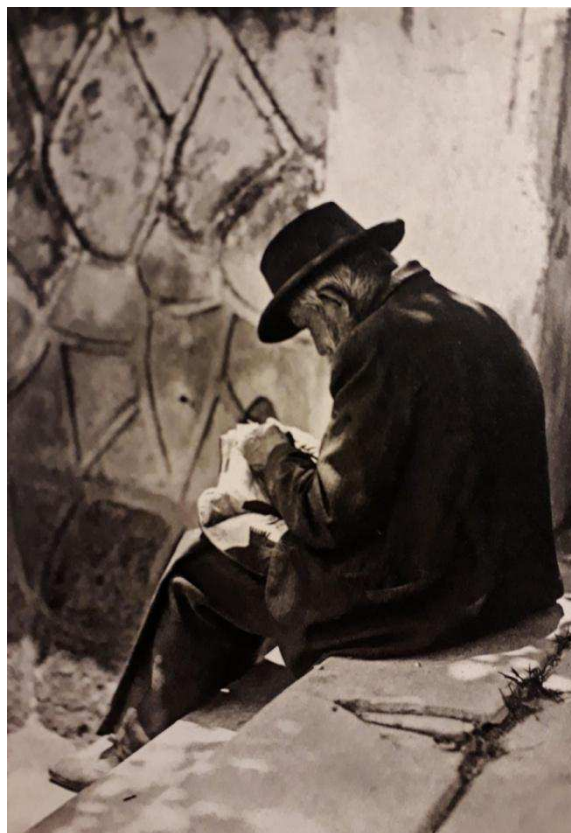
Ft.2A – Matheus Leandro Barbosa, *A Cartomante*, 2015Ft.2B – Thiago Fogolin, *Sem título*, 2011



Ft.2C – Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2012



Ft.2D – Matheus Leandro Barbosa, *O Senhor do Glicério*, 2015



Ft.2E – Vincenzo Pastore, *Homem recostado em grade na rua São João*, 1910  
 Ft. 2F – Vincenzo Pastore, *Homem sentado em degrau de escada*, 1910



Ft.2G – Dorothea Lange, *Na fila do "Anjo Branco" à espera de comida*, 1933

Série 2 – À espera



O *crash* de 1929 na bolsa de valores de Nova York levou os Estados Unidos a uma das piores crises socioeconômicas de sua história: empreendimentos frustrados, desemprego, fome, milhares de desabrigados nos centros urbanos e de camponeses a definir nos campos. Parte da obra de Dorothea Lange<sup>86</sup> consolida um ensaio-testemunho desse momento histórico, procurando conferir aos corpos retratados o espaço de espera e o acolhimento de que tais alteridades necessitavam. A fotografia *Na fila do “Anjo Branco” à espera de comida (1933)*<sup>87</sup> comparece a essa série (2G) apresentando-nos o semblante encoberto de um homem de chapéu roto, absorto em seus pensamentos, mãos cerradas, unhas grandes, barba esbranquiçada, rugas e lábios caídos. Recostado a um alambrado de madeira, dá as costas à aglomeração que também parece aguardar alguma ajuda de alguém. Ao centro da imagem, uma lata vazia protegida pelos braços do idoso também espera seu preenchimento – uma síntese visual do clamor desse corpo vulnerável, comprimido entre ombros, cotovelos e pernas.

Embora grande parte do trabalho de Dorothea Lange tenha sido realizada para órgãos oficiais norte-americanos, a fotógrafa tentou expressar as singularidades dos rostos em suas imagens, desviando-se da bioglegitimidade institucionalizante que poderia atravessar sua mirada.

Toda a imagem em questão se compõe como *expectativa*, não oriunda de corpos desativados; vê-se do faminto a espera como signo de promessa, de um *por vir* que se aloja na passividade mais passiva da entrega. E eis que Lange nos oferta o que Lissovsky (2014) nos lembra como *expectância*; traz-nos um refluir o tempo na imagem. O sofrimento daquele que espera é atualizado em uma passividade que se expressa, que se move, mesmo que o corpo esteja em aparente repouso. Dá-se a aparição de um corpo que trabalhou e que continua a trabalhar na espera, agora exausto, velho, marcado; precário, contudo vivo.

---

<sup>86</sup> Dorothea Margarete Nuthorn (1895-1965) foi fotógrafa norte-americana, nascida em Hoboken, New Jersey. Filha de imigrantes alemães, foi vítima da poliomielite na infância, sofrendo sequelas da doença em seu corpo ao longo de toda a vida. Aos 12 anos, seu pai abandonou a família o que a levou, anos mais tarde, a substituir seu sobrenome por Lange, apelido de solteira de sua mãe. Estudou fotografia em Nova York, estabelecendo-se a partir de 1918 em San Francisco, onde começou a fotografar em estúdio próprio as famílias da elite local. Contudo, a partir do *crash* de 1929, Lange sai às ruas para documentar os tempos difíceis de seu país. Contratada pela Administração Federal dos EUA, Lange trabalhou para diversos departamentos oficiais e produziu ensaios que privilegiaram os rostos de imigrantes, pobres, famílias sem-teto. É de sua autoria *Mãe imigrante*, fotografia-símbolo do êxodo norte-americano de então; além de realizar uma ampla cobertura fotográfica do deslocamento forçado de japoneses residentes no Estados Unidos para campos de concentração erguidos no Oeste do país, durante a Segunda Guerra. As fotografias de Lange sobre esse último tema eram tão críticas que foram confiscadas pelo exército norte-americano. Lange costumava colocar debaixo de seu nome, nos seus cartões de visita, a seguinte profissão: “fotógrafa do povo”.

<sup>87</sup> Anjo Branco era o nome de instituição filantrópica criada por uma viúva para distribuir alimentos aos pobres na cidade de San Francisco.



As *rugosidades* dos velhos<sup>88</sup> retratados em todas as imagens dessa série dizem de um estado de expectância padecente, em que a responsabilidade por outrem traz em si o clamor pela *substituição* de outrem (LÉVINAS, 2011), da manifestação da justiça inaugurada pelo advento do terceiro. Perante a experiência que vinca a carne, afunilando a dor no tempo em que o corpo/rosto vive, nós somos postos reféns do *por vir* recolhido pelos olhares, gestos, objetos; pelos *puncta* que tragam nossa mirada refluindo ao passado passante. Os velhos que esperam passeiam pelo meu olhar, enquanto a retina-pele é tocada pelo timbre rouco de suas vozes que trêmulas, mas que fazem tremer a carne macilenta, ressequida.

A *cartomante* (2A) entregue ao destino, cigana do viaduto do Chá, oferta ao passante uma leitura do *por vir*. Realiza a montagem de imagens, das cartas do passado para aproximar-se da premonição, bem ao gosto de Didi-Huberman em seu dilema do (des)montar. Em suas mãos, o tarô, acesso ao futuro que se eleva sobre a renda branca da toalha posta à meseta; entre sua bolsa, bengala e sombrinha, espalhadas ao chão, o rosto nos convida a apreender o que o visível do agora não é capaz de captar. Assim, prever já seria apanhar no visível o que nele o sensível permite escorrer. Os ditos da imagem confirmam elementos que se entramam nos sentidos do destino de cada um que a procura, velha magra, vidente, de sapatilhas floridas. Há quanto tempo ela estaria ali? Horas, dias, anos?

Por certo toda espera *duvida*, pela incerteza do que vem; e advinho suas previsões antes mesmo de ouvi-las. Um desconfiar do outro em nós, que nos fita desde *O Senhor do Glicério* (2D), como a responder ao enigma da cigana, elevando o rosto negro, o beijo à mostra e as feridas das canelas, necrose dos entedimentos do presente. Os tornozelos e os pés inchados já nem cabem mais no par de sapatos estropiados; as mãos acolhem a si mesmas, com um escape ao anel que brilha no dedo mínimo da mão direita; seria anel de doutor? As unhas grandes apontam pra baixo, o chão manchado de sujidades.

Uma gravidez na visitação desse velho negro, que nos *olha de longe*, talvez desde o tempo de Pastore, quando ainda se recostava em um alambrado qualquer da Rua São João (2E). Chapéu, casaco e bolsa de palha nas mãos, o (in)certo escravo forro, cego de um olho, perambula pela São Paulo do início do século XX em busca de algum trocado, fugindo da GCM daqueles tempos que expulsava pedintes e vendedores ambulantes da área central. Esse

---

<sup>88</sup> Assumo o uso da palavra *velho* para me *desviar* do termo *idoso* que nos remete, facilmente, a uma institucionalidade também presente em expressões como: estatuto do idoso; políticas públicas para a população idosa; casa de repouso para idosos. Opero desvio similar ao escolher a expressão *povos de rua*, em lugar de população em situação de rua.

corpo/rosto persiste nas contraturas da história, e faz-se aparição no negro do agora que insiste em viver como se pode, com o quê dá, com o quê se tem. Sob o travesseiro, organiza os poucos pertences (2D). Mas suas mãos não pedem, repousam pensantes, desconfiantes do olhar que o retrata. O *dizer* de gerações escravizadas permanece, expectora-se num grito sufocado pelos lábios cerrados do *Senhor do Glicério*.

A carne rugosa e negra se repete nas imagens de Thiago Fogolin (2B e 2C) que, feitas em branco e preto, parecem destacar um dito de que *a carne mais barata do mercado é a carne negra*<sup>89</sup>.

Velhos pobres, entregues ao descanso nas escadarias; chapéu e lenço, sacos e sapatos, olhos ora fechados, ora abertos, o aparecer dos corpos levam longe o *dizer* dessas e daquelas gerações. Ele vibra no cochilo do velho ou na perdição do olhar da preta-velha. Teria sido lavadeira? Benzedeira? Cozinheira? Nascida na roça ou no sertão? A investigação do olhar nos impulsiona aos esterótipos do ato ver. Alteridades rostificadas pela tipificação que enquadra e simplifica. As roupas triviais e limpas que ambos trajam devem ser ainda *as de passear na cidade*, assim como as do anônimo de outrora da Rua São João (2E). Atualiza-se o sentido de dignidade nos pés do agora, ambos calçados (2B e 2C).

As linhas de força horizontais e verticais que atravessam as imagens esquadrinham os vazios de cinzas não ocupados pelos corpos e objetos. Blocos de pedra que sustentam uma subida-descida entre os olhos que pensam *suceptíveis* ao envelhecimento inevitável. O instante da carne negra perdura na aparição desses corpos, degrau a degrau.

Finalmente, entre os pedaços soltos do cotidiano difícil dos rostos de Pastore (PRADO, 2009) encontramos mais um senhor velho, assentado numa escada, único dessa série visto pelo fotógrafo de solsaio, como pela nuca, a remexer em algo que parece ser um embornal sobre seu colo. Seria um imigrante italiano? Um roceiro paulista? O chapéu protege os fios grisalhos, as botas os pés envelhecidos. “Sob as vestes amassadas há tanta história”, penso. Mas ele não se mostra, aparece fora das aparências e faz (des)ditos que escapam ao olhar esgotado de tanto ver. Saturação pré-morte.

No degrau sobre o qual se assenta, há pedras lascadas e as frestas da qual brotam gramíneas. Essas formas de vida populares e persistentes, que ousam romper do concreto a verde folha; esse mato insignificante que insiste e sobrevive, mesmo tendo atravessado

---

<sup>89</sup> Verso principal da canção *A carne* interpretada por de Elza Soares, composição de Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Capellette.

oceanos em precárias condições para chegar ao Brasil; mesmo sem-terra, sem-teto, sem-nome. Pelas frestas da/na imagem as vozes coletivas brotam e nos *concernem velhamente* a responsabilidade pela servidão imigrante ou pela escravidão negra. Os blocos de concreto esperam a germinação da vida que se levanta, que nasce rizomática, ocupante e já tão velha. Eis a indubitável e histórica dívida, exposta pelas (in)certezas desses velhos que nos olham gramineamente em silêncio.

3.4 Série 3 – Saudosa maloca, maloca querida



Ft.3A – Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2009



Ft.3B – Thiago Fogolin, *A família*, 2010



Ft.3C - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2014



Ft.3D - Dino José, *Carrinho do corintiano*, 2015



Ft.3E - Alderon Costa, *Sem Título*, 2009



Ft.3F - Fábio Brito, *Sem Título*, 2015



Ft.3F - Fábio Brito, *Sem Título*, 2015



Ft.3H - Diogo Virolli, *A casa sem janela*, 2015



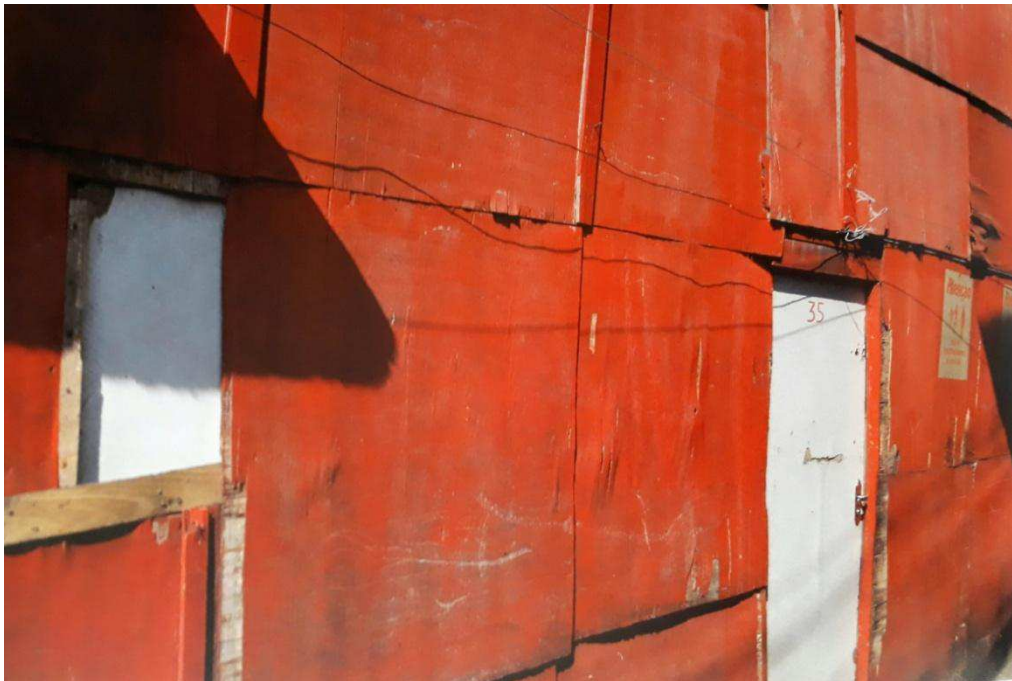
Ft.3I - Vincenzo Pastore, *Casario da Rua da Esperança, na área atualmente ocupada pela Praça da Sé*, 1912



Ft.3J - Vincenzo Pastore, *Casario em demolição na Rua da Esperança*, 1912



Ft.3L - Elisa Bracher, *Sem Título*, 2007



Ft.3M - Elisa Bracher, *Sem Título*, 2007



Série 3 – Saudosa maloca, maloca querida



*Se o senhor não está lembrado  
 Dá licença de contá  
 Que aqui onde agora está  
 Esse adifício alto  
 Era uma casa velha, um palacete abandonado  
 Foi aqui seu moço  
 Que eu, Mato Grosso e o Joca  
 Construimos nossa maloca  
 Mas um dia  
 nem quero me lembrar  
 Veio os homens com as ferramentas  
 O dono mandô derrubá  
 Peguemo tuda nossas coisas  
 E fumos pro meio da rua  
 Apreciar a demolição  
 Que tristeza que eu sentia  
 Cada tauba que caía  
 Doía no coração  
 Mato Grosso quis gritá  
 Mas em cima eu falei:  
 Os homes tá 'coa razão  
 Nós arranja outro lugar.  
 Só se conformemos quando o Joca falou:  
 "Deus dá o frio conforme o cobertô"  
 E hoje nós pega a páia nas grama do jardim  
 E pra esquecê, nós cantemos assim:  
 Saudosa maloca, maloca querida,  
 Dim-dim donde nós passemos dias feliz de nossa vida*

**Adoniran Barbosa**

Trecho da canção *Saudosa Maloca*<sup>90</sup>

João Rubinato (1910-1982), filho de imigrantes do norte da Itália, viveu no interior de São Paulo entregando marmitas em sua infância e fazendo pequenos biscates para sobreviver, depois de ter abandonado os estudos precocemente. Sonhava ser ator de cinema, mas trabalhou como varredor de fábricas, pintor de paredes, serralheiro, encanador, tecelão e balconista. No final dos anos 20, decidiu-se pelo ofício de mascate: saía pelos bairros pobres da cidade de Santo André (ABC Paulista) vendendo mercadorias compradas no centro da capital paulista. Enquanto conhecia muita gente, como mascate cantava com liberdade pelas ruas. À época o rádio vivia sua era dourada, e ofertava oportunidades a quem se arriscava à carreira artística. João animou-se e estreou como cantor de samba em 1934, no programa “Calouros do Rádio”, da então Rádio Cruzeiro do Sul, com direito a gongadas, boa lábia e a mais de uma tentativa, porém sem êxito. Jorge Amaral, locutor que apresentava o programa,

<sup>90</sup> Optei por preservar, na versão apresentada, as expressões utilizadas por Adoniran Barbosa na versão de lançamento da canção, em 1951. Há outras versões da letra que, embora conservem o traço da oralidade dos modos de dizer do jeca e do imigrante italiano de então, não coincidem com a interpretação do autor naquela gravação.

definiu a voz de João como “boa para acompanhar defunto”. Pensando que o problema estava no seu nome, e que ninguém daria crédito a um sambista com nome italiano, João decide-se pelo pseudônimo artístico Adoniran Barbosa<sup>91</sup> e, a partir daí, curiosamente, sua carreira engrenou.

Humorista afeito à boemia, Adoniran compôs inúmeras canções cujos retratos sonoros versaram sobre as realidades de pobres, proletários e de gente da malandragem paulista. Incorporou às suas produções os ditos marcados pela oralidade, pelos modos de dizer do jeca interiorano e dos imigrantes italianos. Em 1951 lançou pela primeira vez *Saudosa Maloca*, canção que não ganhou repercussão naquele ano, talvez justamente por trazer consigo a marca linguística das alteridades marginais, grafadas em expressões como *adifício*, *peguemo tuda*, *nóis pega a páia*.

Mas, em sua insistência sobrevivente, Adoniran criou meios de relançá-la pela gravadora Odeon, em 1955, na voz do quinteto *Demônios da Garoa*, alcançando mais de 100 mil cópias do disco em que estavam presentes esse e outros sambas de sua autoria. *Saudosa Maloca* também foi cantada por Elis Regina, em 1978, no seu álbum *Transversal do Tempo* e outros de seus sambas marcados pela oralidade foram, naquela mesma década, alvos da censura da ditadura militar.

Ainda que desfeita, demolida, a sobrevivente maloca do poeta, de Mato Grosso e de Joca chega até nós, como versos dos escombros, como as páias de grama, como as *cascas* caídas da superfície do retrato sonoro que Adoniran faz das vozes dos sem-teto de então. João entranhado nas ruas, em seus povos. O poema nos revela uma maloca saudosa, por sua desconstrução – parece-me uma saudade anterior a tudo, *banzo* de uma terra natal imemorial. Mas uma maloca querida, porque se constitui não somente pelas *taubas* arranjadas junto a uma casa velha, palacete abandonado, mas pelas relações de cumplicidade que se estabelecem entre os sujeitos marginais. Porque a maloca se move, arranja outro lugar, reúne os restos, as partes, sem formar um todo homogêneo. Migra e se desfaz quando as relações *restam* rompidas, mas nem por isso menos malocas.

A primeira parte do conjunto de imagens dessa série *malocam* sete fotografias, sendo três delas de autoria de Thiago Fogolin (3A; 3B; 3C); três de outros fotógrafos (3E – Alderon

---

<sup>91</sup> “Pseudônimo inspirado por duas pessoas que João admirava: Adoniran Alves, um funcionário da Empresa de Correios e Telégrafos, que era seu amigo e parceiro de boemia, e o cantor e compositor carioca Luís Barbosa (1910-1938), conhecido pela maneira intimista como cantava seus sambas sincopados, recheados de “breques” .” Ver: CALADO, Carlos. *Adoniran Barbosa* (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v.7). Rio de Janeiro: MediaFashion, 2010.

Costa; 3F e 3G – Fábio Brito); e de Dino José, *Carrinho do Corintiano* (3D), do Calendário *Minha São Paulo*. Nas primeiras quatro imagens (3A a 3D), a mostraçã das insignificâncias evidencia-se na profusão dos pequenos objetos de uso cotidiano, que se amontoam em meios aos corpos: garrafas e copos descartáveis; sacos plásticos; calçados sem pares; pedaços de papelão, isopor, cordões. Materialidades em que as vidas desses homens se suportam e pelas quais vão imprimindo rastros nas ruas por onde passam; objetos resultantes do recolhimento de dejetos de outrem.

Mas tal amontoar não se furta aos objetos ditos superficiais, conceituados como não tão necessários à sobrevivida, mas ainda sim às coisas sobreviventes. Para além das tralhas “essenciais” mostram-se: o pitar de um cigarro aqui (3A); a exposição de bibelôs e souvenirs ali (3B); um livro (ou um caderno?) deixado acolá, sobre uma baqueta que invade a imagem (3C). Detalhes vestigiais que parecem compor desditos para um possível olhar reificante direcionado ao outro da rua, olhar que atenta contra a alteridade, forma de vida destinada à exclusiva luta pelo sobreviver. Não sendo *a casca menos verdadeira que o tronco* (DIDI-HUBERMAN, 2017), também o (des)necessário ato de fumar, a coleção de pequenezas ditas inúteis e o possível gosto pela leitura e escrita são elementos constitutivos dos rostos dos *povos de rua*, para além das necessidades básicas de alimentar-se, vestir-se e abrigar-se do frio. Eis o humano.

A *querideza* da maloca que consola a saudade imemorial é forjada pelas aproximações não apenas entre jocas e matogrossos, mas também entre esses e seus pertences. Objetos que discretamente transbordam da fotografia, deslocando-a de sua mera função visual (NAVAS, 2017) para fazer desse cotidiano das ruas, por vezes inóspito, também imagem-poema; assim como fazer poema significa transbordar das funções verbal e comunicativa ordinárias.

Vê-se o carrinho de supermercado (3D) composto de um vazio cheio de restos, penduricalhos que se embaralham, entremeados; vazio sem presença humana, mas sobre o qual se equilibra um cão com as presas à mostra, *como se* defensor de um rosto que não se vê, mas que se inscreve na imagem a partir de seu latido dirigido a nós. O carrinho-casa móvel, que expõe pequenezas que, nele reunidas, perfazem sentido a quem o conduz. Mas quem o conduz? Eis que nos colocamos diante de um segundo vazio, derivado dos restos do carrinho – não há na imagem ninguém humano para nos responder *eis-me aqui!* Todavia ao mesmo tempo esse ninguém é revelado pela soma desses traços, das *sujidades* que, de algum modo,

expõem uma tentativa de espaço doméstico e hospitaleiro, de carrinho-casa-e-cão, capturado pelo não-lugar destinado aos *povos de rua* no espaço público.

Lembro-me aqui da visão do fotógrafo Alderon Costa sobre sua experiência de fotografar essa população, cujo depoimento ressalta a criatividade que os sujeitos desenvolvem na busca pela sobrevivência:

Recordo-me de um senhor com seus sete cachorros e de tantos outros que dividiam comida, dormida, água, carinho, enfim suas vidas com estes animais. Um cuida do outro, essa é a regra. *Sua criatividade para sobreviver, seja no aproveitamento dos vazios da cidade, na utilização das sobras, no reaproveitamento daquilo que já não serviu.* Fotografei um rapaz que fez um caixote no meio da via e um casal que aproveitou uma carroceria de carro para fazer seu cantinho. Outro que usa seu próprio carrinho para dormir. *A sobrevivência faz a vida ter sentido, mesmo que aos olhos dos outros não pareça.* (COSTA, 2009, p.77, grifo meu)

E é aos cães, aos cínicos primevos, a quem cabe o protagonismo nesse primeiro conjunto da série. Assim como o cão Bobby, narrado por Lévinas, reconhecia a humanidade daqueles prisioneiros inimigos, formas de vida indesejáveis aos nazistas, também nas imagens da série esses cães são manifestações, *latidos* dos rostos retratados; não somente por sua lealdade canina – que cria territórios ao rosar, colocar-se em posição de defesa de um dado lugar – mas pela entrega afetiva que dão a ver, acolhidos entre os braços de um, aninhados aos pés de outro a dormir, lambendo as faces sem dentes de seu cúmplice de rua, e não tão somente de seu dono.

Se Argus fora capaz de reconhecer, sob os andrajos, a seu amo Ulisses, restituindo-lhe de algum modo sua nobreza, os vira-latas da série fotográfica parecem fazê-lo *outramente*; devolvem certa humanidade aos corpos-andrajos, na medida em que se estabelecem como entes numa relação de entrega, firmada segundo a partilha de uma mesma condição: a de viver nas ruas.

É de uma (in)certa igualdade, cínica e precária, que estou a falar quando os cães se expõem nessas imagens *como se* homens. Do que se pode imaginar que são outros, portanto, os donos das ruas, não os reis.

A dupla mirada, eloquente por si, do cão e do homem (3F) nos fisga, dois pares de olhos que ancoram a possibilidade de *méthesis* para nós, *expectadores* participantes da cena, porque coabitamos no olhar do fotógrafo; olhar a nós devolvido nessa imagem. Não há latido, nem pretensão de ato. Há uma contemplação humanamente possível do outro pelo cão e um vazio de humanidade vertido dos olhos anestesiados do rapaz que o abraça.

O cão *como se* humano, faz falar o que o seu cúmplice não pode transformar em dito. O *dizer* do rosto sofredor que passa pela imagem é endereçado como clamor ético a nós: *não matarás!* A responsabilidade *canina* do fotógrafo, terceiro dessa relação que se estabelece pelo acolhimento da cena que indicia um vazio, ou uma possível história de violência (ou violenta), é derivada em responsabilidade nossa, ao mirarmos o cão que nos fisga. Enquanto certo alheamento se dá nas pupilas indeterminadas do homem, cumpre aos olhos-cães (chamamento, dizer) e não ao latido (chamado, dito) a vocalização do mandamento.

Já os corpos que se apresentam nas imagens, acomodam-se uns nos outros, espalham-se assentados pelas calçadas e muros. Esborrachados por efeito de uma barriguda ou pelo simples desmonte, os braços e pernas parecem descansar de uma rotina de caminhadas ou do ócio. São corpos entregues ao momento de convívio, de um riso ou boa prosa. Denunciam que as vidas nas ruas não são marcadas tão somente pelo sofrimento, mas por uma sociabilidade que convida à desaceleração do tempo; *os corpos duram*, se espalham e parecem contribuir para uma constituição imagética que põe em suspenso a ditadura do instante.

Os semblantes partilham da fruição do tempo, entre as falhas dos dentes (3G), uma mão que coça a cabeça (3C) ou que repousa sobre o abdômem (3B). Os corpos *padecem* a sesta, não por gozarem pós-banquete, mas talvez pela alimentação pobremente conjugada, pão de boca em boca, uns aos outros, no avizinhamento dos cotovelos e joelhos. Os apoios dos corpos que enre si tornam menos dura a rotina da *expectância*.

São corporalidades que nos convidam a assentar junto, à pausa sem motivos certos, nem pra ficar de vez, nem pra tão somente passar. Por se acochabrarem, os corpos *malocados* se colocam em relação a partir do espaço que aproxima os distantes, tornando-os familiares uns aos outros, e sem fusioná-los.

Poderíamos arriscar uma formulação (in)certa para o termo *família*, nessas condições. Thiago contou-me que, ao fotografar uma das malocas, os retratados lhe solicitavam uma “foto de família” (3B), em que também o cão comparece como parte, com o focinho erguido por um deles, ao centro da cena.

*Malocar* seria sinônimo de pôr-se *em familiaridade*, uma constituição (im)possível de *família de rua*? Outras famílias, por certo. Distantes dos modelos burgueses, alicerçados na tradição monogâmica e heteroparental, a rua *em família* é vivida nômade, pelo acumpliciamento, partilha e camaradagem. Uma amizade que não é apenas filia, amizade que diferindo, *sobrevive* ao ajuntamento. Não me refiro com isso à noção de uma irmandade, que

seria totalizante na medida em que nos coloca *como se* filhos de um pai único; mas digo de uma prática instável em que a *parentalidade* do hóspede se revela em quem o hospeda. *Malocar* como não-enfeixamento, portanto; diferenciação compartilhada, sempre com possibilidade de escapes, frestas, gestos singulares; gestação do outro em mim, *exposto* ao absolutamente outro, a partir do fora. E dito isso, *exposto* inclusive à violência e à morte que dessa entrega possa advir; maloca limítrofe, cena de conflitos, violências; maloca também feita de lutas contra o outro.

Contudo, mesmo na violência já se aponta uma *ética do sobrevivente* que, no gesto da entrega, testemunha a aproximação desse terceiro inevitável, inesperado – o morrer. Lembrome do *muslim*, do *homem sagrado*: se *podemos poder* matar o corpo de outrem, e mesmo o nosso, de outro modo não podemos *morrer por outrem*. Assim, *malocar* como a possibilidade de *acolher* a vida conjunta, fraternidade conjugada em comum e não como-um até a morte, atestação do luto. *E quais vidas são passíveis de luto?*

### 3.4.1 *Intermezzo*

#### *Fragmento Sexto*<sup>92</sup>

A garoa prosseguia fina e, debaixo da marquise da banca, próxima da estátua do jesuíta, nos viu de longe, e já estampando um sorriso, Josivaldo. Nós nos aproximamos. Ele pediu minha mão para um cumprimento e a beijou. “Pai” me disse, e logo após a Thiago também. “Eu te amo, pai”, disse olhando ora para mim, ora para Thiago. Assentado sobre o cobertor imundo, no chão, Josivaldo estava completamente molhado, o catarro lhe descia pelos bigodes e pela barba, as calças sujas de barro e fezes. Tentamos conversar um pouco, mas diferente na primeira vez, Josivaldo parecia cansado, distante; sua língua era quase-delírio. Vê em nós o rosto do pai, de um pai, ou de um bispo, um cardeal? O beija-anel ao tomar minhas mãos abre uma fenda pelo gesto.

Josivaldo, numa forma de delírio, nos convida para fumar. Tira um maço de dentro da jaqueta, uma caixa de fósforo pela metade, úmida. Thiago agradece, outro homem, de pé, aceita. Esse estava vestido com jeans, camisa, cachecol, tênis. “Vocês tão fazendo trabalho da Igreja?” Dissemos que não. O seu nome é Mário, veio de Curitiba e está na rua em São Paulo há oito dias. Procura um lugar para dormir; é F-19. Multidependência de substâncias

<sup>92</sup> Trecho das anotações “Incursões”, de 4/6/16. Íntegra do texto em anexo.

psicoativas. Está calmo, mas pede ajuda. Thiago indica o albergue. Mas Mário parece estar mais interessado na barrigudinha de Josivaldo.

A conversa é atravessada pela chegada de Iracema; fala muito, fuma, beija Josivaldo. Mostra os exames de saúde. E nos conta um pouco sobre si. Assentada ao lado de Josivaldo, diz que ela havia sido freira e ele frei, era amigos antes dali. Iracema ficou grávida e teve de abandonar a vida religiosa. Nasceu na Itália e veio muito pequena para São Paulo; hoje seus dois filhos moram com a sogra e ela está quase conseguindo um lugar no abrigo. Diz que se Josivaldo continuar na rua vai morrer. Pede para que paguemos “uma injeção de *aldol* para ele; assim vai parar no hospital e então cuidam dele lá.” Beija Josivaldo mais uma vez. Mostra-me em seu pescoço, na parte de trás, a tatuagem de dois bonequinhos abraçados: “São meus filhos, um menino e uma menina”, sorri com os dentes incompletos. Fuma um pouco mais. Tem os lábios feridos, a bochecha machucada. Nos exames de Jurema a pressão está “8 por 11, pressão de criança”, diz. Risos.

Levantamo-nos para voltar à conversa com Mário. Thiago insiste para que ele vá ao Caps (Centro de Atenção Psicossocial), mas ele teme por uma internação compulsória. Tentamos acolher sua dor sob nossa pele, avizinhar-se dele, mas Mário parece oscilar entre buscar a ajuda e resistir ao sistema. Um acolhimento sem hóspede, um escape de relance. E por hoje percebemos que estava suficiente.

Despedimo-nos de Josivaldo: “Eu te amo”, ele diz fitando os olhos, face a face, com Thiago. “Eu também”, Thiago responde. “Cuida bem do Josi aí, Iracema!”, reforçou com ela. Vamos saindo. Permanece o testemunho ressoando entre os corpos úmidos, excessivos na falta mesma de amor.

A marquise da banca assiste a esses viventes em três momentos de uma trajetória que parece comum: Josivaldo, Mário, Iracema. Fim, início e meio. Mas somos ninguém para determinar vida e morte por hoje; choveu, está frio e as portas da Catedral fechadas. Os rostos desfilam pelas feiras do tempo, viventes que querem receber comida distribuída nas barracas da Igreja. Talvez, por tudo isso que me toma na experiência ordinária de hoje, tenha ouvido desde sempre que se morre de tanto viver, bem dentro da Babel.

Morre-se pela Mãe Coragem, pelo Irmão da Igreja, pelo FGTS, por Lampião e pela cachaça. Morre-se pelo cigarro, pela doença, pelo F-19, mas também pelo Pai, pelo filho, pela filha. Morre-se pelo espírito santo. Quando as línguas de fogo do pentecostes são então debeladas. Hoje o restilo paira sobre a Praça da Sé. Para muitos já é tarde.



### 3.4.2 Taubas e travessas

A segunda parte da série (3H a 3M) é composta por cinco fotografias, sendo: uma do Calendário *Minha São Paulo* (3H), de autoria de Diogo Virolli, *A casa sem janela*; por duas imagens de Vincenzo Pastore (3I e 3J); e duas outras imagens de Elisa Bracher<sup>93</sup> (3L e 3M). Faço aqui uma aproximação entre duas periferias: a que vive nas ruas, ocupando intensamente as áreas centrais e outra, a que se embrenha pelos subúrbios e que se estabelece como um bairro dentro de outro, como vilas, cortiços e favelas. Ambas as periferias se valem de materialidades coincidentes para se estruturarem; construções mais ou menos provisórias que se infiltram pelos vãos que o concreto planejado deixa restar...

Quando Vincenzo Pastore, em 1912, retratou o casario da rua da Esperança e de partes de sua demolição (3I e 3J) não poderia imaginar no que se transformaria o local depois de um século. A Praça da Sé, monumental, ocuparia esse lugar registrado nas imagens de uma São Paulo ainda interioriana, de imóveis de baixa estatura e corpos/rostos provincianos de seus passantes. “Peguemo tuda nossas coisas/E fumos pro meio da rua/Apreciar a demolição”; e essa se intensificou com a promessa de modernidade que a *belle époque* trazia consigo. Era preciso escombrar para dar espaço ao novo, ao jeito europeizante que se entranhou pelos paralelepídeos de vias largas e de promessas de futuro econômico industrial. Era, em parte, o despertar dos desvarios da Paulicéia.

Os anos se passaram e as imagens revelam que as trágicas malocas, escombradas, sobrevivem. E não porque sejam exatamente belas, mas talvez porque sejam necessárias a um projeto de cidade excludente que expulsa para suas margens os que não correspondem ao seu modelo de desenvolvimento competitivo e de natureza especulativa. O *espaço especulado* insere na dinâmica dos dias contemporâneos os tensionamentos dos sujeitos ocupantes e de suas diferenças; elas são vocalizadas também pelas construções, mesmo pela paisagem urbana esvaziada e sem transeuntes.

---

<sup>93</sup> A artista plástica Elisa Bracher nasceu em São Paulo, em 1965; é escultora, gravadora e desenhista. No começo dos anos 90 inicia trabalhos com obras abstratas e, em paralelo, realiza trabalhos tridimensionais em metal, passando a utilizar, em seguida, madeira em suas obras, optando com frequência por materiais velhos, desgastados pelo tempo ou troncos de madeira, valendo-se de *cascas* e toras. Em suas obras há uma tensão entre contenção e extravasamento, entre regularidade e instabilidade, elementos fundamentais de suas esculturas. Sua produção dialoga as obras de Sérgio de Camargo (1930 - 1990) e de Amilcar de Castro (1920 - 2002); nas esculturas desses três artistas o processo de construção dos trabalhos se revela com clareza ao observador, ainda que com significados diversos.

As imagens das ruas dariam passagem ao rosto? Ou, melhor dizendo, é possível *ouvir* a voz dos corpos/rostos dos sujeitos marginais aninhados às imagens protagonizadas por muros, paredes, calçadas e travessas urbanas? Ruínas e vestígios? Arrisco dizer que, inversamente à visitação dos corpos que paiseiam pela cidade em *flanerie*, na visitação dos espaços esvaziados da cidade a nós, é possível encontrar as frestas que conferem expressões, modos *dizer* e de ocupar o espaço dos sujeitos invisibilizados. São paisagens-rostos.

Como já citamos anteriormente, no trabalho *Cascas*, Didi-Huberman (2017) percorre os espaços esvaziados de Auschwitz-Birkenau, retratando por meio das paisagens a eloquência das vozes silenciadas das vítimas. Não há na imagem a presença de corpos, mas sem dúvida os vestígios dão passagem ao *dizer* dos rostos do holocausto. Assim também ocorre no conjunto das fotografias dessa série: as fachadas nos visitam os olhos na medida em que nos perguntamos o que reside por detrás dela, não exatamente no interior, mas na *nuca* das imagens.

As duas imagens selecionadas de Elisa Bracher (3L e 3M) constam na obra *A cidade e suas margens*, produzida em abril de 2007 pela artista plástica em ação de levantamento dos 450 barracos da Favela da Linha, localizada na Zona Oeste de São Paulo. Como o próprio nome já diz, as construções se mantêm em linha reta, assentada entre áreas regularmente construídas. O trabalho foi desenvolvido com objetivo de inventariar os setecentos metros lineares de favela para amparar ação de usocapião coletivo impetrada pelo Instituto Acaica (“útero”, em Tupi Guarany), em nome de seus moradores. Elisa é fundadora dessa instituição. De modo análogo ao que Claudia Andujar realizou no ensaio *Marcados*, Bracher procurou singularizar as edificações marginais por meio de seu olhar, fugindo de enquadramentos reificantes, da visão homogênea, privilegiando angulações diversificadas, a captura da luz e das cores em variações, revelando aspectos importantes das construções *taubas-outras* que os barracos expõem.

O que poderia ser uma captura serial dos retratos das moradias tornou-se uma possibilidade de acolhida, de escutar pelas frestas a demanda ética dos viventes dessa travessa. Em seu ensaio, a *malocagem* está expressa pelos modos como os materiais são montados e dispostos, partindo dos restos para unidades conjugadas. Ao evitar panorâmicas e privilegiar a pouca profundidade dos planos, as imagens de Bracher deslocam os objetos do contexto cotidiano e os expõem no conjunto de uma *inexistência de espaço*, que decorre do espaço

especulado, gentrificado. A favela resiste em seu não-lugar, seus rostos na imagem *dizem*, revelados pela matéria em tensão.

Deixei que o meu olhar se construísse no ritmo imposto pelos moradores. A cada dia via com mais clareza, e percebia semelhanças com meu trabalho de escultora e gravadora. O mesmo olho que registrou os barracos era o que buscava soluções plásticas: edificações repletas de volumes relacionados de forma aparentemente caótica, cores, fios que partem de um ponto e interrompem seu caminho em vazios abarrotados de planos e restos de céu. (...) Cada casa, com seu acúmulo de histórias desordenadas, é uma tentativa de encontrar equilíbrio em nossa estranha realidade urbana. *As relações construtivas entre paredes, barracos, escadas e telhados se parecem com as relações dos moradores dentro da ordem social daquele grupo. Mas há uma dignidade e uma altivez quando saem da viela para a cidade.* Há um movimento de luta, uma força – que não encontra lugar nesta realidade que insiste em ignorá-los. (BRACHER, 2008, p. 7-8, grifo meu)

Assim, os modos de habitar e suas inscrições remetem à vulnerabilidade que teima em permanecer de pé, equilíbrio precário que sustenta o espaço ocupado por *taubas* coloridas e ripas enfarpadas (3L e 3M).

Os subúrbios visitam as paredes dos centros da metrópole com grafites e pixações (3H), contrastando com os *adifícios* altos às sombras das telhas de zinco e das soleiras e sarjetas sujas. As portas cerradas impõem-nos um limite ao olhar, e se repetem ao longo das épocas, como se comunicassem um interdito ao uso do espaço, ou uma imposição limítrofe entre a derribada e a resistência.

A luz grita, refletida pelo vermelho-alaranjado sob o sol; extravasa a impermanência das paredes de-jetas erguidas à base da *malocagem* de uma *tauba* a outra, dos restos de tinta e de outras construções. No *punctum* do esbugalhado olhar de figura amarela amorfa, um quase-semblante que nos espia – somos desafiados a apreender que subjetividades habitam aí, quais suas histórias de vida e como percorrerão o *por vir* da cidade.

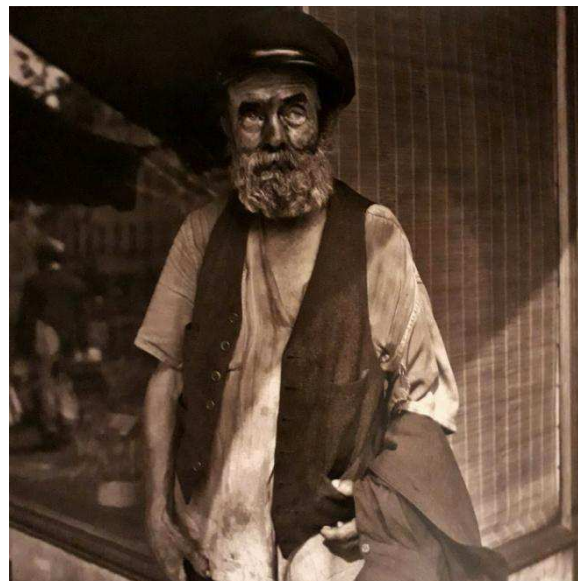
Em conjunto, as imagens dessas moradas cerradas, cujas inscrições sobrevêm nos materiais restos e nos seus desenhos provisórios, uma periferia *faz dizer*, insiste em se abrigar no que resta – as *taubas* de tiro ao Álvaro<sup>94</sup> – e que, a despeito dos planos urbanísticos e dos traçados que fazem ditos da cidade, prosseguem desde a constituição da urbe decalcando a imagem de uma São Paulo moderna, robusta e finaceira.

Taperas, casebres, cortiços, barracos, favelas e ocupações sempre assinarão em coautoria aos grandes arquitetos e urbanistas o traçado da capital paulistana. A singularidade de cada edificação retratada reverbera os muitos rostos via imagens, bem como destina às

<sup>94</sup> Verso do samba *Tiro ao Álvaro*, de Adoniram Barbosa (1980).

travessas, becos e vielas a missão de se infiltrarem constantemente entre as grandes avenidas e imponentes construções. Enquanto as elites levantam muros e exércitos, a periferia *esquiza* habita an-árquica o coração do império.

3.5 Série 4 – No trecho



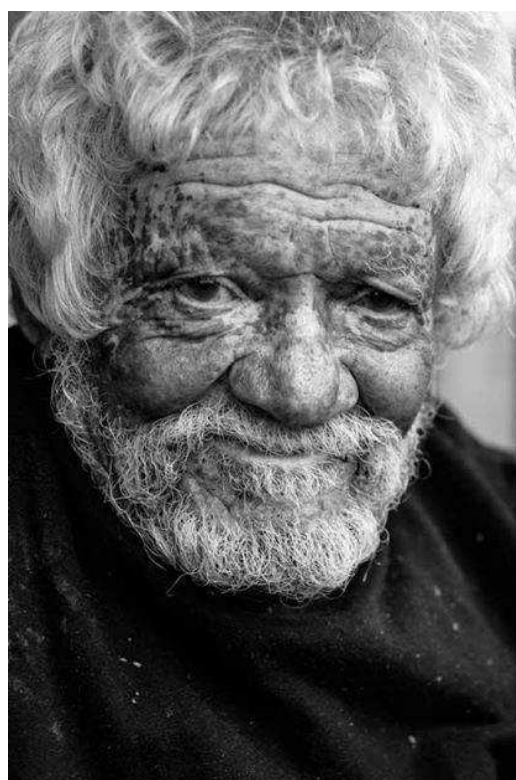
Ft.4A– Vivian Maier, *Sem Título*, 1959

Ft.4B– Vivian Maier, *Sem Título*, 1959

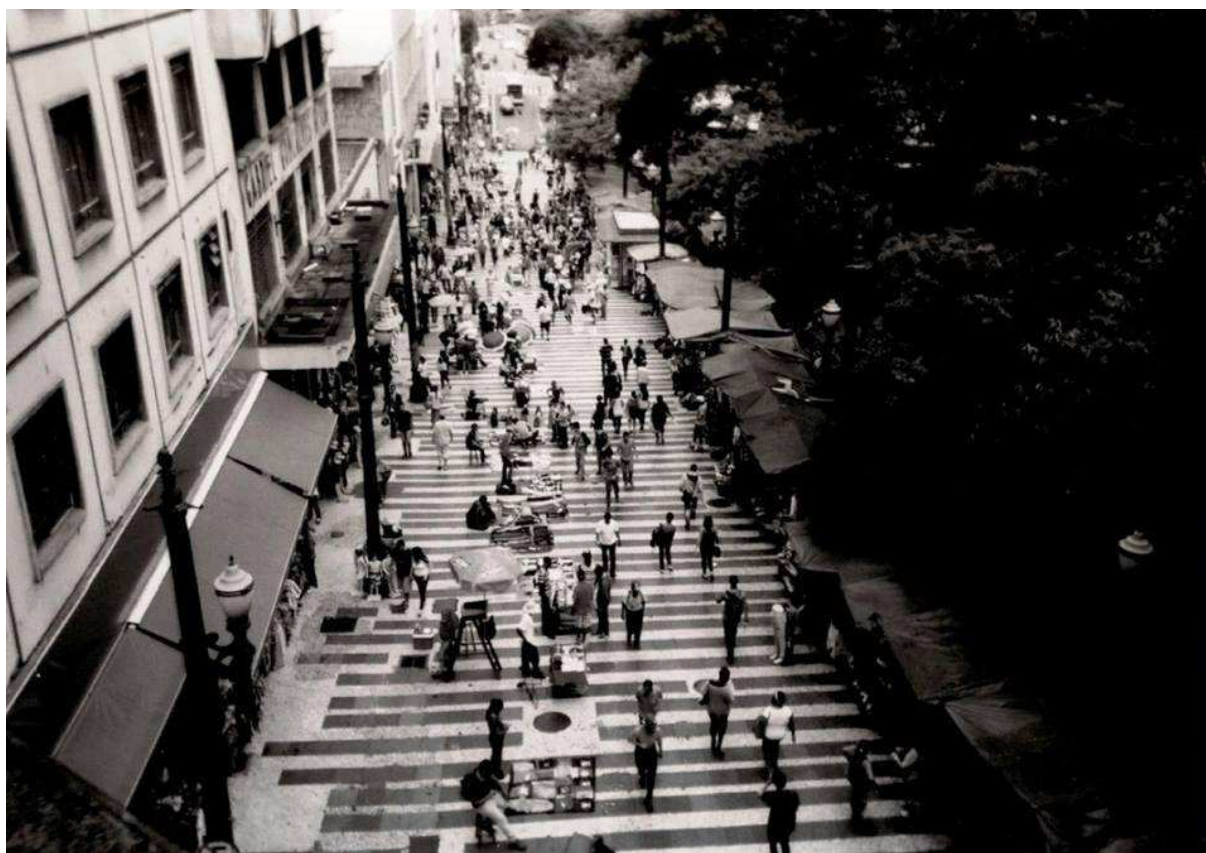


Ft.4C– Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2009

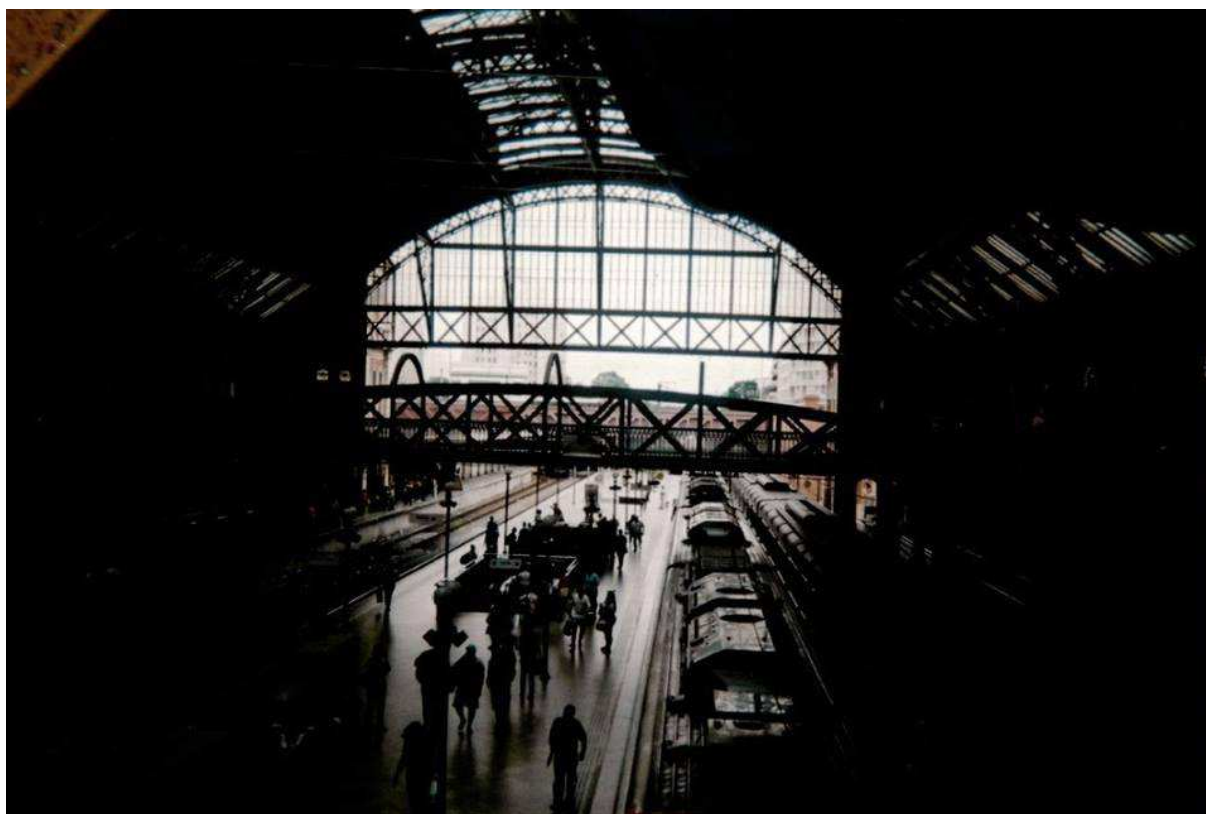
Ft.4D– Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2012



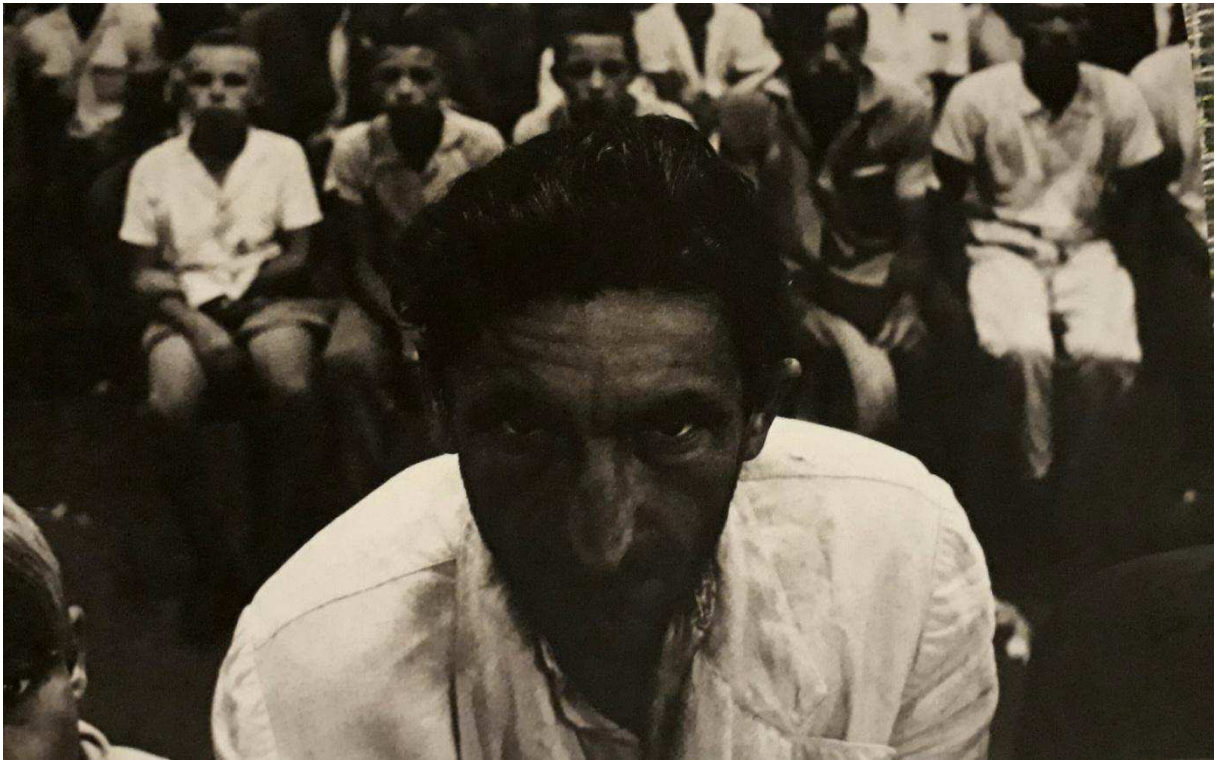
Ft.4E– Thiago Fogolin, *Palhaço Parafuso*, 2009



Ft.4F– Sandro Marotti, *População em geral*, 2015



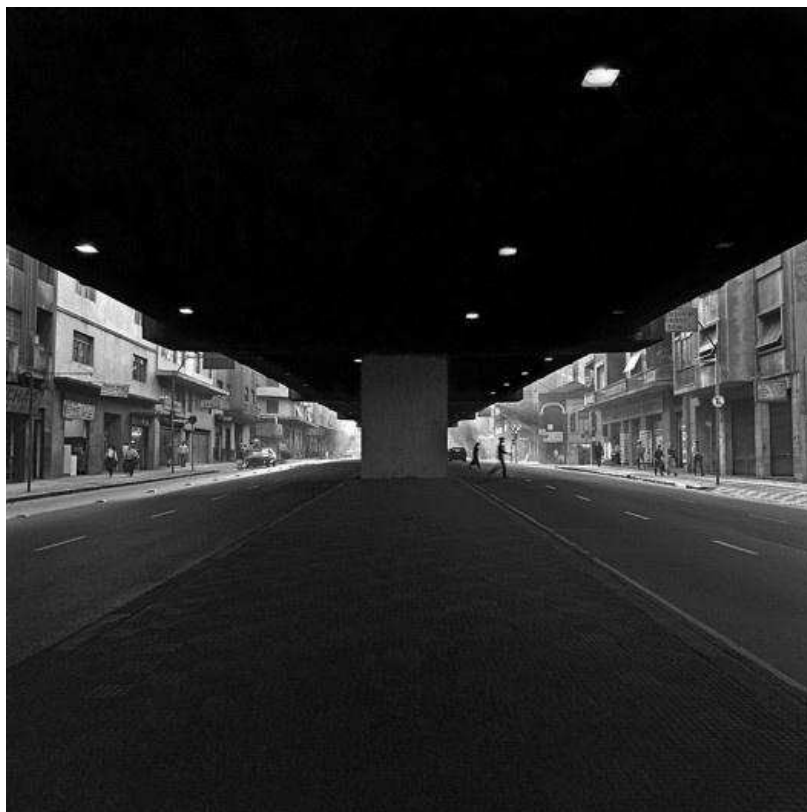
Ft.4G– Alexandre Teixeira de Souza, *Correria do dia-a-dia*, 2015



Ft.4H- Claudia Andujar, *Sem Título*, 1969



Ft.4I- Claudia Andujar, *Sem Título*, 1969



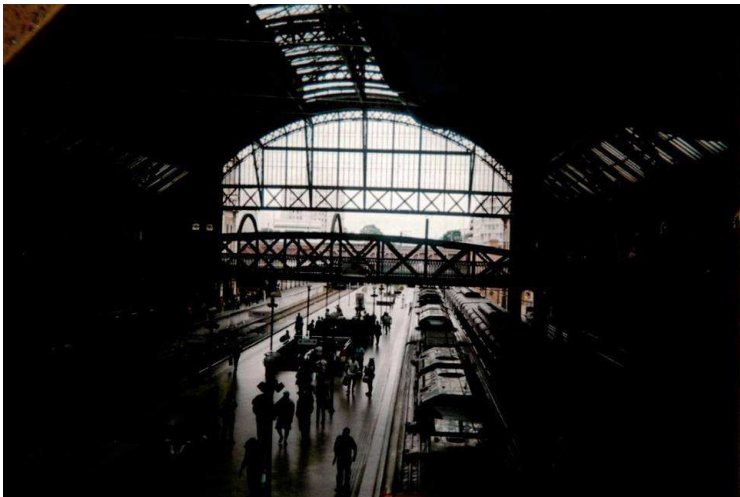
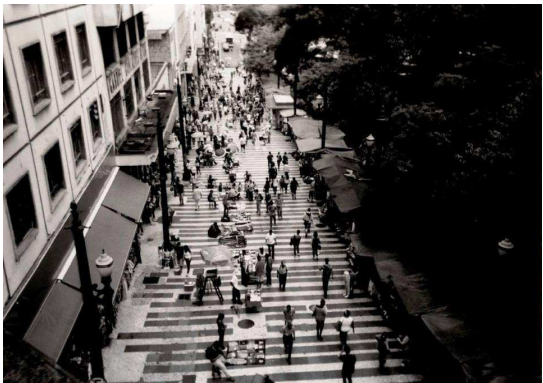
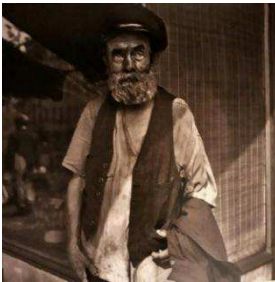
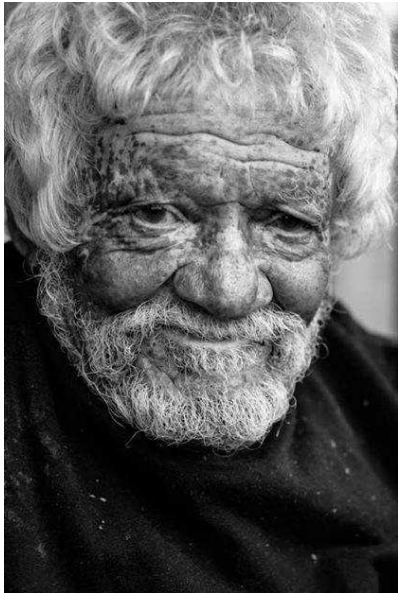
Ft.4J– Cristiano Mascaro, *Sob o minhocão*, 1986



Ft.4L– Cristiano Mascaro, *Sobre o minhocão*, 1986



Série 4 – No trecho



Trecho. Fragmento de caminho, percurso inacabado entre partir e chegar no tempo ou no espaço. Trecheiro. Aquele que se faz viajante, e com isso traça o caminho de um ponto a outro, percorrendo fragmentos de espaços, aquele que dá tempo ao tempo, que vai de trecho em trecho.

Pelas ruas da capital paulistana os trecheiros se espalham. Percursos marcados pelos rastros de suas passagens por distintos destinos, sempre provisórios. Vão e vêm de um bairro a outro; de uma cidade a outra; de uma região do país a outra. Não há garantias de que, após certo tempo de pouso, os trecheiros voltarão a aparecer num mesmo local, embora isso seja *quase* certo. Estar no trecho faz do trecheiro um Si em evasão; esvaziando-se de uma sina, ao mesmo tempo em que a cumpre. Quem vive o trecho rompe com o destino definitivo, com a destinação *a priori*. Os trecheiros se arriscam ao campo do inesperado e às trilhas inexatas, na mesma medida em que sabem aonde e quando passar.

Inspirado em parte por Lévinas, Derrida desenvolveu, ao longo de sua obra, uma compreensão própria do termo *trace*, traduzido como rastro; conceito que também pode se associar ao sentido de *trait* (traço), o qual designa vestígio, impressão ou uma marca qualquer. A etimologia do termo remete ao verbo tracer: abrir um caminho, indicar um caminho, marcar os contornos de uma figura, desenhar, traçar... Essa perspectiva derridiana me auxiliará no percurso de análise da presente série de imagens.

Em *No trecho* foram reunidas 11 fotografias que se movimentam entre duas dimensões entrelaçadas: a de marcar a passagem de um rosto – *rastro*; e a de contornar um caminho, na medida em que as marcas são produzidas como *traços* – e para Derrida algo equivalente ao *arquitraço*, uma vez que não se pode determinar sua exata origem. Também próximo da ambivalência entre a marca e a margem.

Nesse sentido, o traçar nasce de um passado imemorial; reverbera aqui a voz de Lévinas. Ao produzirem uma rede complexa de traços, as imagens também se deslocam de um lugar a outro e assumem o caráter de quase-corpos (RANCIÈRE, 2015): nem entes vivos, tampouco simples objetos manipuláveis.

Na primeira parte da série (4A a 4E) foram conjugadas duas fotografias de Vivian Maier (4A e 4B) e três de Thiago Fogolin (4C, 4D e 4E).

Comparecem a essa parte olhares vagos, endereçados a nenhures, como se flutassem sobre as lentes e não encontrassem a justa distância entre aquele que vê e quem é visto. Os trechos vividos de cada uma desses rostos, suas memórias e histórias vincadas à pele, vagam

em estado de miséria. A perdição da imagem se agita no fundo do precipício e, da superfície emergem (ou caem?) quase-rostos que se desdizem no que se revela como corpo. As manchas, os sombreamentos e a volatilidade de uma embriaguez nos colocam no rastro da loucura. As bocas estão entregues a uma tentativa de sorriso, ou a uma completa inarticulação. Já não estão somente cerradas, mas à deriva: faltam-lhes palavras, acenam-nos murmúrios.

Os rostos parecem enunciar a revogação ou a ausência da lei, do terceiro, o que faz ampliar a precariedade expressa nos sulcos das faces; as fotografias dizem de uma possível coerção legal, mas ilegítima, acionadas pelo biopoder do Estado (BUTLER, 2015). Esse *abandono* visível da lei, o *fora do bando*, devora as singularidades desses *muslim* por meio políticas higienistas, de abrigamentos forçados, medicalizações, e da destinação final dos corpos em valas como-uns; corpos violados que, por entre as marcas, anunciam à margem o que resta e a finitude mesma nossa.

O fim-de-trecho manifesta-se subjetivamente nos cabelos desgranhados, pesa sobre os ombros caídos, pelas ninharias de alimento nas mãos. Fim que pode ser breve ou se prolongar por anos, séculos. Mas que já se encontra posto, e com isso os meus olhos são interpelados: *entre* as ninharias, *entre* as caspas e as sardas, ecoa um *entre-peles* de substituição, aceno do rosto de outrem que se realiza perante a imagem da extrema vulnerabilidade, do padecimento – eu sou insubstituível na responsabilidade para com ele, para-outrem.

Se para Lévinas a violência é uma espécie de tentação que alguém pode experimentar quando se depara com a vida precária do outro, comunicada a partir do rosto, então nessas imagens, os rostos-trecheiros assujeitados pela lei nos importam, porque podem fazer mover em nós o desejo de por fim às vidas indesejáveis, disponíveis, matáveis, mas ao mesmo tempo interditam o assassinato.

A conjugação das cinco imagens nos questiona: por que a lei legitima o apagamento dos rastros? Por que (e por quem) se quer a eliminação dos traços dessas alteridades? O rastro transcende; o rosto nos traça uma visitação. Posso cerrar os olhos, mas o chamado é inescapável.

As corporalidades fotografadas conformam um coro paradoxal: perante o rosto advém o desejo de *solução final*, mas também a necessidade ética de não matar. Contudo, ironicamente a lei trabalha pela diminuição da força desse imperativo ético, na medida em que biolegitima a destinação final de corpos *muslim*, fins-de-trecho, por meio das políticas de abandono embaladas por nomes justificáveis, liofilizáveis.

Esse é o alimento para todos. Aqui, você tem alimentos que estariam sendo jogados no lixo e que são reaproveitados com toda a segurança alimentar. São liofilizados e transformados num alimento completo. Em proteína, vitaminas e sais minerais. E a partir deste mês de outubro começa a sua distribuição gradual por várias entidades do terceiro setor. Igrejas, templos, sociedade civil organizada, além da prefeitura de São Paulo, para oferecer às pessoas que têm fome. Em São Paulo inicialmente. E, depois, em todo o Brasil. Este é um produto abençoado. (DORIA, 2017, 3'' a 1'6'')

A palavra do atual prefeito de São Paulo, João Dória, atravessa a visão das imagens dessa série como uma pretensa resposta aos rostos famintos – seja os do passado de Maier, ou os do presente de Fogolin; a palavra da lei apresenta-nos uma *solução final* para erradicação da fome: uma ode à razão da razão (des)humana.

No lançamento do Projeto Alimento para Todos<sup>95</sup> o prefeito performa um discurso que se alimenta de práticas higienistas e homogeneizantes. Para além das críticas do produto em si – se se trata apenas de um complemento alimentar, ou de uma ração humana a ser distribuída em larga escala – a força de uma voz legal autoriza o oferecimento de restos de alimentos repaginados aos corpos de segunda e terceira categorias. Ressoa ao fundo das palavras da lei uma justificativa ilegal, porém legitimada por muitos, de que tal tipo de alimento é *melhor que nada, melhor que morrer de fome*.

A perversidade do ato reside na contra-máscara do discurso da norma: uma política pública é traçada para aproveitamento das sobras, dos restos (re)processados até que se tornem palatáveis; a norma burila as marcas singulares dos alimentos até que elas sejam aplainadas para o oferecimento em geral de grãos simétricos, saborizados e fáceis de mastigar. Os rostos da fome são “salvos” pelo que comem, nutridos não pelo pão que sai da boca a outrem, mas pelos dejetos liofilizados, empacotados.

No refluir da imagem, os rostos famintos de Maier (4A e 4B) nos visitam em suas sujidades e falam contra toda a limpeza e homogeneidade, ao nos direcionarem a perda de seus olhares deitados no vazio. O traço inexato da fome persiste no hoje do ontem, desde o qual se torna objeto de tentativas de apagamento das diferenças, incluídas aí aquelas

---

<sup>95</sup> O Projeto Alimento para Todos foi lançado de Prefeitura de São Paulo em outubro de 2017 com o objetivo de combater o desperdício de alimentos. A iniciativa está vinculada à Política Municipal de Erradicação da Fome e de Promoção da Função Social dos Alimentos (PMEFSA). Na opinião pública, a polêmica se dá em torno da adoção e distribuição de um granulado nutritivo composto por alimentos habitualmente desperdiçados pela população que são *liofilizados*, ou seja, processados para que suas propriedades nutricionais sejam reaproveitadas, podendo ser adicionado às refeições. Nomeado “Allimento” o composto foi apelidado nas redes sociais e imprensa como “ração humana”. Na ocasião o Conselho Regional de Nutricionistas manifestou posição contrária à proposta, entendendo-a como um retrocesso aos princípios do Direito Humano à Alimentação Adequada. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/10/16/prefeitura-volta-atras-e-nega-distribuicao-de-reprocessado-para-pobres.htm?cmpid=copiaecola>, acesso em 13 jan 2018, às 9h41.

encampadas pela norma. A segunda imagem (4B) traz a ironia do uso do quepe pelo *muslim* (seria de um policial, de um marinheiro ou de um guarda civil de então?), o que põe a norma na berlinda, a ordem policial em andrajos, perdendo-se delas o rumo, o prumo.

Pergunto-me se estamos diante de um ex-militar empobrecido, enloquecido; ou se o chiste da imagem reside na reposição do *status* do faminto à ordem, da pobreza à lei. Seja como for, o olhar de Maier que nos chega pela redescoberta, saído das caixas de papelão esquecidas. É um olhar provocador: as fotografias transcendem do enunciado legal à subversão dos ditos mendicantes. De forma perspicaz o olhar que a fotógrafa nos devolve nos faz entrever os rastros dos andrajos que a palavra da lei e a força da norma se esforçam, sem êxito completo, em conter e subsumir.

O levantar das sobrancelhas, os lábios que balbuciam, as fendas das testas emolduram entre cinzas as incontáveis vidas desses sujeitos (4C, 4D, 4E). Thiago nomeia *Palhaço Parafuso* (4E) de acordo com a identificação que o próprio fotografado lhe informa no momento da criação da imagem. Pelos olhos cansados e a tentativa de sorriso, parecem desfilar as *gagues* de outrora, as itinerâncias e os aplausos do público. Entre as *cãs* que lhe caem pela testa, a tragicomédia de acabar-se pelas ruas, longe da cena e das luzes ofuscantes do espetáculo. Debridando-se o globo aquoso, merguando-se nessas retinas de *Parfuso* ainda se vê as intermitências do picadeiro luzindo precárias. Mas a ternura tem seu sabor amargo, e o gesto seu vazio insondável.

Chico Iraque (4D) segue suspenso no seu momento de argumentação, como a *desdizer* na imagem a razão e o entendimento de sua condição; ele se esvai, labial, faz muxoxo para entamar com prosa – conversa infinita com Thiago e os outros. Chico Iraque se faz presente, performa *post mortem* na confrontação com a imagem. E a senhora, sem nome, de braços e olhos furtivos, não se sabe de onde vem, para onde vai – e esse trecho-sem-destino também se embrenha nos ditos que a fotografia é capaz de produzir sobre as alteridades das ruas.

As imagens em relação compartilham de uma força *patética* que se exprime pelas marcadas caretas, “máscaras” que performam a dor e o sofrimento do contexto das ruas. Com Didi-Huberman (2016) lembro que a palavra *páthos* remete a uma “voz passiva”; palavra trágico-cômica cara aos grandes autores teatrais gregos, como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Na cena, o corpo e a máscara, na foto a face e expressão desfigurada. As emoções que sobrevêm e nos afetam via fotografias, respondem *patéticas* ao *logos* hipertrofiado da racionalidade.

Não se quer dizer que a emoção aqui se oponha à razão, como se mascaramento do outro colocado como personagem em cena. Nem mesmo que os rostos sejam vistos como oposição à ação ou à autonomia que esses sujeitos detêm de conduzir suas vidas precárias. Mas sim que as emoções reveladas nas faces marcadas habitam o *entre nós, como se* impasse do olhar que expecta e dos olhares perdidos nas entranhas da imagem.

A emoção seria assim um impasse: impasse da linguagem (emocionado fico mudo, não consigo achar palavras); impasse do pensamento (emocionado, perco todas as referências); impasse da ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse). (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.21)

Os impasses se dão assim, quando nós não conseguimos *passar* ilesos à imagem; nessa impossibilidade de ação, as feições passam por mim, desalojam-me e fazem vestígios em minha indiferença.

Já a segunda parte da série é composta por três imagens, sendo uma oriunda do Calendário *Minha São Paulo*, de Alexandre Teixeira de Souza, intitulada *Correria do dia-a-dia* (4G) na qual o vão central da Estação da Luz se mostra pelas linhas de forças de sua arquitetura (trilhos, arcos, passarelas...) e a presença da luz banha-sombreia os corpos e os trens; as outras duas fotografias (4H, 4I), de autoria de Claudia Andujar, foram destacadas do ensaio *Trem baiano* (1969)<sup>96</sup> em que dois rostos-trecheiros aparecem em retorno à terra natal.

A bagagem com que chegaram a São Paulo era feita de esperanças. Uns buscavam emprego, outros procuravam parentes engolidos pela cidade grande, outros sonhavam em recuperar a saúde perdida. Todos queriam aquilo que para muitos não passou de desejo: uma vida melhor. E chegou a hora de voltar para o interior: um lugarejo qualquer de Minas, uma cidadezinha no sertão da Bahia. Com uma trouxa de roupa e um passe de favor, embarcam nos vagões de madeira vermelha do 'trem baiano'. Criaturas maltradas pelo destino retornam já sem esperanças. A viagem é longa, sofrida.<sup>97</sup> (ANDUJAR, 2015, p.132)

Esses rostos-trecheiros são rostos "expulsos", "não-colocados", retirantes "retirados" em São Paulo; fracassados retornantes, devolução à terra de origem. Degredo também legitimado

<sup>96</sup> Entre fevereiro e março de 1969, Andujar embarcou no antigo trem que ligava São Paulo a Salvador, na Bahia. Os passageiros eram, em sua maioria, migrantes nordestinos que retornavam à terra natal, após tentativas frustradas de emprego na capital paulista. À época, a Secretaria da Agricultura de São Paulo, por meio do Departamento de Imigração e Colonização, lhes davam um farnel e uma passagem de retorno. O ensaio *Trem baiano*, feito para a revista *Realidade*, revela o amargor da experiência desses rostos migrantes. Confinados sete dias nos vagões, duração da viagem extenuante que partia do Brás, o trem saía da então nomeada estação Roosevelt rumo à capital baiana.

<sup>97</sup> Reportagem publicada em maio de 1969, texto de Renato Patrício. In: ANDUJAR, Claudia. No lugar do outro. São Paulo: IMS, 2015, p. 132.

pela ação da lei, pelos órgãos oficiais da época que lhes garantiam comida e transporte para facilitar o processo de expulsão.

O gesto-olhar inquisitivo do homem parece interromper um soerguer-se do rosto, afastando a lente da fotografia que se aproxima (4H). Há um flechamento direto, baixo-acima: olhar que responde a certa intromissão. A fila de homens assentados ao fundo mostra-se difusa, desfocada, espectralizando a extensão serial do degredo. O casaco de linho branco, amarrotado, ilumina parcamente o semblante sombrio, desafiante. Furtivamente, o traço da face de um menino comparece ao canto inferior esquerdo da imagem; o *punctum* de seu olho infantil-vivo *pinça* minha visão e, esse olhar brejeiro parece acompanhar a indagação do homem ao seu lado, diferindo-o por seu brilho-curiosidade, contrastado à opacidade do par de olhos expostos ao centro da imagem.

Ombro a ombro, o espaço se divide – há outro trecheiro a esperar o embarque à esquerda do homem. No traçado do rosto que nos pergunta *por quê?* o rastro amargo do dito em (re)volta.

Em sentido anverso, *como se faces da mesma moeda*, a recusa da mirada é retrata pelo traçado do olhar *para dentro* da mulher que se (re)tira; troxa nas mãos, criança ao lado, pálpebras em declínio (4I). Seus ombros parecem suspender os seios e costelas comprimidas. No traço da face, os rastros das passagens de índios e negros; mescla de maçãs redondas que se afunilam na queda dos lábios carnudos expostos. Na claridade do dia, o trecho de retorno se inicia e não se sabe em que lugar terminará. A moça e a criança – seria seu filho? – não perguntam, não respondem. Seguem pelo desvio. Seguem, tão somente. Parecem saber *porque* outramente, não pelo *logos*, mas pelo padecimento dos corpos. Sabem que o entedimento não alcança o acolhimento ao desalojado, posto que seus fragmentos corpóreos se retiram em filas, como os que seguem à esquerda da moça, todos aninhados aos seus parques recursos. Postos em linha, pela linha férrea, os rostos (re)traçam o caminho de volta, tentativa de apagamento dos rastros dos interioranos e sertanejos que marcaram (e marcam) a construção da cidade de São Paulo.

Rolnik (2017) nos lembra que São Paulo chega ao século XXI como a maior cidade nordestina do Brasil<sup>98</sup>, embora o imaginário da capital seja embalado pela ideia de que a

---

<sup>98</sup> De acordo com o Censo de 2010, dos então 20,2 milhões de habitantes da região metropolitana, 5,6 milhões são migrantes (28% da população). Se a capital chega ao século XXI com fluxo migratório mais baixo que nos anos 70, quando seis em cada dez habitantes eram migrantes, é porque os descendentes dos nordestinos já nasceram paulistanos. Como a importância do contingente populacional de migrantes do Nordeste é incontestável, Rolnik nos provoca com a afirmativa de que São Paulo seria a maior cidade nordestina do Brasil.

metrópole paulista se construiu pela positiva presença europeia, mas marcada pela “invasão” dos nordestinos “pobres e analfabetos”.

Esse imaginário não tem correspondência com a realidade: por um lado grande parte dos imigrantes europeus chegou analfabeta e em estado de absoluta miséria à cidade; por outro a migração nordestina é muito mais heterogênea do ponto de vista econômico do que o preconceito nos permite ver. Em meio à imensa maioria de trabalhadores da cidade – nas mais diversas atividades e profissões – encontramos nordestinos, mineiros, paulistas, paranaenses... Por que, então, insistir no estereótipo do nordestino “peão”, “doméstica” ou “baiano”? (ROLNIK, 2017, p. 128)

No vai e vem do trecho, olhar para a Luz hoje (4I) é se encontrar, diariamente, como os filhos e netos desses degredados; é observar na penumbra a migração cotidiana que, se não retorna ao sertão, continua a se mover para além da margem da cidade, para as periferias, para os bolsões de mão-de-obra barata que fazem erguer e destruir coisas belas.

A terceira e última parte da série *atravessa* em diagonal a composição das imagens, evocando o típico movimento do *traço* urbanístico de São Paulo: uma metrópole que não pára de crescer e que se expande clivada, atravessada por suas contradições e pela marca da exclusão dos pobres, migrantes e dos sem-teto. De um lado a fotografia de Sandro Marotti (4F), *População em geral* (2015), do calendário *Minha São Paulo*; da outra ponta diagonal um díptico de Cristiano Mascaro<sup>99</sup>, *Sob o minhocão* (4J) e *Sobre o minhocão* (4L), ambas de 1986.

As duas construções retratadas são marcos da história urbanística de São Paulo. O primeiro, viaduto da Rua Boa Vista, modesto em extensão, está situado ao lado do Pátio do Colégio, nas cercanias da Praça da Sé. Desde 1932 facilita o livre trânsito de pedestres no

---

<sup>99</sup> Cristiano Alckmin Mascaro nasceu em Catanduva, interior de São Paulo, em 1994. Fotógrafo, arquiteto e professor, formou-se pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) e é considerado um dos mais importantes fotógrafos da capital paulista e de sua arquitetura. Em 1968, ano em que conclui a graduação, é convidado para integrar a primeira equipe da revista *Veja*, em que permanece como repórter fotográfico até 1972. Seu primeiro livro, *A Cidade*, combina a objetividade do fotojornalismo ao olhar de arquiteto, e capta edifícios, praças e monumentos não de maneira a isolá-los de seus habitantes, mas para inseri-los no contexto da profusão de paisagens que constitui uma cidade grande. O mesmo acontece, de forma mais acentuada, em *Luzes da Cidade*, outro livro seu. Mascaro usa cenas do cotidiano e personagens de São Paulo para povoar o universo arquitetônico da metrópole. O objetivo parece ser capturar o fugaz, o instantâneo, e contrapô-lo ao que é construído, o que permanece. Formalmente, tanto *A Cidade* quanto *Luzes da Cidade* acentuam as linhas e as curvas de seus objetos com jogos de luz que por um lado trazem à tona o elemento arquitetônico de suas fotografias e, por outro, revelam uma espécie de relação cultural dos habitantes com os espaços urbanos em que vivem e que frequentam. Seja pelo uso expressivo de recursos de luz e sombra, seja pelo aprimoramento contínuo em frisar momentos e gestos singulares, Mascaro cria cenas que, em sua falta de imponência, exprimem relações entre pessoas, e a ligação delas com suas cidades. Ver: CRISTIANO MASCARO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3288/cristiano-mascaro>>. Acesso em: 13 de Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia.



centro antigo, preservando o desenho da ladeira General Carneiro, que se pode avistar na imagem, repleta de barracas e estabelecimentos comerciais. O segundo, Elevado Presidente João Goulart, mais conhecido como Minhocão, construção inaugurada em 1970 com o nome de Elevado Presidente Costa e Silva, em homenagem ao ditador; com quase três quilômetros e meio de extensão, liga a região central à zona oeste da cidade e modifica o traçado do trânsito de forma agressiva, construído a apenas cinco metros dos prédios residenciais.

Enquanto o primeiro poderia ser considerado uma relíquia arquitetônica, o segundo estaria mais para uma aberração. Fato é que, passados quase 50 anos de sua inauguração, o debate público sobre demolir ou não o Minhocão continua em pauta, estimulado por arquitetos e urbanistas.

A relação entre as imagens nos evoca duas faces de uma mesma cidade, movimento similar ao que encontramos na aproximação entre as duas fotos de Claudia Andujar, nessa mesma série. De formas distintas, porém congruentes, as paisagens dos viadutos nos falam de um projeto de metrópole moderna que acelera os corpos para interligar espaços, encurtar distâncias; contudo, quanto mais curto o percurso, mais a urbe se expande; e na maior parte do tempo, o atropelo: os automóveis vão à frente das pessoas.

Pelas linhas de força do chão da ladeira (4G) se pode ouvir os pregões dos vendedores irregulares, suas quinquilharias em exposição – os trecheiros do centro, de barracas de lençol e corda que se abrem e fecham em um instante, facilitando a fuga quando a GCM aparece. Os ambulantes que estiveram e que sempre estarão no centro de São Paulo, expondo suas mercadorias, competindo com as lojas e os camelôs regulamentados. O tal trança-trança vai descendo até a Rua 25 de março, e faz escoar pessoas de um país inteiro, de outros também, compradores que visitam a região em busca de um pouco de tudo.

Escambo, leilão, baixo custo. Tomo de empréstimo a visão do fotógrafo, encarno o passeante; o rosto-viaduto se revela *como se* sacada, perspectiva do olhar para tantos outros passantes. Na imagem se aninha apenas um vestígio do alambrado, no canto inferior esquerdo, como a ancorar a suspensão do olho caminhante que pára para ver, ouvir, fazer desse cotidiano sua imagem. Os postes antigos dividem com as lonas e as janelas quase sempre cerradas a suspensão do tempo; são os olhos da rua de feição luminosa: acendem, refletem ou dão passagem à luz. Noite e dia, a rua dos passantes e das trocas, do comércio que persiste em ladear os jardins do Pátio do Colégio, trecho de início do planalto jesuítico e, antes, indígena.

A Boa Vista segue, vai dar no Mosteiro de São Bento, no Viaduto de Santa Efigênia; mas os olhos de Marotti agora traçam os meus; eles permanecem deitados nessa ocupação de gentes tantas: Em que pensa aquele homem recostado na escada? E esse rapaz que vejo de costas, mãos à cabeça? Esqueceu-se de algo? E o casal que sobe em direção à Sé? Sobre o que conversam? Os dois passam e não se tocam que os manequins infantis, vestidos, resolveram brincar de roda, amarrados em torno do poste...

Fruir nas invencionices que o olhar tece na medida em que *expera*. Vai se embrenhando nesse quebra-cabeça em branco e preto e, de algum modo, retira do anonimato esse viaduto modesto, hoje quase invisível em meio a tanto concreto. Deixar-se susceptibilizar pela imagem é fazer tremer o olhar; é encontrar na passagem dos corpos pela calçada as vozes efluentes dos rostos que passam por baixo, ditos não vistos. Eis a metrópole: os sujeitos traçando seus caminhos e ocupando com suas marcas o espaço público da cidade.

Dos elementos sensíveis da paisagem retratada extravasam os rastros inventados a partir do Viaduto da Boa Vista: rastros que exalam das gentes, do cheiro de creolina misturado ao de urina, saindo das sarjetas e dos bueiros que fazem desse trecho um relicário do comércio paulistano; por aquilo que da cena transcende, para além de sua imagem.

De outro modo, a linha dura, preto no branco, reta e (in)certa do Minhocão vista por Mascaro é *como se* máscara mortuária de um projeto de cidade que invade, subsume o humano, interdita a vida para triturá-la na massa asfáltica e cuspir depois. A força das linhas de concreto de um trecho *sob* a via (4J) no jogo de claro e escuro parece formar uma bocarra sem dentes, que traga o olhar que se esforça por sair às beiras, em busca dos vestígios da luz que se deita sobre as construções invadidas por essas linhas, fazendo dos passantes um rastro espectral, ou minúsculos traços, insignificantes. A imagem vazia de gentes, em que paira o manto sombrio do vão central, parece inverter dia e noite; encobre o céu, galvaniza a passagem de qualquer luminosidade viva e expõe a artificialidade bruta das lâmpadas elétricas. Firmamento retilíneo, de olhos vigilantes, permanentes e acessos noite e dia.

E quando o olhar se levanta e busca a superfície do elevado na tentativa de sobreviver ao afogamento em tanto concreto, encontra um edifício do passado europeu de São Paulo atravessado pela via de rápido acesso inaugurado nos anos de chumbo da ditadura militar, pelo então prefeito Paulo Maluf. O Minhocão cruza o olhar num rastro esboroado de um motociclista paralisado ao centro da imagem, instante (im)possível (4L). *Como se* ocupante da outra margem, vejo as janelas vizinhas oscilarem entre o passado e o presente. Uma

proximidade atravessada, distância insuperável entre uma margem e outra. Quem estaria à porta do edifício do outro lado da rua? Não é possível saber. A linha asfáltica suspensa interdita o olhar; uma ponte que para interligar, segmenta, aparta, divide.

No pequeno trecho retratado da enorme linha que percorre a vizinhança, se estendendo pelos bairros até onde alcança a vista, a máscara de modernidade paulistana cai e expõe, entre cinzas-asfalto, a *nudez* de uma metrópole que se deixa invadir pelos pneus, combustíveis, fumaça e ruído.

A rua entra pela casa, não com seus transeuntes, mas por meio da paralisia que os automóveis, hoje engarrafados, promovem nas artérias artificiais da metrópole. A velocidade do rastro de uma lambreta faz-se sonho; os edifícios envelhecem e os imóveis são vendidos a baixo custo, abandonados, ocupados. A não-rua na imagem do Minhocão é um epitáfio infeliz para um projeto moderno de cidade.

Retomo nesse *quase* fim de trecho da análise, a provocação de Rancière (2015) sobre os *quase*-corpos que são as imagens. É necessário que sejam pensadas a natureza e as metamorfoses das imagens “que são mais que ilusões, menos que organismos vivos” (p. 200)

Nesse sentido, a operação *trecheira* que as fotografias realizam reside justamente naquilo que transforma uma corporalidade em outra. Os rostos anônimos ganham voz ao aparecerem como corpos singulares no campo visível; os percursos das alteridades passam a ser considerados no refluir do tempo que a fotografia expõe em seus aspectos corpóreos, pelo tracejar de suas histórias manifestas nos gestos, olhares, no que se mostra a outrem, *expectador-fotógrafo*; e também os corpos arquitetados, das edificações urbanas, corporificam as linhas de forças pela quais os corpos humanos *trecheiam*, na construção de subjetividades compartilhadas e vivas; do concreto à carne, mover vivente ao qual a imagem dá passagem.

Na composição dessa série é possível reconhecer essa dimensão *corporal* das fotografias. Como ainda alerta Rancière (2015), “são os fabricantes de imagens que querem fazer alguma coisa, mas talvez eles possam fazer justamente porque as imagens, elas mesmas, não querem nada.” (p. 200) Cuidemos portanto para que o nosso desejo de invisibilizar – ou de ver por demais – não confirmem às imagens um corpo que elas não possuem. Outramente, penso que é no esvaziamento dos excessos da representação, na suspensão do olhar tocado pelo que se pode ouvir nas reentrâncias desses *quase*-corpos, que se está a valorizar o seu potencial político de transformação dos modos de ver. O olhar arquiteta o espaço-corpo da metrópole, traça outros trechos dos outros e, na passagem dos rostos pelas vias e construções

visíveis, persegue o rastro da ética, faz dessa tarefa de ver seu tocar. A imagem passa a revelar uma (des)construção linguageira infinita, nos *entres* dos entes que vão e vêm pela cidade.

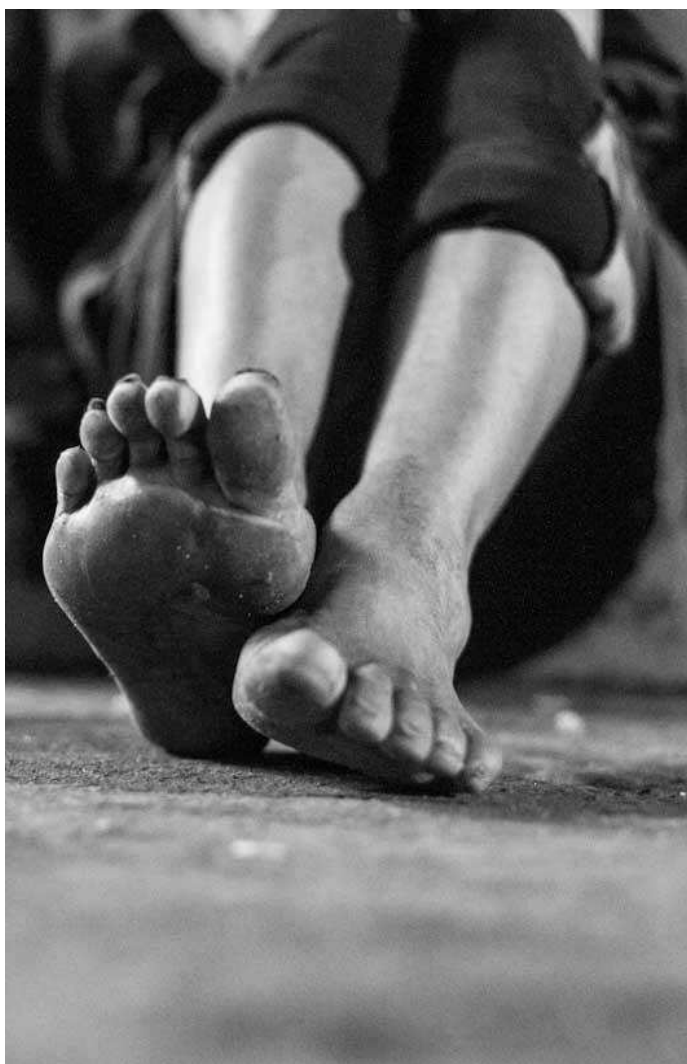
### 3.6 Série 5 – Limiares



Ft.5A – Richard Marques de Paula, *Viajar o mundo pelo céu*, 2015



Ft.5B – Vanessa dos Santos Xavier Rosa, *Uma passagem cotidiana*, 2015



Ft.5C – Thiago Fogolim, *Sem Título*, 2011



Ft.5D – Alderon Costa, *Sem Título*, 2009  
Ft.5E – Alderon Costa, *Sem Título*, 2009

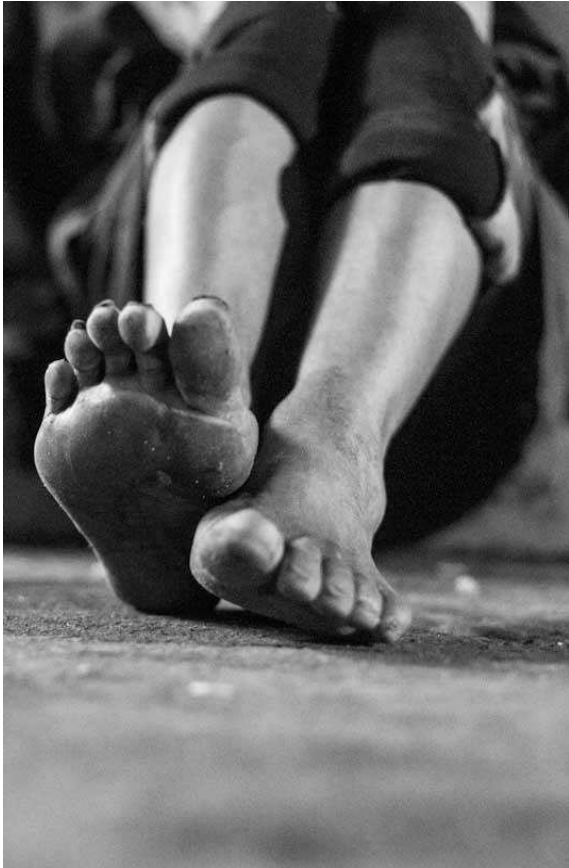


Ft.5F – Vincenzo Pastore, *Meninos engraxates em frente a Estação da Luz*, 1910



Ft.5G – Vincenzo Pastore, *Meninos engraxates no Largo de São Bento*, 1910

Série 5- Limiares





“O pé calejado é o coletivo da rua”, diz Alderon Costa me olhando como a me indagar sobre o que penso a respeito. Aceno positivamente, ele assente como se eu o antecedesse me oferecendo a vez – *você primeiramente*. E Lévinas comparece. Alderon prossegue a definir seu olhar de fotógrafo a partir dos machucados, das feridas, de seu posicionamento perante os povos de rua cujos pés são quase sempre muito inchados, calejados. Ao ver um pé assim, Alderon diz se perguntar: Por onde andou? O que fez?

Enquanto o ouço, repasso na lembrança as imagens que já vira de sua autoria, produzidas para a publicação *Rua: aprendendo a contar: Pesquisa Nacional sobre a População em Situação de Rua*<sup>100</sup>, de 2009, do então Ministério do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. Muitos pés e rostos expostos, marcados pelo padecimento da desproteção social. Alderon escreve um pouco sobre seu trabalho, em um dos artigos assinado por ele na publicação do Ministério:

Mesmo que sejam apenas alguns enquadramentos da dura realidade das pessoas em situação de rua, espera-se um conhecimento maior deste contexto. *As imagens, mais do que contemplação, são reveladoras de uma sociedade injusta e denunciam a desigualdade social.* Além disso, mostram como as pessoas se fazem presentes na construção de *um mundo paralelo, talvez mais justo, alternativo e solidário.* (COSTA, 2009, p.77, grifo meu)

Nesse viés, segue a prosa. Para o fotógrafo, por não ser diretamente “reconhecível”, um pé singular, descalço ou nas chinelas havaianas de solado branco, pode ser o pé de muitos. “Acho que é isso: o pé não tem dono; nem você mesmo sabe de quem que é”, arremata Alderon. Nesse momento deposito aos pés das imagens lembradas os rostos de muitos, todavia sem submergi-los ao anonimato. Cada pé único *como se* inumeráveis outros, duas medidas a um só tempo.

Alderon Costa, 53 anos, formado em Filosofia e Comunicação Social, naquele setembro de 2016 ocupava o cargo de Ouvidor Geral da Defensoria Pública do Estado São Paulo. Nosso encontro se deu na sede da Ouvidoria, com direito a cafezinho e longa prosa. Mineiro de Unaí, ele se mudou para Brasília ainda jovem; aos 14 anos começou a trabalhar como faxineiro nos estúdios da Kodak, e aos 19, quando saiu de lá, ocupava uma função técnica de controle de qualidade. Começou aí sua proximidade com o mundo da fotografia.

Em 1982 veio para Sampa e, já naquela década, se envolveu com trabalhos assistenciais destinados à população de rua. Adquiriu uma máquina semiprofissional e começou a retratar o

<sup>100</sup> A pesquisa entrevistou 31922 pessoas em situação de rua em 71 cidades brasileiras. Para a publicação foi produzido ensaio de autoria de Alderon Costa em cinco dessas cidades, em quatro estados diferentes, buscando-se uma diversidade de contextos e de rostos.

cotidiano e os rostos de moradores da região do Glicério, no centro de São Paulo. Como o processo de revelação era caro à época – custeou por si a revelação de muitas imagens durante um tempo; e uma das preocupações de Alderon era fazer alguma devolução da imagem aos retratados – trabalhou para organizar exposições públicas das fotografias com um projetor de que dispunha na época. Entrava, então, definitivamente no caminho do audiovisual.

Alderon lembra-se com gratidão das pessoas que viviam nas ruas naquela época, e como reagiam com alegria ao se reconhecerem nas imagens projetadas nessas exposições. Ele também participou de distribuição de sopas, grupos de convivência e amadureceu sua forma de trabalhar o olhar sobre a fotografia.

No início dos anos 90 trabalhou por um tempo na Universidade de São Paulo como auxiliar técnico de pesquisa e fez uma cobertura da greve dos servidores pelo Sindicato da Universidade; participou da Fundação da Rede Rua em 1991, dando início a importantes produções de comunicação que até hoje são desenvolvidas pela entidade: o jornal *O Trecheiro*, a documentação em vídeo das atividades da Rede e a produção e consolidação do acervo de imagens da associação. O laboratório fotográfico foi instalado de improviso na torre da igreja do Brás, cedida pelo padre Arlindo. Alderon conta que a fotografia, nesse tempo, era mais um elemento no processo de aproximação da população de rua, e não o foco principal. O processo de comunicação era “a relação, a convivência, a transformação; isso era o principal.”

Um outro olhar a respeito das imagens começa a se desenvolver para Alderon no contato com a exposição *Êxodos*, de Sebastião Salgado. Acompanhou o trabalho de uma professora da USP na análise das imagens da exposição e, com isso, foi se dando conta de que a expressividade das imagens, de suas composições, da presença da luz, e sobre como o enquadramento escolhido pelo fotógrafo faziam a imagem, de algum modo, *falar*.

“É possível estetizar a pobreza sim; mas a pobreza... ela tem uma estética própria também que pode chamar atenção para o horror ou para o belo” responde-me Alderon ao ser questionado sobre uma possível estetização da pobreza presente no trabalho de Sebastião Salgado. Entre risos, Alderon diz que respeita muito o trabalho de Salgado, mas não tem a pretensão de ser como ele – seus cabelos brancos entremeiam os óculos que se embaçam. Vez ou outra ele aperta o anel de tucum entre os dedos.

Alderon define-se como *mais realista*, gosta do detalhe e de retratar o que vê “da forma como está e se apresenta”; trata-se de perseguir “a mínima interferência”. E não se preocupa com direitos autorais: encara sua produção fotográfica como de domínio público, de uso

coletivo, tal como são os inúmeros pés que aparecem nas imagens de sua autoria. Singulares, mas *sem donos*. Pés limiares.

Esse é um dos olhares que comparece à série *Limiars* em duas imagens de Alderon Costa extraídas do ensaio *Rua: aprendendo a contar* (5D e 5E). Temos na imagem (5E) o detalhe dos pés com suas marcas, peles rugosas, ressequidas, unhas deformadas, sujas, poeira entranhada nas frestas dos dedos, no solado e nas tiras de borracha das havaianas. Par de pés, apoio um do outro, que parecem descansar após uma longa caminhada.

A continuidade dos tornozelos levaria a um corpo deitado sobre algum canto de jardim mal cuidado da cidade? Corpo escondido sob a marquise de algum edifício, num passeio esburacado ou debaixo de algum viaduto?

*Eis-me, aqui!* Cartografia dos sofrimentos como rostos expostos pelas frestas da pele. Ante o fracasso, as sujidades repulsivas reclamam a atenção do olhar; as possibilidades de resposta podem vir no limiar da dor, da morte, do rosto passante no fio da vida, equilibrista ou malabarista de ponta-cabeça.

A *selfie* de Richard Marques (5A), intitulada *Viajar o céu pelo mundo*, margeia o monumento de Victor Brechet em homenagem aos bandeirantes, situado próximo ao Parque Ibirapuera. A havaiana faz as honras das asas de avião, e o pé começa a flutuar sobre as nuvens, invertendo o modo de ver a história monumental de São Paulo. Os grilhões rompidos reconfiguram os sentidos; uma pulseira trançada na canela pede livre passagem. A imagem como ponta-pé de uma terra que se fez pela passagem dos brancos em seus cavalos, e pelos negros e indígenas escravizados, mescla sangrenta dos povos. O monumento aponta adiante, enquanto o fotógrafo brinca de pular em um pé só no umbral do céu.

Eis o limite dessa difícil liberdade, que se equilibra (5B) pela mureta entre carros e a calha vazia de uma passarela. O corpo *como se* insistisse em se manter da imagem, ele parece procurar nossos olhos, enquanto uma força comprime o espaço de céu cinza, em favor da máxima exposição ao bruto concreto. Essa compressão do humano é ladeada pelo avanço dos carros que, numa via larga, própria, tomam rumo em aceleração curvelínea, escapando a imagem antes que ela termine seu serviço de expulsão.

A calha vazia é interrompida por um vestígio de poste de luz; percebo inscrições feitas por passantes que, em local inóspito, registraram suas passagens, certa poesia. Marcas realizadas não com a finalidade de serem inteligíveis, mas como um código de sobrevivência

evadindo-se da imagem. Restam como vestígios testemunhais da violência cotidiana que faz erguer a metrópole: reduzir o céu e o humano em favor do concerto, do petróleo e do pó.

Os pés descalços ao chão (5C) também indiciam essa compressão do espaço: as plantas se acolhem mutuamente, unhas grandes, pernas e joelhos ajuntados. O corpo se defende contra qualquer abertura, os olhos do fotógrafo lambem o chão na imagem. Assentado ao solo, eis o corpo feminino vulnerável aos abusos da vida nas ruas. Sobrevivente recolhido sobre si mesmo, imagem angustiante da impotência. Pés desnudos, improváveis sapatos – encolhidos à margem dos passantes, sem sequer sandálias de borracha.

Assim como os engraxates (5E) de Pastore estão descalços, em zona de passagem (entre o Jardim e a Estação da Luz); assim com o homem que dorme dentro do vão da calçada (5D), acenando com a planta dos pés para quem passa – e quem poderia percebê-lo?

Nessas imagens mostram-se os pés num *fazer face a*, o que só pode se dar num limiar – essa palavra-conceito diz de um limite, uma zona de passagem, mas também é início de algo, posto que outra coisa segue a terminar. Engraxates dos sapatos, sem sapatos; descalços, como muitos vulneráveis daquele tempo (negras de ganho, caipiras, "vagabundos", ciganos, imigrantes) e do agora.

Nessa série, a aparição dessas crianças que trabalham com os pés nus, sujas pelas ruas, revela um histórico fortemente sustentado pela diferenciação do que está à margem e do que detém poder. Os sapatos bem engraxados, principalmente no início do século XX, significavam *status* social, aparência de poder.

Nos dias atuais, isso se mantém e se desdobra em inúmeras outras formas de diferenciação. A dita ralé perambula descalça pelas ruas de São Paulo desde o princípio da urbe, submetidos aos riscos de contraírem doenças, ferimentos, dor e frio. Pés desnudos, rostos da desproteção social. E os engraxates, as crianças, parecem evidenciar mais fortemente tal paradoxo, porque são aquelas que cuidam dos sapatos "dos outros"; crianças trabalhadoras, sobreviventes do meio urbano já no início do século.

Parece-me que as havaianas do hoje cumprem o papel de popularização dos descalços; de chinelo *de pobre* aos pés da *Top Model* Gisele Bündchen, o efeito de uma pretensa democratização das havaianas se dá em grande medida pelo escamoteamento da diferença que uma democracia "chinelo de dedo" quer "clarear" para deixarmos de ver. O mercado é rostificante: temos havaianas exclusivas, customizadas com estampas assinadas por artistas de

renome ou com aplicação de cristais swarovski. O mercado de alto-luxo das chinelas de um lado, e de outro as legítimas havaianas-padrão.

O que reveste o pé traça uma marca única, mas é o pé, é a pele exposta que dá passagem ao rosto. Até naquilo que nos igualamos, do ponto de vista da apresentação e do consumo, até nesse igualar já diferimos, e por vezes propositadamente pelos mecanismos de exploração de outrem (engraxate-engraxante).

O conjunto das imagens nesse limiar, nessa relação, procura dizer justamente a respeito da exposição desses rostos vulneráveis, postos ao limiar de suas vidas, fronteira movediça. Há um risco de morte, há que se equilibrar na linha tênue da violência social. Há que se esconder nos vãos dos passeios, viajar ao céu como alento; ou virar de ponta-cabeça a destinação dos bandeirantes de outrora. E as crianças trabalhadoras, os infantes engraxates de Pastore, fazem face ao descalçamento, *como se* epíteto dessa vulnerabilidade que posiciona o rosto no seu limite perante outrem. Os tempos são outros, mas a pobreza de ontem ou de hoje se pode conhecer nas histórias de vida captadas nos vestígios dos pés.

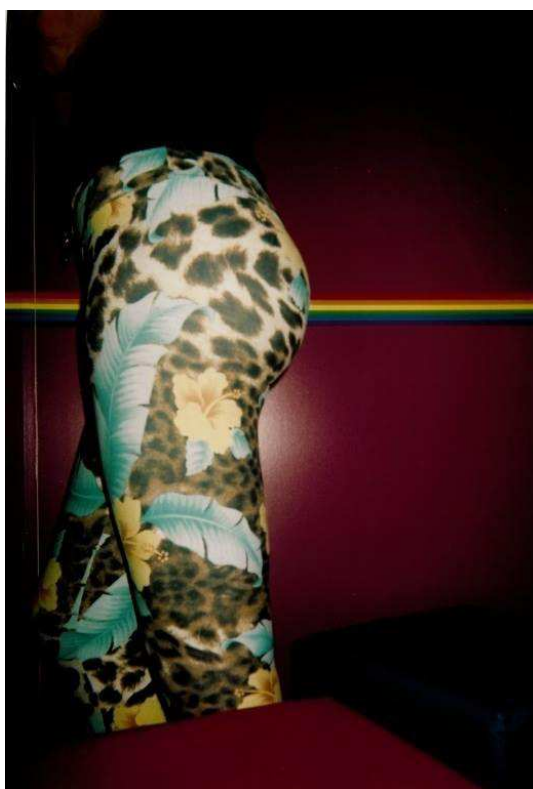
Na exposição da carne suja, entre as unhas encravadas e surradas, os pés dão testemunho dos rostos vulneráveis que se hospedam pelas fendas da imagem. O coletivo da rua aqui se mostra não como corpo único, mas faz de si equívoco; o desvio de uma comunidade inoperante que se sustenta pelas plantas desses pés caminantes, face ao chão; base das experiências de itinerância dos muitos sujeitos invisibilizados, dessas humanidades-limítrofes que se constituem pelos cantos da metrópole, desfiantes à tanatopolítica que precariza a vida e opera a danação dos corpos.

Pés últimos das imagens que substituem todo o corpo ao nos tocar o olhar via exposição das peles em decomposição ou em equilíbrio precário.

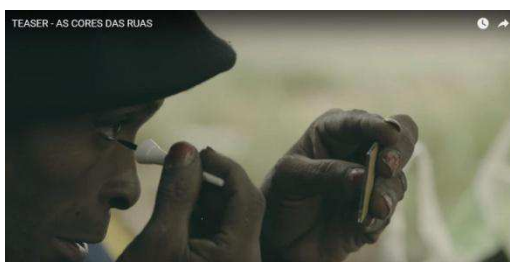
3.7 Série 6 – Carne profética



Ft.6A– Thiago Fogolin, *Jesus te ama*, 2011



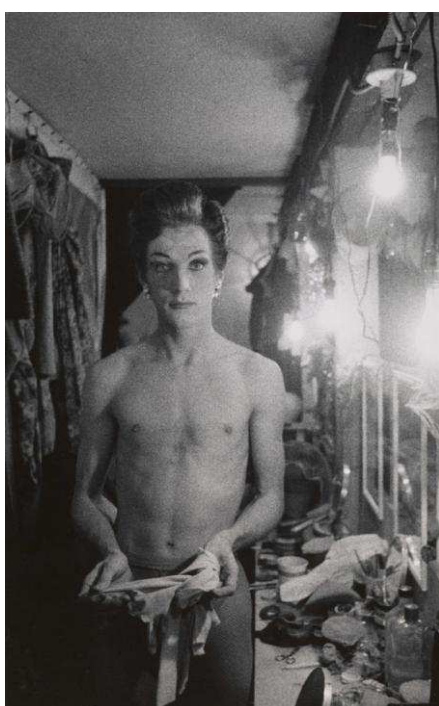
Ft.6B – Kethleen, *Arco-iris*, 2015



Ft.6C – Felipe Francisco, *As cores das ruas* (fotograma: 0'40''), 2016

Ft.6D – Felipe Francisco, *As cores das ruas* (fotograma: 0'52''), 2016

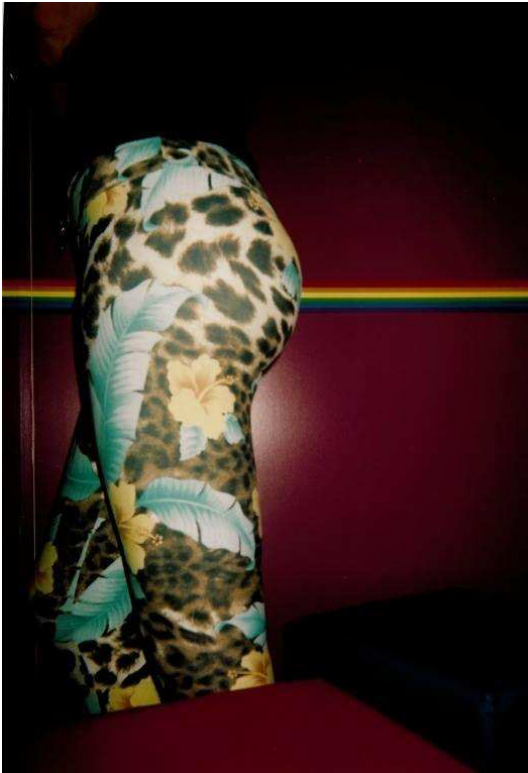
Ft.6E – Felipe Francisco, *As cores das ruas* (fotograma: 1'02''), 2016



Ft.6F – Diane Arbus, *Female impersonator holding long gloves*, 1959

Ft.6G – Robert Frank, *Puerto Rican street queens*, 1955

Série 6 – Carne profética





Em 2016, minha última viagem a São Paulo estava programada para a primeira semana de dezembro. No fim do mês de novembro havia encontrado na *web* um *teaser* de um curta-metragem que abordava a questão LGBT a partir da situação de rua, especificamente da aproximação com rostos trans. *As cores das ruas*<sup>101</sup>, de Felipe Francisco<sup>102</sup>, foi um achado de pesquisa; daquelas surpresas que sacodem o corpo e o *corpus*, mesmo antes que eu pudesse reconhecer a que levaria o encontro com essa produção audiovisual. Em 25 de novembro escrevi um *email* para Ângela:

Então, acho que a pesquisa não tem um objeto, mas está na *confluência dos objetos e sujeitos implicados nessa trama...* O encontro com o Thiago [Fogolin] inaugura um tempo novo – advento; dele derivam outros-outros, terceiros, como será inclusive o Felipe Francisco. Mas sem a anarquia das fotos que me afetaram pela exposição na rede [web], toda essa trama de intersubjetividades não seria possível... Não se trata de narrar, mas de assumir o devir desse processo plural de afetação sem-fim. Não tem um dia que essa pesquisa não se desdiz, pra continuar dizendo coisas mais potentes. A postura metodológica de abertura-albergaria é o primeiro ponto. Todo o infinito outramente ressoa nessas produções do encontro, na intensidade do momento vivido; da experiência com o outro da rua; do trauma e do deslocar-se continuamente. Começo agora a apreender uma *quase-metodologia*, que me alcança, posto que chego sempre atrasado em relação a ela. Ela me demanda reinvenção, curiosamente quando me imagino aportar em algum lugar seguro. Heterotopia pura, Ângela! (VIEIRA, 2016)<sup>103</sup>

Em seguida, entrei em contato com Felipe, trocamos mensagens via *email* e *whatsapp*; após alguma insistência de minha parte, conseguimos ajeitar as agendas para nos encontrarmos. Em 3 de dezembro, na escadaria da Biblioteca Mário de Andrade, Felipe me aguardava por volta das 13h15. Havia um evento da revista *Zum*<sup>104</sup> por lá e acabamos assistindo algumas palestras sobre fotografia juntos. Mas antes, almoçamos numa cantina próxima à Praça Roosevelt. Levei o *notebook* e assistimos juntos ao curta ali mesmo. Felipe me explicou que o filme ainda não estava liberado para exibição pública, por conta de compromissos assumidos com alguns festivais. Por isso eu só poderia vê-lo aquela única vez e não contaria com uma cópia para consulta posterior.

<sup>101</sup> Documentário com direção de Felipe Francisco, ano de 2016, 25 minutos. O curta foi apresentado no 24º Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade e em outros festivais similares no exterior. A produção contou com o apoio da Secretaria Estadual da Cultura do Estado de São Paulo e do Proac-Editais. *Teaser* do curta disponível em: <https://youtu.be/nxsf6xI9pQk>. Acesso em 19 jan 2018, às 0h37.

<sup>102</sup> Felipe Francisco nasceu em São Paulo, formado na graduação de audiovisual pelas Faculdades Integradas Rio Branco. Militante LGBT desde 2010, iniciou sua carreira artística como ator, trabalhando em algumas companhias "alternativas". Hoje se dedica à produção e direção de audiovisual.

<sup>103</sup> Trecho da mensagem eletrônica enviada para Profa. Dra. Orientadora Ângela Cristina Salgueiro Marques (angelasalgueiro@gmail.com) em 25 de novembro de 2016, às 18h37.

<sup>104</sup> *Zum* é uma publicação semestral do Instituto Moreira Salles dedicada ao universo fotográfico.

A produção de Felipe é impactante: ao mesmo tempo em que traça um poema trágico em torno das trans, o curta nos apresenta em primeira pessoa os dilemas enfrentados por elas no contexto de violência permanente das ruas – falta de moradia e renda, fome, exclusão social, doenças sexualmente transmissíveis, drogadicção, entre outros tantos – confrontados às suas resistências e sobrevivências. Um olhar afetivo se instaura no acolhimento das angústias e belezas do cotidiano trans nas imagens. Aqui um sorriso, ali a irreverência dos relatos, uma visada humana desses corpos instáveis, ameaçados, em situação de precariedade e risco.

O curta-metragem também abre a palavra aos gestores públicos, políticos e especialistas, o que contribui para dar a ver aspectos contraditórios desses dois universos – ao mesmo tempo em que se pode reconhecer nas falas institucionais certa sensibilidade para a compreensão das demandas próprias da população trans, também se vê que há uma grande distância entre as políticas públicas incipientes e as reais necessidades desses rostos. E nesse sentido Felipe faz escolhas acertadas ao trazer em primeira pessoa os gestos e vozes desses sujeitos; na abertura do visível aos corpos vulneráveis, singularidades ganham (re)tratos. Seus modos de dizer particulares, os olhares que dizem de si e sobre aquilo que difere e permanece à margem.

Em conversa que se seguiu após assistirmos juntos ao curta, fui me aproximando do rosto de Felipe; falamos sobre seu contato com as violências sofridas pelos sujeitos que se apresentam na narrativa fílmica, o que me fazia entrever certo entranhamento desse sofrer na carne do autor. Pela mirada dos olhos dele percebia outramente as histórias hospedadas nas imagens. Ao questioná-lo sobre essa sensação de padecimento que sobrevinha de nosso face a face, ele me disse que emagrecera muito desde que concluíra o curta e que, de fato, a experiência de testemunhar a condição de miséria daquelas alteridades trans o afetava no corpo, em suas emoções. Enfrentava uma espécie de estranha depressão.

De alguma forma, apreendi que o filme se desdobrava no enfrentamento de Felipe consigo, e nesse esvaziamento de si, as alteridades ganhavam a força necessária para serem (in)esquecidas no quase-corpo da imagem. A partir daquele momento me interpelava com mais vigor a eleidade exalada do relato de Francisco a mim, filigranas de história pessoal, do processo de montagem do curta; das agruras que vinha enfrentando para fazer circular a produção. Enquanto eu escutava suas palavras, o rosto de Thiago me visitava: nos traços da pele de Felipe apareciam as reverberações das fotografias de Fogolin.

Passamos um bom tempo na cantina proseando. Duas horas talvez. Desde então mantemos contato eventual e tenho acompanhado o avanço de seus projetos cinematográficos via *Facebook*. Sem dúvida, fazer cinema *queer* no Brasil é um desafio inglório, posto que para-além das dificuldades comuns aos empreendimentos do cinema nacional – financiamento, condições de trabalho e entrada em circuitos de exibição – o gênero *queer* enfrenta a marginalidade e o preconceito costumeiramente direcionados aos rostos que eles apresentam nas narrativas fílmicas.

Exposto como se *muslim*, a fragilidade de Felipe já me alcança antes mesmo de eu chegar a vê-lo. Em cada fotograma nos quais surgem as feminilidades trans, o olhar enlaçado manifesta sua agonia de sobrevida, corda-bamba e salto no breu. Era *como se* aquelas passagens trans já me elegessem antes mesmo que eu pudesse tomar consciência do atravessamento que seus aspectos sensíveis promoveriam em mim. Felipe já era signo de Thiago; eu já era *corpus* do *corpus* de pesquisa emergente que me olhava. Fechava os olhos, mas continuava a ver. O extravasar da experiência narrada, este excendente de vida me concernia. Os rostos daquelas trans me sondavam, deslocando o sensível no visível e ultrapassando-o.

Assim elegi para essa série três fotogramas (6C a 6E) em que os pequenos cuidados com corpo são apresentados no justo contraponto à violência de todas as ordens impingida aos trans que vivem nas ruas das grandes cidades brasileiras. O rosto de professor Carlos Magno me visita, atravessa a prosa com Felipe Francisco; lembra-me do extermínio cotidiano da população trans que, para além da eliminação dos corpos, faz circular imagens *rostificantes* nas mídias sociais *online* e na imprensa dos restos humanos interrompidos pelo sacrifício.

A violência proferida contra os corpos da população de pessoas trans ou travestis objetiva, mais que eliminá-los, *transformá-los em imagens, em formas exemplares daquilo que não deve existir*. Esta violência silencia o corpo e fortalece o papel comunicativo da morte como imagem. O ato violento é um ato de julgamento. O corpo ferido retratado nas imagens midiáticas representa uma “honra” lavada com sangue. *Um ser extirpado do convívio social, um corpo sacrificado e exposto para servir de lição aos seguidores do caminho semelhante ao da pessoa morta.* (...) Ao ponderarmos a situação desta parcela da população brasileira, reconheceremos facilmente a negação dos direitos das pessoas trans e travestis em todos os níveis daquilo que sustentou o conceito de cidadania em Marshal. Primeiramente, *não há a liberdade do ir e vir*, não são pessoas livres no espaço público. Há políticas sofisticadas para tornar invisíveis estes corpos, *sua circulação na via pública está condicionada a horários e locais específicos, seu acesso a justiça é restrito, sua presença no poder político é quase nula. Desarticular as estratégias de invisibilidade é uma das maneiras possíveis para diminuir a violência contra as pessoas trans e travestis*. Investir na visibilidade não é apenas expor os corpos, mas pensar nos modos pelos quais estes serão vistos e percebidos nos espaços sociais. (MENDONÇA, 2017, p. 225-226, grifo meu)

Eis que a delicadeza sobrevive. Ela delinea a imagem: os dedos em pinça assinam suavemente a marca do pincel sob os olhos; as pupilas miram o espelinho enquanto a respiração suspende o instante (6D). O rosto negro se vê no fragmento do reflexo mínimo, ao mesmo tempo em que se expande pelas unhas coloridas, numa beleza outra que chega a nós como toque de nanquim, mas toque interrompido. Convoca-me o desfecho do rosto negro que, traço de tinta, passeia pela cidade a distribuir sorrisos. O chapéu recolhe a carapinha e os dentes vão à frente, confiantes (6E).

Há um lugar-destino em que a imagem *diz* e no qual nos presenteia como pranto invertido, tez de negritude linda, adiante, passante, dia posto. Vai-se o rosto pelas ruas, passa a habitar as pupilas de outrem, com quem cruzar, longe dos clarões do espetáculo. Insignificante rosto trans que afirma: “sim!” e que se dá como inauguração do cuidado e da ternura de si, entre nós. Eis sua visitação. Só verá quem for cego?

Talvez. E o traço das sombrancelhas delineadas, cabeça tombada, sorriso-risco, gestualidade que se aninha nas tramas do que posso captar pelas *cascas* da trans que se expõe (6C). Sobe a queima do pito, fumo e luz. Pescoço em meia-quebra. Sobre a pele sifilítica, os cabelos se arrumam para dar alento ao semblante que já não espera tanto. Ou talvez tão somente espere. No coar da luminosidade que se espraia na imagem, a Paulicéia chega a um esgotamento terno, que me sussura: “Bom dia”. Como a matéria-prima que sai da boca materna ao nos surpreender matinalmente, no acordar para ir adiante. Como são as mães nos domingos.

E como o rosto, a despeito do que se impõe como gesto (des)iludido, insiste e beija ao en-carar a tênue camada da esperança que se mostra nas feições do rosto. A lente feminina que se aproxima faz morada no olhar de outrem, esse-aí que salta, que se hospeda em mim por meio da fotografia. O silêncio suspende o juízo e o último trago de cigarro desfaz o tempo; ele refluí numa infância marcada pelo medo e pelo abuso, pelo anonimato. Contudo, a tragédia maior não se dá no relato do que foi, mas na (im)possibilidade de *por vir* sem apagar-se. O rosto estático vai se esboroando nas malhas cinza da cidade. “E aí?” A resposta permanece em aberto.

À procura de uma possibilidade, encontro duas imagens de relevantes fotógrafos para a tradição da fotografia de rua: Diane Arbus<sup>105</sup> (6F) e Robert Frank<sup>106</sup> (6G). Em ambas mostra-

---

<sup>105</sup> Diane Arbus (1923-1971) é considerada uma das mais importantes fotógrafas norte-americanas do século XX. Foi também escritora. Suas imagens de crianças e excêntricos, casais e circenses, personificações femininas e nudistas trazem para o campo do visível as alteridades desviantes dos padrões sociais hegemônicos da sociedade

se um *dizer* de corpos trans, em branco e preto, marcados pelos modos de vida dos que residem às margens da cidade.

O olhar de Arbus parece ter visto a rua como espaço cheio de possibilidades; desde os seus primeiros trabalhos, o foco seletivo da fotógrafa sobre os corpos passantes revela um olhar singular, enquadrando-os *como se* a sós na presença das lentes. Seria Arbus um espelho a eles? A permuta das duas faces de uma mesma moeda – o ver e o ser visto – endereçam questões sobre a existência e modos de (sobre)vida das alteridades retratadas. Nós, como partilhantes desse jogo, atravessamos a imagem e chegamos a uma divindade, ou para dizer em termos levinasianos, a uma profética dos corpos, das coisas corriqueiras e comuns, testemunhos do cotidiano intermitente, dos desavisos e desvios que as ruas nos ofertam.

Desde o início e ao longo do trabalho de Arbus, *os indivíduos que se aproximam da sua singularidade nos desafiam a fazer o mesmo*. As fotografias questionam o que pensamos saber sobre identidade, gênero, raça, aparência e as distinções entre artifício e realidade. Ao mesmo tempo, sem adornos ou fanfarras, Arbus traz-nos face a face com o que ela tinha vislumbrado pela primeira vez aos dezesseis anos, "*a divindade em coisas comuns*" e, *através de suas fotografias, começamos a vê-lo também*. (ROSENHEIM, 2016, p. 214, grifo meu)

No livro *Diane Arbus: In the Beginning*, publicado em 2014 pela primeira vez, estão reunidas cem das primeiras fotografias realizadas pela artista nos seus sete primeiros anos de trabalho (1956- 1962), sendo a maior parte delas oriundas do acervo *Metropolitan Museum of Art* de Nova York, muitas publicadas pela primeira vez nessa obra. Do conjunto dessas fotografias, elegi uma imagem de 1959, *Female Impersonator Holding Long Gloves, Hempstead, L.I.*, (6F) que faz tocar o en-care de Diane em nós; na imagem se revela a exposição de um encontro pessoal, direto, ver-e-ser-visto da fotógrafa com o corpo trans em sua intimidade – mamilos e olhos que nos endereçam um contentamento discreto, linha tênue entre sim e não.

Ao que parece, o encontro se dá nos bastidores da cena, no espaço invisível que a antecede ou para-além de sua finitude. O camarim que alberga e *transforma*; lugar em que o corpo vai se montando e no qual a mulher nos apresenta as luvas nas mãos. Destinadas a que braços? Eis uma segunda-pele, luva e mão, exposta e imediata que se oferece via imagem.

---

de sua época, por vezes ignoradas e invisibilizadas. O estranho no trabalho de Arbus ganha familiaridade e auxilia na revelação dos rostos marginais e de seus modos de vida.

<sup>106</sup> Robert Frank (1924) é um dos nomes mais importantes da história da fotografia. Nascido na Suíça, Frank desde os seus primeiros trabalhos percebeu que o formato de livro fotográfico de autor poderia ser uma ferramenta estrutural para a criação de suas narrativas poéticas e visuais. Essa mesma percepção foi o que o levou posteriormente ao cinema e ao vídeo. É considerado um dos pioneiros da *street photography*.

Mas não se pode saber se começo ou fim de *show*; apenas suspeita, permanece em enigma o instante do rosto que passa.

Os objetos de montagem, refletidos, duplicados, sim-não, comparecem junto ao espelho em réplica, misturados às luzes e às roupas em desfile, paralisadas na parede. Dá-se o acumpliciamento da espera; o olhar retratado-retratante que desafia e desfia traços femininos do semblante embonecado. Fazem-se os seios, imaginados por quem a vê. Porque há um par deles ali, mas que não aparecem como objeto concreto. Estão como que entranhados na carne exposta, seios (in)ternos. São mamas *outras*, de segunda ordem, esvaziadas de si, mas que aguardam em passividade mais passiva o preenchimento por nós, como se inspiradas, inspiração.

Do sopro que anima esse *outro*, cintilam as curvas do feminino entre falsos brilhantes e esguio mirar. “Sim! Sim!” diz o par de braço. A fotografia (6F) e os fotogramas (6C a 6E) fazem remissão entre si, *transportam* as vozes não como mero meio, mas como testemunho de um algo que a cena urbana não vê, mas que se expõe desde o camarim aos palcos, das malocas às ruas. As *trans* brilham, e nasceram para ocupar esse lugar, a despeito das moradas que desde tempos imemoriais lhes foram tomadas pela violência falocêntrica do mundo, pela obscuridade e sujeição do sujeito *como se* objeto – e dessa condição, a de *abjeto*.

### 3.7.1 *Andante*

Avenida Paulista, 2424. O Instituto Moreira Sales havia inaugurado uma nova sede em 20 de setembro de 2017 e trazia como primeira exposição *Os americanos*<sup>107</sup>, de Robert Frank. Quando soube, programei a última viagem do ano para lá. Em dezembro eu poderia caminhar para o encerramento da tese entre as fotografias desse homem que soube retratar como poucos as diferentes alteridades das ruas, os lugares comuns, os rostos ditos anônimos, não somente os dos Estados Unidos, mas na América Latina. Frank exerceu influência sobre muitos fotógrafos de sua geração e das posteriores, inclusive sobre Diane Arbus. Teve como um de seus mestres Walter Evans e hoje com quase 94 anos, sua obra de Frank continua viva e

---

<sup>107</sup> “Os americanos é o resultado da jornada de Frank pelos Estados Unidos, em que percorreu quase todos os estados. Fruto de uma bolsa da Guggenheim Fellowship, a viagem de Frank em um velho carro usado durou cerca de nove meses, entre 1955 e 1957, e originou mais de 28 mil fotografias, que se tornaram verdadeiros retratos de uma América multifacetada. No projeto, concebido e construído em intensa interação com o fotógrafo Walker Evans, seu amigo e mentor, o registro dos personagens do país em recortes sociais, econômicos, culturais e políticos distintos deram origem a um livro homônimo (...) curadoria de Samuel Titan Jr., Sergio Burgi e Gerhard Steil.” Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/robert-frank-os-americanos-e-os-livros-e-os-filmes/>, acesso em 24 jan 2018, às 21h36.

muitos falam por ela – dá passagem em nosso tempo, por meio dos corpos expostos, às diversas alteridades invisibilizadas e às vozes silenciadas que permanecem em devir desde a primeira publicação daquele ensaio.

Abrigado na biblioteca do Instituto, dedicada exclusivamente a obras sobre fotografias, situada próxima às salas de exposição, encontrei um ninho para ajustar, cerzir, arrematar e *como se* preparar as entretelas de textos que se conjugam no processo de escritura final da tese. Teria três dias ali – e optei por não encarar as imagens de *Os americanos* de pronto; somente no fim do segundo dia me permiti passear entre as 83 fotografias organizadas em duas linhas paralelas na sala de exposição.

Já havia visto na *web* algumas delas, sabia do livro, mas ali os sujeitos revelados e expostos nas imagens diferiam; havia um (in)certo exalar de acetato das imagens, o ensaio se mostrava fresco e atual. Também expostos os livros publicados pelo fotógrafo, outras fotografias de suas incursões no Peru e dos primórdios da carreira na Europa; alguns de seus filmes, dentre outros momentos marcantes de sua trajetória.

*Os americanos* revela a maturidade do olhar do fotógrafo e traz as faces que compuseram os anos 50 dos Estados Unidos, seus contrastes e inquietações. No melhor do estilo *road*, Frank apresenta suas itinerâncias a partir de rostos de feições múltiplas, sem escamotear aspectos de desigualdade social e de pobreza dos Estados Unidos. O vulnerável sobrevive nas imagens.

O forte caráter autoral talvez o tenha levado a uma demorada aceitação pelo público e pela crítica, o que se deu aos poucos. Sem dúvida, o olhar de Frank, sua expressão pessoal e os aspectos relacionais forjados no encontro do fotógrafo com as diferentes realidades do país preponderaram sobre a técnica. As imagens carregam consigo um frescor de experimentação; o conjunto das imagens revela de Frank

uma poética própria de engajamento com seus temas, embate profundo com seus próprios sentimentos e permanente questionamento da realidade que o cerca. Em imagens de aparente imperfeição, sombras e áreas com pouca definição favorecem abstração e iconicidade. Com *Os americanos*, Frank inaugurou a fotografia de rua (*street photography*) e de estrada, livre de retórica e narrativas estruturadas. (IMS, 2017, s.p.)

Harazim (2016) nos lembra que *Os americanos* já nasce incontornavelmente estrangeiro, fora de si. O ensaio fotográfico foi primeiramente lançado na França em 1958, porque os editores norte-americanos temiam que o tom melancólico, de alienação, medo, vazio e de ocasional alegria captado pelas lentes de Frank pudesse chocar a sociedade dos Estados

Unidos. Para a edição norte-americana o fotógrafo convidou um *outro* para introduzir a obra: Jean Kerouac<sup>108</sup>, que definiu o fotógrafo como “suíço, comedido, afável”, ressaltando que Frank conseguira no ensaio “extrair um melancólico poema da América e dele fez um filme com uma pequena câmera que ele ergue e clica com uma só mão. Entrou na lista dos trágicos poetas do mundo.” (p. 252)

Ao caminhar entre as imagens, sou convocado a (re)visitar os lugares e rostos que povoam o país retratado por Frank, mas sem me deixar levar pela armadilha do bairrismo norte-americano do qual também se desvia o fotógrafo. Em *Os americanos* há um espaço expositivo coabitável e diverso, abertura à ocupação pelos corpos estrangeiros, negros, anônimos, populares, pelos rostos ditos *insignificantes*. As subjetividades em lugar de se contraírem em guetos, tomam ruas e estradas visitadas por Frank que parece perseguir uma movimento que desloca os cânones da produção fotográfica para as margens de então, inaugurando novas angulações e possibilidades criativas das marcas desses sujeitos. Permito assim que os meus olhos flutuem pela inventividade e texturas propostas pelo olhar de Frank, no encontro com essas *cascas*; e inesperadamente uma das fotografias me fisga o olhar, rostos revelados pelos vestígios passantes.

Páro. Detenho-me alguns instantes no contato com a imagem sem saber de imediato porque *Puerto Rican street queens* (1955) me provoca uma *transformação* da marcha e do olhar (6G). Nesse momento ainda não sabia que eram *trans* portorriquenhas apresentadas pela imagem; mas os três corpos – o primeiro a mirar a lente, *como se face a face*; o segundo a se esconder, mão ao rosto; o terceiro em atravessamento, a olhar lateralmente, fazendo a circularidade retornar a mim – esses corpos me interpelavam na fotografia, conjugados à expressão capturada ao fundo: “*don’t miss...*” A ambiguidade do termo *miss* e a negativa carregada pelo *don’t* desestabilizam a ordem do feminino na exposição dessas *queens de fora*, expostas às ruas de Nova York. “Não perca! Não, senhoritas!” ironia da imagem...

Vejo o mesmo traçar das sombrancelhas que se delineam em comum às expressões *trans* dos fotogramas de Felipe (6C); o gesto-quebra-reta do corpo, a linha curva que sombreia os dedos em riste, as mãos ao pescoço e à cintura. A performatividade do olhar se apresenta nas três fases: cheia, nova e crescente. Três rostos.

---

<sup>108</sup> Jean-Louis Lebris de Kerouac (1922 -1969), mais conhecido por Jack Kerouac, foi um escritor norte-americano e um dos líderes do movimento literário conhecido como Geração beat; seu estilo de escrita “avalanche” deu origem a inúmeras obras, dentre as quais se destaca *On the road*, em 1957.



À míngua, a face do fotógrafo se esvaia para que o espaço da imagem seja ocupado pelo toque dessas formas estrangeiras, *queens*. Elas como que anunciam um *por vir* das questões de gênero. Saindo da obscuridade, esses corpos puderam, no ensaio original de Frank, ocupar espaço e *causar*, como toda velha e boa alteridade *trans*, disposta em mesma linha de visão que as demais imagens. Frank nos diz: eis aqui esses outros, tão outros como quaisquer um de nós. Os corpos que clamam por justiça na medida quem que o fotógrafo pode cuidar de apresentá-los em um gesto que professa e anuncia o *por vir* das questões das políticas de gênero, sobretudo dos transgêneros, enfrentadas em fins do século XX e início do XXI.

Inevitavelmente *Puerto Rican street queens* (1955) passou a compor, a partir daquele momento e como derradeira imagem, o *corpus* da pesquisa dessa tese, por fazer tremer o olhar e me oferecer, numa espécie de epitáfio, o dom que Frank nos devolve como devida resposta à violência sofrida aquém e além da fotografia pelos corpos trans.

Ainda no IMS, desci da sala de exposição à biblioteca e comecei a registrar os fragmentos desse encontro inesperado com Frank, por meio de sua obra, com suas *trans*imagens que procuro *transpor* para estas linhas.

### 3.7.2 *Quero ficar no teu corpo feito tatuagem*<sup>109</sup>

“Jesus te ama!” A tatuagem profetiza a interpelação do braço que encampa os seios à mostra/encobertos. O enquadre não permite reconhecer as faces, mas é Jesus, inscrito no corpo de outrem, que o enlaça a *trans*, abriga em seu amor o *muslim*. À ob-cena da imagem, as identidades periféricas permanecem invisibilizadas. Se *don't miss* cheira perdição, o corpo messiânico comparece para salvar de outro modo as mamas expostas. Estamos na fronteira entre o pó-ético, do encontro erótico e a profética do ferimento que o outro provoca na totalidade. Eis que esse corpo profetiza o advento da libertação do rasteiro binômio de gênero macho-fêma; sim-não. Fala que é o corpo falante, múltiplo e orgástico.

Em *As cores das ruas* os fotogramas parecem responder à questão que a imagem de Thiago (6A) nos apresenta: se o homem das ruas é sagrado, *muslim*, então ele pode morrer ou ser morto, sem que isso se coinfigure crime. O corpo *trans* não será passível de luto: ninguém mais muslim, mais sagrado, que o segmento *trans* da população de rua. Ou talvez sejam os mais vulneráveis junto com as crianças; ocorre que as crianças são bem-aceitas como tal, enquanto as alteridades *trans* têm um modo de vida socialmente "mal-resolvido", incógnito.

<sup>109</sup> Verso introdutório da canção *Tatuagem* de Chico Buarque e Ruy Guerra, lançada em 1972.

De outro modo, o ente *trans* se define como o mais sub-humanos dentre os sub-humanos quando vive nas ruas.

O sentido da profecia que se desdobra da imagem está *como se* ligado ao messianismo levinasiano, *transcendendo* do poema visual erótico; para-além da sensualidade e do apelo sexual dos corpos, as imagens são tão ou mais “matáveis” que os rostos – que sobrevivem e não se deixam, contudo, eliminar. Corpos que transpõem a ferida do erótico, da sexualidade e do gênero; corpos que incomodam, desalojam, desapropriam termos da relação sim-não; os corpos *trans*. Expõem diversidades e meandros da sexualidade e do desejo, corpos que desnudam tabus e crenças.

O gesto levinasiano do padecer, aqui já como substituição ao outro e não como o eu gozoso da fruição de *Totalidade e Infinito*, apreende e acolhe a violência que ele, esse outrem dirige contra mim. E a carne das imagens e a dos corpos, ambas testemunharão a resposta que cai da superfície dos lábios. O corpo-casca fotografado rediz o corpo concreto que aloja a transcendência – Jesus profetiza a ferida da superfície ao declarar amor. Essa alteridade *trans*, mais "estranha", entranha; vinca e tatua o olhar.

O corpo pode erotizar já que seu *por vir* é também desejo. Segue como profecia entre silicones, bocas e tramas, malhas do desejo. Como afirma Didi-Huberman (2017), o levante está fadado ao fracasso, à ferida, mas sua busca por justiça resulta da força do desejo de transformar, de se expor para se rebelar contra uma violência, de se debelar o mal. Assim o desejo *trans* nas imagens pode ser liberado do seu aspecto alérgico, da visão de contágio que se supõe no aproximar de outrem.

O desejo retratado via fotografia aparece como carnalidade e impulso de vida, sejam quaisquer formas que essa vida venha a assumir, enlaçada pelo amor sem concupiscência. O que não significa subtrai-lo, o corpo, de sua sensualidade, de seu eros. Ao contrário, o que acontece aqui é o testemunho visual como gesto singular, inviolável. Talvez por isso, no cerne da cena de desejo, nos interpela um "Jesus te ama!"; e não "Jesus te deseja!".

Note-se que não se anula a volúpia dos seios e da bunda em riste (6B). A fotografia *Arco-íris*, do *Minha São Paulo* é uma proposta de Kethleen<sup>110</sup>; de acordo com a descrição do calendário a fotografia foi tirada por um terceiro, a pedido de Kethleen; ela posicionou a

---

<sup>110</sup> “Kethleen nasceu na Bahia, mas vive em São Paulo há 33 anos. Kethleen está acostumada a fotografar, pois já trabalhou como garçonne e seus clientes sempre pediam para ela tirar fotos. O que ela mais deseja é voltar a ter sua dignidade, terminar seus estudos e fazer um curso de hotelaria. Também gosta muito de cozinhar. Ela diz que se sente mais animada ainda pelo fato da sua foto fazer parte do calendário, pois isso lhe trouxe muita motivação interior.” Disponível em: <http://cafeart.org.br/fotografos/>, acesso em 25 jan 2018, às 22h49

câmera diante dos quadris enquanto estavam em frente ao prédio do programa que abriga o então projeto *Transcidadania*, situado no centro de São Paulo. O tecido estampado da malha justa, atravessado pelas cores da bandeira LGBT compõem uma visualidade que enuncia a diversidade do que excede, transpõe e sensualiza a presença das curvas em imagens. “A bunda é babado!”, diria.

Mas há um vestígio de cotovelo enrugado, veias e de pele humana no canto superior direito da imagem; esse quase-corpo contrasta com o paroxismo da festa carnavalesca dos tecidos e das tintas das paredes. A lycra se distende no *punctum* que frisa a voz trans, sua rugosidade passante, o tempo do outro transformado vaza e nos chega como obscuridade, em discreta confissão. Embrenhada nesses corpos e, de certa forma, antecedendo ao erotismo deles, há uma profecia que anuncia o *por vir* desafiante do padecimento das subjetividades *trans*; sofrimentos que podem ser albergados sob a própria pele dos seios, dos quadris, ou dos olhos do tronco sacudido, dos mamilos em arguição. Mesmo que essa pele-mama seja fina, mesmo que as nádegas sejam sintéticas, como a imagem em parte o é. A alteridade difere no encontro perante a tatuagem. Ela (de)marca o rosto incapturável em palavra. Terminei essa série retomando uma última imagem, midiática, mas importante para a apreensão do contexto sobre o qual falamos: o da homofobia. Não a considere conjugadas às demais, mas a deixo em abertura para a livre escuta do leitor.

A ironia da profética “Jesus te ama!” reside em sacrificar a santidade do corpo, não pela via da dita devassidão erótica, mas pela violência do Ser, que prediz na sacralidade do corpo seu estupro pela malhas mesmidade totalizante. Aquém e além do desejo e do Eros, os corpos *trans* clamam por Amor e Justiça.

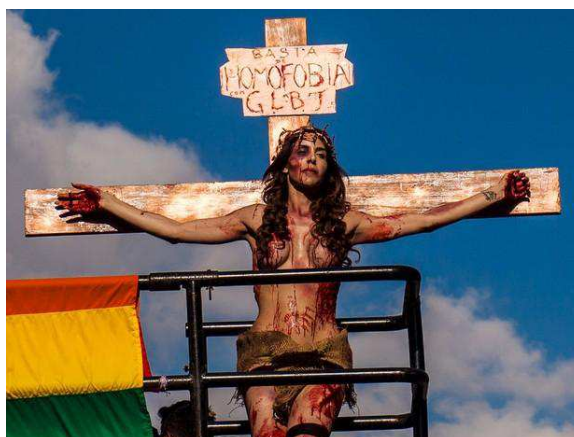


Imagem XV– Joao Castellano/Reuters, *Manifestação contra a homofobia na 19ª Parada do Orgulho LGBT na Avenida Paulista, neste domingo (7), 2015*<sup>111</sup>

<sup>111</sup> Em 2015, durante a 19ª Parada do Orgulho LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais) da cidade de São Paulo, a atriz transexual, Viviany Beleboni, de 26 anos, se prendeu à cruz, encenando o sofrimento de Jesus, para “representar a agressão e a dor que a comunidade LGBT tem passado”. A cena repercutiu na opinião pública, tensionando discursos de ódio, moralismos religiosos e argumentos em defesa da liberdade de expressão e do ativismo LGBT. Viviany *casou* com sua performance: para além do espetáculo midiático que se instalou no entorno do acontecimento, a imagem provocou um desajuste do visível a partir de aspectos sensíveis vinculados à violência extrema sofrida dia a dia pelos rostos da população trans que resistem. Posterior à exposição, a atriz foi perseguida, física, psicologicamente e na Justiça, respondendo a ações movidas por segmentos evangélicos. “Usei as marcas de Jesus, que foi humilhado, agredido e morto. Justamente o que tem acontecido com muita gente no meio GLS, mas com isso ninguém se choca.” Em cima da cruz, uma placa foi colocada com o texto: “Basta de homofobia”. “As pessoas não sabem ler? Coloquei a placa justamente para ficar claro que era um protesto. E mais: tudo bem encenar a paixão de Cristo, mas quando é um travesti não pode, não é?”. In: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/06/representei-dor-que-sentimos-diz-transexual-crucificada-na-parada-gay.html>, acesso em 25 jan 2018, às 23h32

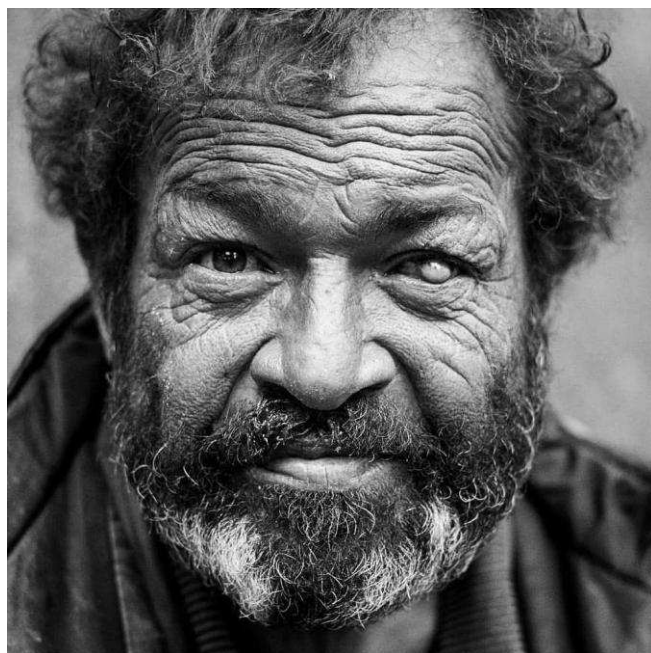
**3.8 Série 7 – Eis-me aqui!**



Ft.7A - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2011



Ft.7B - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2009



Ft.7C - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2016



Ft.7D - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2015



Ft.7E - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2009



Ft.7F - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2009



Ft.7G - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2012



Ft.7H - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2009



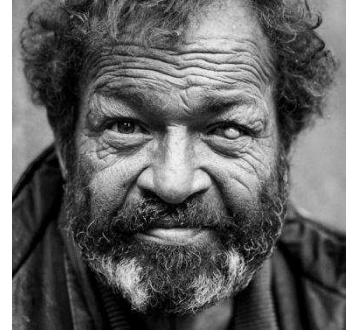
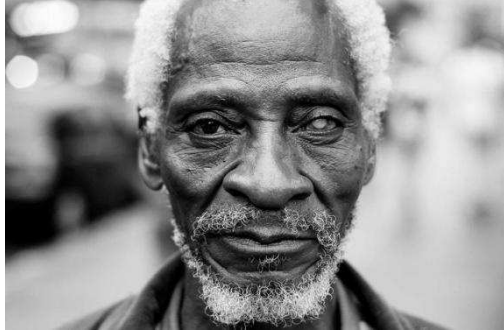


Ft.7I - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2009



Ft.7J - Thiago Fogolin, *Sem Título*, 2012

Série 7 – Eis-me aqui!



*Bendito és Tu, A-do-nai, nosso D'us, Rei do Universo, ó D'us, nosso Pai, nosso Onipotente, nosso Criador, nosso Salvador, nosso Autor, nosso Santo, ó Santo de Yaacov, nosso Pastor, ó Pastor de Israel, ó Rei que é bondoso, e age com benevolência para com todos, dia após dia. Ele agiu para conosco, age para conosco e agirá para conosco com benevolência; Ele derramou, derrama e derramará sobre nós benefícios para sempre, [dando-nos] graça, benevolência, misericórdia e alívio, liberdade e prosperidade, bênção e salvação, consolo, subsistência e alimento e misericórdia e vida e paz e todo o bem. E de qualquer espécie de bem não nos deixe jamais ter carência. (BANDE, 1979, p.103-104, grifo meu)<sup>112</sup>*

O Rosto diz “*Eis-me aqui!*” e se retira antes que o visível possa capturá-lo; e nesse dizer já dá testemunho do Infinito, abertura que louva ao rosto que me antecede; porque próximo do tu, o ele faz morada. Nas imagens dos rostos, os terceiros da política, outros dos outros, já habitam *outramente* o tu que me interpela.

Lévinas (1982) lembra que a mística judaica nos provoca com um de seus traços singulares: o fiel inicia seu dizer a Deus (Infinito) valendo-se do *Tu*, e acaba seu louvor dizendo *Ele*, como se nas cercanias da visitação do *tu*, sobreviesse a sua transcendência no *ele* (eis um exemplo na bênção que abre a análise dessa série). É o que Lévinas chama de *eleidade* do Infinito. “Direi que o sujeito que diz “*Eis-me aqui!*” dá *testemunho* do Infinito. É por este testemunho, cuja verdade não é verdade de representação ou de percepção, que se produz a revelação do Infinito.” (p. 88) Lévinas não se refere a um testemunho baseado numa tematização ou conhecimento, mas a um modo de revelação; por isso o rosto *significa* o Infinito.

Nessa série de encerramento, encontram-se reunidas dez imagens de autoria de Thiago Fogolin que expõem modos de aproximação do face a face que perfazem sinal da doação de sinal, na abertura da Comunicação dá-se o gesto de exposição à humanidade infinita. Procurarei *dizer* essa espécie de passagem do ético ao político acionada pela *eleidade* dos rostos retratados por Thiago – do eu-tu ao eles-diferindo-em-nós.

### 3.8.1 *Vibrato I*

#### *Fragmento Sétimo*<sup>113</sup>

Antes de nos assentarmos no buteco, passamos por uma senhora, assentada ao chão, encolhida entre uma banca de jornal e o seu carrinho cheio de coisas. Thiago cumprimentou-a:

<sup>112</sup> Tradução da Quarta Bênção Judaica de Graças após a Refeição com o Pão (Bircat Hamazon), das séries de bênção sobre os alimentos.

<sup>113</sup> Trecho das anotações “*Incurões*”, de 30/4/16. Íntegra do texto em anexo.

“Dona Vânia!”; ela sorriu e respondeu, chamando-o pelo nome. Quando a avistei, reconheci o mesmo rosto e o turbante das fotografias de Thiago. Uma sensação curiosa; passaria direto por aquele espectro, mas agora ele tinha nome. No cumprimento de Thiago, nasceu a pessoa, a Dona Vânia. “Eis-me aqui”, penso Lévinas. Logo percebi a cegueira branca do jogo de esconde-esconde, invisibilizante, silenciante. E Thiago me contou que nem sempre Dona Vânia fora assim, tão amistosa. No início, mandava Thiago tomar no cu. Certa feita, ele ofereceu uma fanta uva para ela, que Dona Vânia repassou a outra pessoa. A partir de então, o sorriso aconteceu e eles se tornaram conhecidos um do outro.

No bar, de vez em quando, Thiago clicava entre um gole e outro. À frente da calçada, um senhor estava sentado com um saco de tecido roto, assistindo a TV, diante da loja de eletrodomésticos. “É assim todo dia”, disse Thiago. “Ele vem, assenta e fica aí”. Papeamos um bocado mais. Talvez por mais de uma hora. Thiago acertou a conta e tornamos a caminhar.

Passamos novamente por um grupo de pastores que sempre prega (dentre outros muitos) na Praça da Sé. Thiago havia me dito que eles vêm a pé de Guarulhos até ali. Usam barbas grandes, calças e camisas sociais, batem na bíblia, xingam e berram, se assim necessário for. Em geral, não ficam de conversa com as pessoas; estão ali para pregar. Mas parece que ao menos um deles se sente à vontade com Thiago. Acercou-se de nós, falou bastante sobre Deus, sobre não beber, não fumar; tinha os olhos firmes, era terno e frio ao mesmo tempo. Estava estampado no seu olhar a alegria em reencontrar Thiago; talvez não tão alegre por perceber que Thiago se esquivava de se “entregar a Deus”.

“Depois tenho que trazer aquela foto que tirei de você.”

“Não, Thiago, essa história de foto é muito complicada”. E o pregador explicou que, sendo a foto “boa”, a pessoa retratada se sentia envaidecida e isso alimentava o orgulho. Se por outro lado, a pessoa retratada morresse, a fotografia seria danosa para quem ficava com a lembrança; sempre que se olha para uma foto de alguém que se foi, revive-se a tristeza e saudade.

### 3.8.2 *Encarar*

A primeira parte da série (6A a 6C) nos oferta a frontalidade dos rostos, implicando-nos prontamente na responsabilidade ética inescapável da mirada dos pares de olhos que se apresentam em incompletude. Há um olho que vê e outro que não vê, mas talvez se *veja mais* pelo olho que falha, por aquilo que se hospeda no *para além* da visitação do visível; uma

interrupção do par de olhos: a linha da visão que escapa da assimetria ética do face a face para uma política que impede a totalização, porque considera o que difere nas cercanias do tu, o não visto, ou o que por vezes se quer negar ao visível.

O *punctum* que “cega” o olhar, a interdição do modo de ver que, com efeito, nos retira da tirania da relação eu-tu e nos expõe aos eles, infinitamente outros.

Pelos rostos nas imagens o que se revela evade qualquer tentativa de tematização, ou de se fazer conhecimento. O enquadre de Thiago parece privilegiar na exposição desses rostos o esvaziamento de si como fotógrafo, para que o outro encontre fresta na imagem; da habitação dos elementos sensíveis ao apanhamento *de passagem* no visível, *como se* os olhos “sim-não” nos olhassem diretamente nessa assimetria ética.

Ou diriam os pares de olhos, derridianamente: um “Sim.” e outro “Sim. Sim.”? Sem dúvida, a falha nos desaloja da segura morada do eu para que nos hospedemos na rua daquele que, em nosso olhar, hospedamos. Duplo albergue.

Eles passam. O sorriso discreto da senhora, mão direita ao peito, o acumplicamento do batom e dos brincos; um meneio de moça brejeira no gesto-pescoço, fluido flerte com o homem que a vê (6A). O silêncio inescapável da firmeza negra e rugosa de um almirante das ruas, cabelos brancos, boca certa e inteira, potestade no cenho, a um só tempo sereno e grave (6B). A placidez dos traços doídos, entremeios de uma ternura que faz padecer o rosto, sombreado das infâncias violentas nas bochechas macilentas, em queda; mas o olhar curioso que faz generosidade é o olhar que adentra os cabelos desalinhados e que nosso mirar pode acarinhar (6C). Esse homem que passa an-áquico, desde Diógenes até o *por vir*.

São os rostos que passam e transcendem – os que nos dão testemunhos de que *os povos de rua* são muitos e que suas marcas, sempre diferindo, *dizem* uma infinidade de vidas e de modos de viver.

No gesto do fotógrafo Thiago, e na expectativa de nosso olhar convocada pelas três imagens, encontro certa aproximação com princípio de *kenosis* (MONDZAIN, 2013), produzido pelo confrontar-se dos fiéis com os ícones bidimensionais da tradição ortodoxa cristã. São rostos que “flutuam” e produzem a distância fundamental à ocupação pelos sentidos, na medida em os retratos *falham* em tridimensionalidade e profundidade. Os rostos escapam no para além do visível e se elevam; *tocam* pela distância que produzem a retina *susceptível* do expectador com uma espécie de doação. Não é possível se deixar ocupar pelo doado, pela chegada inesperada de outrem quando estamos cheios de nós mesmos.

Diferentemente da imagem que totaliza e nos enfeixa, na comunhão que sacia a fome da fé em um corpo único, o corpo que salva a imagem é aquele que produz diferenças em sua aproximação. Produz-se a eleidade. Curiosamente, o aplainamento visual que as imagens apresentam aqui é de outra ordem; um aplainar que não simplifica para rostificar, mas que desacostuma o olhar, desarranja-o para nos esvaziar de nossas certezas e autonomias visíveis, de nossa tridimensionalidade corporal hipervisível, mostração aflita que sempre volta ao mesmo e que corre o risco de incorporar, totalizar.

Nesse sentido, as fotografias de Thiago se *revelam* quando efetivamente vistas em seu *para além* da representação e da percepção, assim como sugere Lévinas; operações cujos traços estão aninhados nos rostos que se ofertam a nós pelas lentes nuas de Thiago. No imbricamento dessas operações eis todo o enigma que o rosto é capaz de nos ofertar nas infinitudes que o travessam.

Na segunda parte (6D a 6F) se mostram outros três rostos em uma gestualidade afetiva, comunicante, que remontam àquilo que Lévinas (1986)<sup>114</sup> define como *oferecimento do rosto à tua misericórdia e à tua obrigação*; trata-se de en-carar o outro muito mais que des-carar.

*Sim, encarar... ainda que se encare muitas vezes des-carando. Sabe-se a cor dos seus olhos, o formato do nariz etc., mas olhando como uma imagem. Porém, quando eu te digo “bom-dia!”, eu te abençoei antes de te conhecer, eu me ocupei com seus dias, eu entrei em sua vida além do simples conhecimento (...) respeitar outrem é dar-se conta de outrem, é fazê-lo passar antes de si próprio. E a cortesia! Ah, mas é muito bom: o fazer passar antes de mim, esse pequeno impulso de cortesia é um acesso ao rosto também. Por que você deve passar antes de mim? É bem difícil, porque você também abordou meu rosto. Mas a cortesia ou a ética consiste em não pensar nessa reciprocidade. (LÉVINAS, 1986, p. 85-86, grifo meu)*

Interessante perceber como a perspectiva de Lévinas traz o *dizer* da imagem *para além* dela, na medida em que a imagem rompe com o regime da representação ou das simples percepções que se apresentam no visível.

Os ditos fotográficos (feições que se manifestam na cor dos olhos, no formato do nariz...) são atravessados pelo dito “bom dia!”, o que se desdiz porque vai além de um protocolo de boas maneiras. Aqui o gesto insignificante de se ocupar com a vida de outrem, “passando-o adiante” num cumprimento, num olhar, num oferta de si; significa não pensar em devolutiva. A gratuidade do gesto que des-cara, para en-carar o que nos chega como revelação – novamente o que o conhecimento não pode compreender pela via do *logos*.

---

<sup>114</sup> Em entrevista concedida a Francois Poirié, entre abril e maio de 1986. Publicado em: POIRIÉ, François. *Emmanuel Lévinas: Ensaio e entrevistas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Vemos o sorriso de Dona Vânia, com seu turbante-enigma (6D); a candura do olhar do senhor de bigodes, que remoça no encontro, *como se* singularizasse o bom dia que prossegue a responder, diferindo cada passada adiante e a partir do sorriso que lhe renova (6E); ou no aceno ao longe, acumpliciamento do outro em mim, na mão que se ergue para *dizer* que eu-como-outro se mostra albergado na lente de um fotógrafo que dá passagem a esse gesto, olho que se (des)ocupa de outrem antes mesmo que esse se faça *visage*; antes que se mostre propriamente imagem.

Esses sorrisos, expressões ternas e infinitamente padecentes me enlaçam, me acolhem, me desafiam, se apresentam a mim num misto de oferta e convite. São imagens que mobilizam afetos e nos levam a uma (in)certa *fraternidade* sobre a qual falaremos adiante<sup>115</sup>. Movimento não sem dor, sem violência, sem o padecer que a eleidade nos indicia; eles-outros, que se dão e ao mesmo tempo me violam, e por quem, mesmo na violência, sou absolutamente responsável.

### 3.8.3 *Vibrato II*

#### *Fragmento Oitavo*<sup>116</sup>

Logo na chegada à Praça, me alcança o rosto de Araci. “Sem s, nem y, com i”, firma. Ela veio da Bahia, Feira de Santana. Com uma rosa amarela que ganhara de uma mulher que saía da Igreja, traz consigo uma sacola plástica de tralhas e uma pequena garrafa *pet* de coca-cola cheia de cachaça. Ainda não sabia seu nome, enquanto nos olhávamos e ela ria de um outro que gritava *como se* fosse um pastor a pregar, vociferando “eu pego você, seu filho da puta!”. Ela espia, escondendo o rosto por detrás da palmeira. “Esse cara é doido; eu já trabalhei com ele na banca”, sorri.

Assentamos. Eu ao lado de Araci, Thiago à sua frente. O sol coa entre os prédios, lambendo o chão.

Dona Araci fuma e conta que não mora na rua, mas na Vila Mariana. Ela se remexe quando Thiago lhe pergunta se vive na Sé. “Eu tenho casa, alugo um quartinho; vocês já almoçaram?” Dissemos que sim e o papo engatou. Com apenas um dente à mostra na parte de baixo da boca, fala ágil e olhos firmes, entre um trago e outro de cachaça, Dona Araci diz que

<sup>115</sup> Ver “Considerações Finais”

<sup>116</sup> Trecho das anotações “Incurções”, de 6/8/16. Íntegra do texto em anexo.

sua mãe, Percília, era lavadeira e muito bonita; havia se separado de seu pai, Ramiro, após um derrame. “Falavam mal dela, dizendo que, depois da doença, minha mãe se separou dele porque o traía. Mas não... ela me falava para eu visitar ele e eu ia lá. Minha mãe era boa.”

Araci remonta à época em que trabalhava na banca. Diz gostar de se comunicar e dá risada quando fala das bijouterias que vendia. A estratégia da época era elogiar as argolas que estavam na moda, por conta da viúva Porcina, na tevê.

“Eu conheci a Dona Ana Rosa”, e começa lamentar com o *rosto todo* a morte de Rosa, quem levava para ela o almoço de todo dia. “Antes de ter o metrô, antes dos pontos de ônibus, ali, no largo da Ana Rosa, ela descia logo cedo pra rua e varria. Varria, ia varrendo, até lá na frente. Varria tudo. Quando via, já estava com a pá perto da minha banquinha.” Dona Araci diz que Ana Rosa era uma mulher boa, como é que podia ter morrido? E daquele jeito? Passou o prato quebrado no pescoço. “Assim”, mostra. “Nem gosto de lembrar”. Ela se matara e antes da hora. Horrível. E Araci remexe as coisas da sacola para mudar de assunto. Tal a moral: o Largo leva nome Ana Rosa hoje por conta da boa senhora varredoura, e que não suportou mais viver, e que deu cabo de seu próprio rumo nesse mundo. E hoje são lojas, trânsito e são gentes. *Como se* Rosa fosse, despetalada no prato de sangue.

Ficamos um pouco mais, o tempo se esgota, o papo diminui. Rosa amarela no pote de água que veio da Igreja. Dona Araci bate a mão e derrama; fica pouca água no pote. “Depois consigo mais, deixa quieto”. Cor de rosa, o cobertorzinho, mantinha de bebê, que Dona Araci traz a tira colo. E Ana Rosa na memória. E nas suas costas a pele descascada, perebas, os cabelos dentro da touca. Os sapatos, dobrados nas pontas do calcanhar, revelam as cascas e fissuras sem sangue do corpo.

### 3.8.4 Enlaçar

Na proximidade de outrem, a carícia que me afeta pelo *tocar* se dá na revelação da imagem dos rostos que se visitam e, tocando-me os sentidos, *fazem* visita em mim. Na esteira do pensamento de Lévinas, me avizinho das palavras de Nancy (2014b) que diz do *estremecer*; nesse inter-peles, o tocar aciona em nós uma vibração que separa, distancia no gesto de por em contato, inter-pelar.

Tocar agita e faz mexer. A partir do momento em que me aproximo meu corpo de outro corpo – seja este inerte, de madeira, de pedra ou de metal – desloco o outro – ainda que com um desvio infinitesimal – o outro me afasta de si e de certo modo me retém. O tocar age e reage ao mesmo tempo. O tocar atrai e rejeita. O tocar empurra e repele, pulsão e repulsão, ritmo de fora e de dentro, da ingestão à rejeição, do apropriado e do inapropriado. (NANCY, 2014b, p.16)



Na última parte dessa série nos colocamos perante quatro imagens que a-pelam para o infinito do rosto que se abre no corpo e, como tal, se alastra para o exterior. São fotografias, peles, superfícies, cascas que imageiam, e é evidente que se trata também do regime do ver, do que se faz visível nessa superfície. Mas como a afeição e a afetação se manifestam de diferentes modos, será também a pele é responsável por unir esses regimes entre si – ver, ouvir, farejar, experimentar –, sem, contudo, fusiona-los. Como afirma Nancy (2014, p. 20-21), “a própria pele que reveste não passa de desenvolvimento e realização, exposição completa de toda a circunscrição do corpo (de toda sua separação).”

Não seria exagero dizer que os gestos de carícia que comparecem às imagens de Thiago nos tocam em profundidade *a alma*, e essa expressão nunca será uma simples metáfora. O toque que faz os corpos se alastrarem por meio dos sentidos que se movem e nos movem, deriva uma vibração tal como – e ainda a partir de Nancy – o toque de um pintor, de um pianista, de um teclado de computador, de fantasia ou melancolia; o toque erótico de um texto e ou de uma cena. O toque dos rostos tocados-tocantes por-de Thiago. Imagens que fazem da interpelação a resposta, a responsabilidade. Alma como corpo.

A alma é o corpo tocado, vibrante, receptivo e reativo. Sua resposta é a partilha do toque, seu lançamento em sua direção (...) Um corpo insurge contra o seu próprio encerramento, contra seu fechamento em si, contra sua entropia. Ele insurge contra sua morte. Não é impossível, talvez, que o próprio toque da morte provoque uma última insurreição, ao mesmo tempo dilacerante e abandonada. (NANCY, 2014b, p. 27)

A teima da vida em viver, sobreviver e insurgir-se transcende no gesto concreto de tocar e ser tocado por outrem, na passagem dos infinitos rostos que tocam o rosto singular. Essa busca por outrem primordial, que nos faz evadir do solipsismo do eu, faz uma travessia nas imagens finais dessa série.

O abraço (6G) que envolve o riso e o risco do aconchegar-se, corpo a corpo em outrem *como se* abraço nosso neles. Entregues nuca às bocas; partes de nós ditas das mais vulneráveis. O pescoço passivamente posicionado, receptivo ao gesto de outrem, acolhe e sorri. Nossas nuca expectadoras e expectantes, em encontro-olho-vibrante se fazem também expostas diante daquilo e daqueles que se expõem. Elas acolhem esse gesto de afeto talvez banal e cotidiano, mas que, por sua envolvente insignificância, traz em si beleza ímpar. O dorso que se oferece ao aperto dos braços, pele à mostra em justaposição calorosa *diz* do enternecimento que segue *para além* do visível.

O encontro das mãos, os fios da barba deitados sobre os ombros, fazem menino o homem, maternalizam a senhora e nos remetem a uma infância dos corpos em aproximação. Atar em separação; aninhamento e sucção que faz parir num fora o tocar do outro em mim. Alteridade que se deixa ficar pelas costas e que se entrega em seu *peso de ser*, oferta em des-inter-esse a mim. Depósito das contas do Ser que, no fim, pesa nada e que, por nadificar, torna-se infinitamente pesado no reino do mesmo.

Outro enlace comparece na face acolhida de um homem ao outro (6H). Esse deixar-se em *mais que dor* recebe da aproximação dos rostos a ternura de um encontro; o braço que o envolve, guardado no blusão de lã é o mesmo que poderia asfixiar. Mas dele surge uma expressão de angústia que, em seu sofrer, nos toca como se nosso braço abrisse passagem no gesto de outrem.

Eis que o ente-carne-corpo materializa esse afeto miúdo. A imagem separa e divide ainda o espaço do gesto entre as ninharias da garrafa de coca-cola vazia, a bolsa ao ombro. Entre-peles e pêlos, as pontas dos dedos, o encontro macio das carnes. A imagem tece – tecida albergaria do que segue diferindo na máxima aproximação. Gesto que termina mesmo no tecido que protege a cabeça, na pele da pele que se enovela ao campo da razão, depondo-a do seu império consciente. A camisa *como se* diadema desse encontro, cobertura da frente em abertura e doação.

“Entre nós” *dizem* os rostos ancorados um ao outro pela afetação assimétrica do olhar (6I). No colo que padece em *ombridade*, as espáduas do par de olhos incertos acolhem a mirada do rosto que flerta com o fotógrafo. Um outro, chamando a responder ao gesto do primeiro, olhar que *vai além*; ele faz ruptura com a linha de fuga das pupilas que vagueiam num sem-lugar, a uma distância (in)finita.

Na fragilidade daquele que se eleva na imagem, um dos rostos se revela em uma força vulnerável que nos toca por seus lábios enternecidos, pelas veias que irrigam as têmporas, pelo chorar que marulha a ressaca seca de si, entreolhos das marcas de si que miram o chão.

E *eis-me como se* isso: entreolhos, *entre nós*. A constituição da precariedade e da fraternidade que nos abarca e que responde a outrem; anagrama-resposta à *morbidade*, gesto de ombridade.

Ombro. Ombro ao rosto, rostos ao outro, os outros em nós. “Entre nós”, clamam. Já não se pode fazer ditos sem as falhas advindas dos terceiros, porque a díade desses dois pares de olhares-rostos nos implicam na triangulação dos silenciosos que comunicam. Já nos tornamos

*entre* na medida em que o eu-tu segue diferindo nos modos de ver, de en-carar. O toque desses homens fazem da imagem *como se* vibração daquilo que nos des-encara; mandamento imperativo – *não matarás!*

A fotografia faz do testemunho o que se apresenta; ela segue seu jogo de luz e sombra que deita clarão ao rosto que me fita diretamente, aninhado ao ombro do outro, mas que não se deixa capturar. Mesmo jogo de cinzas e branco que se oferece no esteio, no ombro-nosso. Solicita-nos a mirada como a sombra que sobrevém às chagas e que adentra escápulas. Contudo, no gesto da dádiva *para-outrem*, são os meus ombros que carregam a maior responsabilidade de todas, que se *implicam em para se explicarem com*. E mesmo que em todos os ombros-nossos se sobreponha o peso da dor dos terceiros, a eleidade que vêm nos retira do si.

Eis que a eleidade movimentada as interrelações; ela já se faz infinito na assimetria dos olhos de ambos os homens retratados que me olham-não-olham, indiciando sempre um *para além* que já me ocupa. Sou tocado, vibra o corpo que se deixa apanhar pelos gestos que nos ofertam *casca*. Gestos que realizam um a-pelo à ombridade, que é anterior ao tempo da razão. A eles respondo: “bom dia!”

E finalmente me coloco perante a última imagem, a do *em face* de Aloísio que antes me olhava como busto de pele marcada, incêndio debelado pela tez suberina (1A); e que agora me fita como rosto *post mortem* que se eleva pela mão de outrem (7J). Gesto terno do encontro dos corpos. Mão e face generosos, cúmplices.

Não se trata de uma espiral dialética que nos devolve ao retorno-início das coisas. Aloísio, o Cu, fatidicamente assassinado. Ele não nos traça um périplo de Odisseu, mas nos coloca perante o percurso abraâmico de evasão, que sai sem retorno, diferindo no infinito deserto dos rostos da Praça da Sé. Aloísio sorri em uma itinerância sobrevivente; em busca de um *por vir*, de uma promessa de terra que sempre está um pouco além e que nos passa a dianteira. O Cu da rua me toca pela planta dos pés às palmas das mãos em gesto cuidadoso, seguro. Cu é en-carado, en-cara-se-em-nós para nos de-sen-carar.

Lembro-me novamente do des-inter-esse levinasiano hospedado nas mãos desconhecidas, mas que ternamente captam as águas vertidas das rugas e olhos. Cu do corpo incinerado, sobrevivente marca do massacre de 2004. Morto a pancadas por homem anônimo, rastro de violência sem destino, destinação. Aloísio, o Cu que se entrega ao tocar de outrem para nos tocar na imagem do tremor; dádiva de Thiago – “bom dia, Aloísio!” Os dedos vivem

para suportá-lo *como rosto* que se expressa em toda sua beleza e miséria, num soerguimento da subjetividade desse homem tão rosto de outros tantos da Praça da Sé.

O fotógrafo revela-se-nos na passagem desse poema-imagem. O ato de tocar outrem em sua dignidade e de habitar o vazio da diferença na espera da chegada do estrangeiro – inaguração do tempo – é o que nos dá testemunho da imagem mais fraterna que se possa produzir a partir da saída de Si para-outrem.

O amor, meus amigos; o amor. Eis o que nos torna *por vir* da Política em *différance*; rostos singulares entre nós; des-inter-essamento no face a face que nos permite imagear a pura comunicação na abertura! Rosto tão assim: mão ao queixo. Aloísio, o Cu, nos toma pela sua vulnerabilidade e nos torna infinitamente humanos na responsabilidade anterior a qualquer intenção. E em tal exposição, Aloísio nos dá testemunho da absoluta despossessão. O encontro que nos faz tremer, que nos toca com sua oferta de passagem para a substituição de Si para-outrem: a imagem-amor.

## CODA

“*Adiante*”: comunicação como se abertura ao por vir.

A abertura da razão ao campo do sensível – via razoabilidade e intermitências, sobretudo naquilo que deriva da hospitalidade, da responsabilidade, da vulnerabilidade e do testemunho, faz desaguar a perspectiva levinasiana da comunicação no corpo/rosto que *passa adiante de si outrem*; comunicação que sobrevive à violência e que faz promessa da política *por vir*; comunicação que profetiza o face a face ético *como se* fraterno encontro entre as singularidades e a Justiça.

Como dito alhures, a presente tese visa contribuir para aproximação entre o pensamento de Lévinas e o pensamento comunicacional, levando em consideração não somente as possibilidades de interlocução entre esses campos – o da Comunicação e o da Filosofia –, mas também os limites que se colocam na mediação de um a outro.

Para tanto, em lugar de privilegiar a análise dos aspectos midiáticos das imagens, em geral mais concentrados na vertente da técnica e dos dispositivos que dela advém, situo as produções fotográficas a partir de sua dimensão comunicativo-relacional. E tal dimensão não está alheia à política, visto que ela é o campo por excelência da negociação das diferenças, sobretudo em regimes que prezam por condições democráticas.

Se a racionalização via Justiça que se impõe, por vezes, às vidas precárias, cria a ameaça do aplainamento das alteridades *como se* iguais, é a vivência do político sustentado pelo face-a-face ético que interromperá esse gesto de violência, o risco totalizador de “igualar a igualdade”. Assim, Lévinas defende a justiça como inseparável das instituições, e também da política. Nas palavras do filósofo,

a justiça racional está comprometida quando a relação com o outro é visivelmente profanada. E mesmo aqui, entre a justiça meramente racional e a injustiça, há um apelo à “sabedoria” do *eu* cujas possibilidades não comportam provavelmente nenhum princípio formulável *a priori*. (LÉVINAS, 2014, p. 36)

A “sabedoria” levinasiana não se reduz ao conhecimento; mas considera a sabedoria do rosto/corpo que move a vida dos entes e que *inspira* suas infinitas manifestações. Por isso, o conceito de rosto é fartamente discutido ao longo dessa tese, uma vez que se torna crucial à compreensão desse caminho reflexivo que nos leva ao encontro de outra política *por vir*.

O caminho da fenomenologia da comunicação é adotado como ponto de partida para aproximação dos rostos, mas o movimento de pesquisa não se detém aí, no impulso

fenomenológico. Sabemos que o Lévinas fenomenólogo de *Totalidade e Infinito* dialoga com Heidegger e Husserl, valendo-se de uma leitura *sui generis* dos elementos da metafísica. Mas o infinito é um problema delicado – o infinito em Lévinas tem positividade: o outro absoluto é o infinito e não há como ter acesso ao outro. O eu não pode acolher o outro.

Mas tal pensamento levinasiano se radicaliza nos fundamentos de outra ética em sua obra da maturidade<sup>117</sup> *Outramente que o ser, ou para lá da essência*. Lévinas nela pensa a constituição da subjetividade ainda numa fase anterior à reflexão, mostrando como isso se dá de modo não transcendental. Os aspectos do rosto/corpo são fundamentais para a saída de seu pensamento das rotas do idealismo e da ontologia.

Assim, de maneira similar, procurei estabelecer uma análise que assumisse a corporalidade, o rosto como eixo principal do pensar a comunicação, valendo-me do caminho pavimentado por Lévinas em *Outramente que o ser*.

Ao eleger o Lévinas da maturidade como central à compreensão de uma perspectiva levinasiana da Comunicação, trago com isso as críticas que Derrida faz a seu pensamento; procuro interrogar o rosto *como se* voz, investindo na fenomenologia que está para além da apreensão, que lida com o já acontecido, com o acontecer, por isso dá lugar a uma abertura que permite passagem ao rosto/corpo com suas precariedades.

As imagens pesquisadas são, numa palavra, *ditos* sobreviventes da violência que é interrompida pelo clamor ético que os rostos nelas imprimem; indiciando um Dizer da justiça e da política que dão testemunho das alteridades expostas que nos visitam pelo visível e a partir dele operam a transcendência. O Dizer pode ser apreendido de inúmeros modos como traço da trama em trânsito, no que se vê e no que nos olha pelas dobras da imagem, naquilo que permanece *entre* e que professa um modo de interpelação, mesmo que precária.

E cabe lembrar ainda que, para o Lévinas da maturidade, o par dizer/dito é um tema melindroso, porque Lévinas ainda tem Derrida no seu encaço. Há um atrito de perspectivas nesse ponto – Derrida ressalta que Lévinas se perde na metafísica do rosto em *Totalidade e Infinito* e Lévinas responde à Derrida com o dizer/dito, apontando que Derrida se detém na metafísica da linguagem (sistema significante, significado). Além disso, Derrida afirma que

---

<sup>117</sup> Vale ressaltar que embora se possa estabelecer alguns períodos da obra de Lévinas e isso auxilie a compreensão “didática” do autor, dizer de um Lévinas da maturidade não significa transformá-lo em um sistema. É possível reconhecer aspectos de seus primeiros escritos em sua obra tardia.

Lévinas esquece que o rosto infinito é corpo, ou seja, finitude. E é na corporalidade que o encontro se torna possível.

Temos que considerar de outro modo a ideia de infinito a partir dessa crítica: há uma relação corpo a corpo que evade do absoluto para o infinito, relação *absolutamente outra*. Para estancar a tirania ou a violência de outrem, chega à cena o terceiro; ele interrompe a vulnerabilidade infinita de outrem em sua própria chegada e nos coloca em susceptibilidade face à justiça.

Também me arrisco ao trazer Lévinas para o campo da Comunicação porque sei que há certa relutância em seu pensamento para com as imagens, talvez porque o filósofo beba da tradição judaica que valoriza sobremaneira o audível, a voz, o chamamento, em detrimento do visível, do imagético. Portanto, a ênfase na abertura para outrem exposta nas reflexões a respeito das fotografias constituiria, de antemão, certo tabu para uma perspectiva levinasiana *strictu senso*. Isso porque, em leitura mais ligeira, a compreensão da imagem poderia ser resumida somente à sua dimensão representativa; ou como mero produto de dispositivos técnicos, midiáticos, rostificantes. Contudo isso seria reduzi-la por demais.

Procuro contornar essa aparente contradição na medida em que aproximo a perspectiva de Lévinas às de outros filósofos, como Derrida, Jean Luc-Nancy, Marie-José Mondzain e Judith Butler, os quais se dedicam a pensar elementos sensíveis que abrem passagem no visível, desdobrando-se em outras dimensões constitutivas do olhar, da mirada.

Um dos desafios da tese consistiu em encarar a imagem outramente. Ao nos aproximarmos desses *quase-corpos* que são as fotografias e nos surpreendermos com aspectos relacionais e éticos. *Como elas podem dar a ver (e a ouvir) alteridades reveladas por suas tramas?*

O ver e ser visto, mais que um jogo de sombra e luz, poderia nos visitar e fazer transcender em aspectos concretos (ente) as demandas éticas, o imperativo do face a face e da justiça na passagem dos terceiros nessas imagens que, com efeito, nos tocam politicamente.

Não há nessa tentativa de dar lugar às imagens no pensamento levinasiano um humanismo ingênuo, posto que procuro encarar fraquezas e vulnerabilidades de outrem; problematizar o que do sensível é apanhado no visível e como essas sujidades do encontro, do trauma perante outrem nos desafiam e nos desalojam de nosso solipsismo. Não se quer dizer de um outro ideal, mas do ente precário, daquele demasiado humano que falha, erra, do

absolutamente vulnerável que faz e padece violências. Incluso nisso o autor desse texto que inscreve seu (im)possível rosto entre as palavras.

A escolha do *corpus* de pesquisa aponta para um pensar a imagem não exclusivamente pelo seu viés técnico, mas *como se condição humana*. O fotógrafo eleito, Thiago, não se autoapresenta como fotógrafo; e é justamente desse *amadorismo*, de sua não profissionalização que talvez resulte o contraponto necessário às intermitências dos povos, força relacional e ética que se estabelece entre Thiago e os retratados.

Também é o rosto de Thiago que opera a abertura e dá passagem aos rostos de outros fotógrafos abordados no texto da tese, os quais, de modo similar, também não são ou não foram formalmente remunerados pela produção das imagens, ou que se anteciparam à força da grana perante o clamor de outrem. Sem dúvida, essa condição favorece o gesto ético do retratar face-a-face, assumido a partir de uma *impagável responsabilidade* pelo seu fazer e pelo outro; construção de uma relação comunicativa de hospitalidade incondicional do olhar para-outrem. Na relação exposta entre imagens-rostos-olhares abre-se passagem à fraternidade, trilha política do sensível no visível, da razoabilidade política no campo da experiência po-ética que os corpos dos *povos de rua* sintetizam entre si, a partir da extrema vulnerabilidade de que padecem.

Destaco que o posicionamento dos rostos/corpos acolhidos nas imagens faz chegar junto a nós aquilo que Mondzain (2012b) lembra a respeito de Spinoza em suas análises: "nós sentimos que nossas experiências são eternas", ou seja, a noção da eternidade está dentro da sensação e experimentação – e não da crença. Essa dimensão que nos afeta, seja na aproximação do outro, seja na imagem que dele se faz, é politicamente potente, e dessa afetação dá-se um dom, o dom do fotógrafo em nós; dá-se uma resistência, um reconhecimento de outrem fora da mesmidade, mas em seu Rosto eleito, aceno a-Deus.

Foi desse modo, equilibrando-me entre o rigor acadêmico sem deixar de lado (in)certa pessoalidade, que persegui (e fui perseguido pelas) passagens entre o subjetivo e o intersubjetivo, mirando no que está aquém e além do encontro ver-visto-imagem. Com isso, a marca almejada pelo texto seria, numa palavra, a da proximidade – a remissão do texto ao rosto; do infinito constante nas insignificâncias daquilo que se avizinha de nós e que, nessa aproximação, nos faz evadir do si mesmo, impulsionando-nos ao para-outrem.

Também procurei estabelecer nas tramas do texto um diálogo entre a experiência estética que habita o comunicacional e a ética do encontro com os rostos fotografados, dos



fotógrafos e suas passagens pelas imagens; numa palavra, uma tentativa de abordar a experiência estética padecida no processo de pesquisa, amparada pelo imperativo ético do “não matarás!” , o qual abrange a comunicação do outro e com o outro.

Tive de buscar uma textualidade que se abre à poética filosófica e que não deixa de ser científica; que mantém um rigor de outra natureza, já que a fenomenologia traz consigo (in)certa razoabilidade; racionalidade na sensibilidade; *pathos* no *logos*. Uma proximidade sobretudo po-ética da imagem que oferta ao leitor a possibilidade experimentar a sensibilidade do encontro de outro modo.

Seguindo a perspectiva de Lévinas, sabemos que o rosto é, em si, inapreensível; portanto, o rosto de outrem não “aparece” e fala: “eis-me aqui!”. Ele nunca aparece de fato porque não se deixar tematizar, *rostificar* para utilizarmos uma expressão deleuziana. Contudo, é inegável que em sua passagem pelas imagens, na exposição dos corpos, dos gestos, na proximidade gestada pelo olhar fotógrafo-fotografado-espectador, o rosto encontre vias vestigiais. E ao passar, faz rastro dos traços, marca, vinca, se acaba por se revelar nas fotografias. Nas análises por mim realizadas, quando me refiro ao rosto enquanto aparição ou aparência, estou a dizer da face mesma retratada, manifestação concreta, corporalidade inscrita por meio dos semblantes e expressões mostrados *como se* na imagem.

Essa distinção é de suma importância, na medida em que valoriza o caráter multidimensional do conceito de rosto; e essa polivalência que acolhe Lévinas, mas ao mesmo tempo o ultrapassa no aquém e para-além do conceito de rosto, longe de ser um problema constitui um valor do ponto de vista epistemológico.

O rosto assume diferentes posições conceituais na tese de acordo com a perspectiva teórica elegida. Obviamente Lévinas protagoniza quase todo tempo esse espaço de escrita. Do ponto de vista da Comunicação, em específico, sua contribuição é profunda e nos auxilia a uma melhor apreensão dos processos relacionais e intersubjetivos, na medida em que traz a ética para o centro da cena de relação e que também expõe o trauma e a violência perante outro como um dilema inscrito na constituição da alteridade.

Portanto, a preocupação em se discutir essas dimensões diversas do conceito rosto a partir de suas manifestações nas imagens pavimenta uma via de acesso ao campo da responsabilidade ética e da justiça, nas quais o *por vir* de uma política acena a partir das eleidades, dos terceiros, rostos dos outros de outrem. O rosto na comunicação em perspectiva levinasiana permite ao outro outrear.

A esse respeito cabe ainda dizer que o terceiro como arauto da justiça é, sem dúvidas, equívoco e não unívoco. O equívoco escapa e quebra o esquemático. De acordo com Viveiros de Castro, o equívoco se funda sobre o fato de que

compreensões não são necessariamente as mesmas, que não são relacionadas a formas imaginárias de 'ver o mundo' mas a mundos reais que estão sendo vistos (...) o fundamento mesmo da relação que o implica, e que é sempre uma relação com a exterioridade. (...) um erro ou um engano só podem se determinar como tais dentro de um dado jogo de linguagem, enquanto o equívoco é o que se passa no *intervalo* entre jogos de linguagem diferentes. (CASTRO, 2004, p. 11)

O que mais amplamente se comunica, nesse processo ético-político do qual as imagens são uma das mais potentes resultantes, são as faltas, as frestas, os espaçamentos que vazam as relações entre os sujeitos, gestando-as infinitas.

Mas quando, *mortalmente* a representação se sobrepõe ao representado, com recursos e efeitos, o que se vê é o afastamento do objeto do *expectador*, sob risco de um anonimato. Quando as imagens são menos pretensivas, no sentido da estetização das formas, frequentemente elas estão mais próximas do cotidiano e da vida ordinária. Nesse sentido, há maior “semelhança” entre quem vê e o sujeito retratado. Essa proximidade evoca, de dentro das imagens, outros modos de pensar. Nasce aquele que diz: “eu poderia ser um desses”, uma concreta “ameaça” à subjetividade do espectador. Aproximar subjetividades distantes – a do homem que vive nas ruas e a do espectador – é rasurar em parte sua certeza sobre o mundo.

A hospitalidade que acolhe o rosto inscrito precariamente na imagem é a mesma que desarranja uma ordem separadora, que distingue a mulher ou homem em situação de rua – condição das mais precárias – daquela de quem vê esse olhar fotografado e *ameaçador*. Estar demasiado próximo do estrangeiro produz incômodos, e isso pode ativar tanto a repulsa, a recusa, quanto um rastro de reconhecimento.

Mas, ainda sim, no reconhecimento, na compreensão, temos um exercício de alteridade que se reverte no mesmo; passa pela imagem ao sair de si, e que ricocheteia sobre o eu do espectador. O rosto de outrem, ainda distante, é definido em sua ameaçadora proximidade, uma espécie de identificação dentro dos limites do meu outro e não como para-além desse outro imaginado e apreendido, um *outramente* outro.

É na despreensão da imagem simples, parca de recursos e efeitos estetizantes, que as tramas do sensível levam o olhar a tremer.

A imagem fotográfica mais fiel ao seu objeto retratado não é em si uma totalidade representacional; ela mesma padece das desditas que o sensível desdobra sobre seu enquadramento.

A precariedade da vida dita e retratada, tanto na poesia, quanto nas imagens oferece passagem ao rosto. Numa palavra: *sobrevive à captura da representação*; rosto cujos vestígios podem ser apreendidos como resultado de uma relação face a face entre o fotógrafo e o rosto tematizado. É possível entender a imagem como uma repercussão desse rosto que, na condição de voz e discurso, impregna, entrepeles, o testemunho do fotógrafo com a dimensão do que seria uma outreidade.

Há um paradoxo nessa natureza híbrida da imagem que pode fazer da aparição do rosto um chamado, que se ergue e diz “eis-me” a quem o retrata; mas que na retratação do sensível se retrai e passa a fazer ditos do que se vê.

Aposto que essa ambivalência da fotografia, na fricção entre a visitação da face de outrem e a transcendência à representação, produz fendas comunicativas pelas quais a *excedência* da significação escapa do regime da representação. Se a imagem revelada padece da precariedade dos seus enquadramentos, podendo configurar instrumento de sujeição e crueldade, pode também alcançar os outros do outro, os terceiros que por ela captam uma relação. O *expectador* seria esse *segundo terceiro* da relação. A imagem revelada já capta, mesmo que de forma precária, a relação da *sobrevivência* primeira do fotógrafo ao outro que se expõe e de ambos aos terceiros que lhes atravessam.

Da representação fotográfica emerge e rompe uma outra via do sofrimento, a via de uma outra ética, para utilizar as palavras de Lévinas, pela qual transitam aspectos afetivos e testemunhais, os quais não foram de todo capturados pelas malhas das estratégias midiáticas. Dessa afetação que fere o olhar e nos torna susceptíveis ao outrem retratado, a imagem fotográfica chama o espectador ao testemunho.

A linha tênue que me separa, como espectador, do olhar acusativo de outrem tão precário, frágil, permite que o meu gozo seja atravessado pelo trauma que a visão (ou seria a escuta?) de um rosto que provoca. Poderíamos dizer que nesse acontecer do rosto em sua aparição pela imagem, a voz do retratado extravasa o enquadramento, transita entre o espectador e a imagem *como outro* no registro de um gesto fotográfico. Produzem-se deslocamentos que fazem o olhar diferir e a imagem ressoar.

É necessário pensar as *vozes* que falam pelos modos de escritura das imagens e da(s) passagen(s) do rosto nelas e dos vestígios de seu dizer ético; a escuta dos indícios, das ressonâncias dessa passagem. Refletir sobre o dizer ético do rosto deferindo do(s) dito(s) e do(s) dizer(es) que se produzem a partir dele(s), considerando-se a polifonia advinda das imagens, a partir da revelação de aspectos como hospitalidade, responsabilidade, vulnerabilidade e testemunho. Aspectos éticos e políticos. Aprender a percepção da evasão do contexto da significação da fotografia e da contrastação com o rosto, que difere-diferindo do jogo sígnico que aparece, desbordando-o, *excedendo-o*.

Ao remeterem continuamente uns aos outros, os discursos trabalhados na experiência conformam uma teia vazada por “entres”. Acreditamos que é nesse espaço intersticial que se revela o não visto e o não dito sobre os interlocutores, ou ainda o que está por dizer. E nisso o conceito de Rosto em Lévinas pode muito ajudar, ao nos conduzir a esse *além do discurso*, que desvela dimensões outras das subjetividades imbricadas nos meandros da comunicação *dita* e para além dela.

Ainda uma palavra sobre as imagens que integram o *corpus* dessa pesquisa: elas em certa medida fazem frente não só às representações estigmatizantes, como também a essa biopolítica de governo dos corpos de rua que insistem na produção de sujeitos precários via afirmação de uma internalização do fracasso. A produção fotográfica sobre/dos sujeitos segundo outra realidade política podem revelar também o modo como as vidas precárias são hospedadas e acolhidas na imagem (biopotência), e não somente como são despotencializadas por ela. E mesmo que inscrita em um ou em poucos corpos, tanto a violência quanto o sofrimento que a constitui são coletivos. Eis no coletivo um dos mananciais de resistência e de criação das possibilidades de *responsabilização* de outrem perante o sofrimento das alteridades ditas *indesejadas*.

O finalizar dessa pesquisa caminha para apontamentos éticos e políticos que estão vinculados ao processo de constituição das imagens a partir de outrem. O abrir-se à escuta das imagens seria assim an-árquico, ou seja, ele deveria apontar desde o princípio para um dizer de mesma natureza, o qual por sua vez indicaria um *por vir* político.

Não é uma escuta da natureza do que já é dito (a imagem do aqui e agora, do presente ontológico, do fato), mas do campo temporal de possibilitação que a imagem evoca como revelação da passagem do Rosto. Se o outro inaugura o tempo, sua imagem desestabiliza o presente por indiciar sua passagem (passado) e indicar o *por vir* de sua voz (futuro) que

acabam por se embaralhar na diacronia da aproximação, do avizinhamo ético que outrem produz.

Não é uma escuta-lugar para a imagem, mas sim um espaço de coabitação perante outrem, em que o eu-comunicante evade-se em hospitalidade, mesmo que de modo precário, para imagear esse acolhimento que se desvia do anonimato do Ser, do assujeitamento, da dominação, da sulbaternização.

Trata-se da *excuta* da imagem como um modo de testemunho dessa relação ética com Outrem, a qual nela se inscreve; que nela está vestigialmente presente, de forma por vezes cifrada, capilarizada entre as tessituras da escritura. O rosto assim não aparece em definitivo, mas pode ser reverberado, ser ouvido de outro modo em seu falar precário, mas não menos politicamente eloquente.

Na aproximação *entre* as subjetividades que trespasam a experiência de se constituir em imagem, na qual os rostos se erguem, mostrando-se pelas visualidades, há uma questão primeva que nos concerne, nos persegue como seres éticos e não seres da ética. A aproximação em questão implica, com isso, uma *responsabilidade* anterior à apreensão do rosto, responsabilidade como *resposta* perante esse *por vir*.

As imagens outramente pensadas seriam um campo de possibilidades para a escuta de um dizer ético, que se abre ao que é absolutamente outro, à outreidade, tempo inaugural em que outreia-se o outro, tempo da *méthexis*. Nelas o Rosto se *preuncia* e depois passa, indicando um para além da relação comunicativa; não se deixando presar, nominar, subalternizar-se, rostificar-se. Não uma utopia política, mas fraternidade; epifania ético-política de uma democracia *por vir*.

## REFERÊNCIAS

- ADUNJAR, Claudia. *Marcados: Claudia Adunjar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. (p. 127-142)
- \_\_\_\_\_. *No lugar do outro*. São Paulo: IMS, 2015
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o Poder Soberano e Vida Nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002; 2007.
- \_\_\_\_\_. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- \_\_\_\_\_. “The Face”. *Means without End: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 91-100.
- AGIER, Michel. *Gérer les indésirables: des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*. Paris: Flammarion, 2008.
- ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ARENDT, Hannah. *Eichmman em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BANDE, Yaacov. *Manual de Bênçãos*. Editora Chabad, 1979. Disponível em: [http://www.chabad.org.br/biblioteca/publicacoes/Manualbencaos/Manual\\_de\\_Bencaos.pdf](http://www.chabad.org.br/biblioteca/publicacoes/Manualbencaos/Manual_de_Bencaos.pdf). Acesso em 15 jan 2018, às 22h. p.103-14
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o Estúdio e a Rua: A Trajetória de Vincenzo Pastore, Fotógrafo do Cotidiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- BENSUSSAN, Gerard. *Ética e experiência: a política em Lévinas*. Trad. Ozanan Vicente Carrara. Passo Fundo: IFIBE, 2009.
- BIONDI, Angie. *Corpo sofredor [e-book]: figuração e experiência no jornalismo*, Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0B1GC0XIYJfiVOWh3TXZDSzA3UHM/view>. Acesso em 3 mar 2018, às 9h57.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a ausência de livro*. São Paulo: Escuta, 2010.
- \_\_\_\_\_. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- BOEHM, Gottfried. “Aquilo que se mostra. Sofre a diferença icônica”. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BRACHER, Elisa. *A cidade e suas margens*. São Paulo: Editora 34, 2008.

BRAND, R.; PINCHEVSKI, A. "Facing the Image: Towards an Ethics of Seeing". *Interfaces*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013, p. 106-119

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. *Rua: aprendendo a contar: Pesquisa Nacional sobre a População em Situação de Rua*. Brasília, DF: MDS; Secretaria de Avaliação e Gestão da Informação, Secretaria Nacional de Assistência Social, 2009.

BUBER M. *Eu e tu*. São Paulo: Moraes; 1977.

BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

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

\_\_\_\_\_. *Quadros de Guerra. Quando a vida é passível de tudo?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. "Vida precária". *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n.1, 2011. p. 13-33.

CAFEART. *Calendário Minha São Paulo*. Disponível em: <http://cafeart.org.br/calendario-minha-sao-paulo/>. 2015. Acesso em 13 fev. 2017.

CAILLÉ, Alain. "Présentation", *Revue du Mauss*, n.23 (De la reconnaissance: don, identité et estime de soi), 2004, pp.5-28.

\_\_\_\_\_. "Reconnaissance et sociologie". In: CAILLÉ A. (sous la dir. de), *La quête de reconnaissance, nouveau phénomène social total*, Paris: La Découverte, 2007

CALADO, Carlos. *Adoniran Barbosa* (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira; v.7). Rio de Janeiro: MediaFashion, 2010.

CANNABRAVA, Iatã; MÜLLER, Jurandir (Coord). *Povos de São Paulo*. 2.ed. São Paulo: Terceiro Nome, 2005.

CARRARA, Ozanan Vicente. *Lévinas: do sujeito ético ao sujeito político, elementos para pensar a política outramente*. São Paulo: Ideias & Letras, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. "Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation". In: *Tipiti: Journal of the society for the anthropology of Lowland South America*, vol. 2, issue 1, 2004, p. 1-20. Id. *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002

CAZALIS, Carlos. *Occupy São Paulo*. Berlim / Heidelberg: Kehrer, 2013. 1 vol.

CHALIER, Caterine. *Lévinas: a utopia do humano*. Tradução de Antonio Hall. Lisboa: Instituto Piaget, 2003

CHIODETTO, Eder. “Fotogenia e latências”. In: MASCARO, Cristiano; CHIODETTO, Eder (org.) *Cristiano Mascaro*. São André, SP: Editora Ipis, 2014.

COÊLHO, T. ; MARQUES, A. C. S. “Sertanejas conectadas: autonomia e subjetivação política nos usos do facebook por mulheres no sertão do Piauí”. *Contemporânea* (UFBA. Online), v. 13, p. 277-293, 2015.

COSTA, Alderon P. “O olhar do respeito e da atenção na produção de um ensaio fotográfico”. In: BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. *Rua: aprendendo a contar: Pesquisa Nacional sobre a População em Situação de Rua*. Brasília, DF: MDS; Secretaria de Avaliação e Gestão da Informação, Secretaria Nacional de Assistência Social, 2009. (p. 63-78)

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

DEBRAY, Régis. “Les matières de l’âme: le visage entre pierre et cyber”. *Croire, voir, faire: traverses*. Paris: Jacob (Odile), 1999. p. 225-240.

\_\_\_\_\_. *Acreditar, ver e fazer*. Bauru, SP: Edusc, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. “Ano Zero – Rostidade”. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, vol. 3, 2004. p. 31-61.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. *Espectros de Marx. O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume, 1994.

\_\_\_\_\_. *Feu la cendre*. Paris: Des Femmes, 1987.

\_\_\_\_\_. “Filosofia em tempo de terror”. *Diálogos com Habermas e Derrida*. BORRADORI, Giovanna (Org.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.



\_\_\_\_. *Força de Lei*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.

DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto: 2013

\_\_\_\_. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017

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

\_\_\_\_. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004

\_\_\_\_. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

\_\_\_\_. “La emoción no dice ‘yo’: diez fragmentos sobre la libertad estética”, in AAVV, Jaar, A., *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales pesados, pp. 39-67, 2008.

\_\_\_\_. “L’image brûle”. In: ZIMMEMANN, Laurent (org.) *Penser par les images*. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2006.

\_\_\_\_. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012b.

\_\_\_\_. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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.

DIEGUES, Isabel (org). *Outras fotografias na arte brasileira*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

DIWAN, Pietra (Coord.). *São Paulo: de vila a metrópole*. Texto de Oscar Pilagallo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012. 64 p., il., p&b, 21 cm. (Coleção Folha. Fotos antigas do Brasil, 1).

DORNELAS, N. “A identidade das CEBs”. *Vida Pastoral*. São Paulo: Paulus, mai-jun/2006, p. 3-5. Disponível em: <http://www.vidapastoral.com.br/artigos/eclesiologia/a-identidade-das-cebs/>. Acesso em 20 fev. 2017.

DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea* [Catálogo da exposição]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

ENTLER, Ronaldo. “Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios”. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

FASSIN, Didier. “Another politics of life is possible”. *Theory, Culture, Society*. Los Angeles/London/New Delhi/Singapore: v.26, n.5, p.44-60, 2009.

\_\_\_\_\_. “Compaixão e Repressão: A Economia Moral das Políticas de Imigração na França”. *Ponto Urbe*[Online], 15, 2014, post online 30 dez. 2014, consultado em 30 set. 2016. URL: <http://pontourbe.revues.org/2467>; DOI : 10.4000/pontourbe.2467

\_\_\_\_\_. “Et la souffrance devient sociale: de l’anthropologie médicale à une anthropologie des afflictions”. *Critique: revue générale des publications françaises et étrangères*. Paris, n.680-681, p.16-21. 2004.

\_\_\_\_\_. *La raison humanitaire: une histoire morale du temps présent*. Paris: Seuil/Gallimard. 2010.

\_\_\_\_\_. “Quand le corps fait la loi. La raison humanitaire dans les procédures de régularisation des étrangers”. *Sciences sociales et santé*. Toulouse: v.19, n.4, p.5-33. 2001.

\_\_\_\_\_. “Souffrir par le social, gouverner par l’écoute: une configuration sémantique de l’action publique.” *Politix*. Paris, v.19, n.73, p.37-157. 2006.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia Contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FRANK, Robert. *Os americanos* [Exposição]. De 20 de setembro a 30 de dezembro de 2017. São Paulo: IMS, 2017. <https://ims.com.br/exposicao/robert-frank-os-americanos-e-os-livros-e-os-filmes/>. Acesso em 23 jan 2018, às 23h12

GIBSON, David. *Manual do fotógrafo de rua*. São Paulo: Gustavo Gili, 2016

GONÇALVES, Arlindo. *Corações ausentes: um ensaio sobre a memória dos dez anos do massacre do Centro*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2014.

GUIMARÃES, César. “As bordas entre a comunicação e a experiência estética”. In: MENDONÇA, Carlos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge (orgs.). *Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016. p. 10-21

\_\_\_\_\_. “O que é uma comunidade de cinema?” [Dossiê] *Revista Ecopós: Arte, Tecnologia e Mediação*, v.18, n.1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/viewFile/1955/2026](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1955/2026). Acesso em 21 fev. 2017.

GUIMARÃES, César e LIMA, C. S. *A ética do documentário: o Rosto e os outros*. Rio de Janeiro: Contracampo (UFF) , v. 17, p. 145-162, 2007.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Da existência ao Infinito: ensaios sobre Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Loyola, 2006.

HARAZIM, Dorrit. *O instante certo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. *Multidão*. São Paulo: Record. 2006.

HEBECHE, L. Considerações sobre Agamben. *Ethic@ - Revista Intrenacional de Filosofia da Moral*. Florianópolis: 2012, v. 11, n. 3, p. 329-354, Dez. 2012.

KORELC, Martina. *O problema do ser na obra de E. Lévinas*. Goânia: Editora da Imprensa Universitária, 2017.

LANGE, Dorothea. In: *COLEÇÃO Mestres da Fotografia*. Barcelona: Editora Sol90, 2008.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

LAZZARATO, M. *Puissances de l'invention*. Paris: Editora, 2002.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

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

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

\_\_\_\_\_. *Descobrimdo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1967; 1999b.

\_\_\_\_\_. *Die Zeit und der Andere*. Hamburgo, 1984.

\_\_\_\_\_. *Difícil Libertad: Ensayos sobre el Judaísmo*. Madrid: Caparrós Editores, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1982; 2007.
- \_\_\_\_\_. *Humanisme de l'Autre Homme*. Paris, Fata Morgana, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Humanismo do outro Homem*. Petrópolis: Vozes, 1993; 2009.
- \_\_\_\_\_. Les Cahiers de la Nuit Surveille, 1984, n.3, pp.339-46 In: Emmanuel Levinas: *Basic Philosophical Writings*, Indiana University Press: 1996.
- \_\_\_\_\_. *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme, suivi d'un essai de miguel abensour*. Paris, Payot & Rivages, 1997
- \_\_\_\_\_. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980; 1988.
- \_\_\_\_\_. *Violência do rosto*. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- MAIER, Vivian. *Vivian Maier: uma fotógrafa de rua*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014
- MALUF, S. W. "Biogitimacy, rights and social policies: New biopolitical regimes in mental healthcare in Brazil". *Vibrant*. Florianópolis, v. 12, p. 321-350, 2015.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Dicionário da Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Nova Teoria da Comunicação v. 1: o rosto e a máquina: o fenômeno da comunicação visto dos ângulos humano, medial e tecnológico*. São Paulo: Paulus, 2013.
- MARQUES, Ângela; BIONDI, Angie. "A vítima enunciada em redes: o dissenso como experiência estética". In: MENDONÇA, Carlos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge (orgs.). *Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016. p. 165-188
- MARQUES, Ângela; MARTINO, Luís Mauro. "Afetividades e vulnerabilidades na relação pesquisador/sujeito pesquisado". In: Künsch, Dimas. et. al. *Produção de conhecimento e compreensão*. São Paulo: UNI, 2017. p.37-48
- \_\_\_\_\_. "Políticas nas imagens, imagens políticas: uma ética do olhar". In: MARQUES e MARTINO. *Mídia, Ética e Esfera Pública*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

MARQUES, Ângela; TERRIER, Dina. “Imigração de Mulheres Haitianas em Belo Horizonte/Brasil: Identidades femininas, relatos de si e autonomia.” *Panorama*. Goiânia, 2017. v. 7, n. 2, p.3-9.

MARTINO, Luís Mauro Sá. “Epistemologia da alteridade: entre o erklären (explicar) e o verstehen (compreender) de outrem”. *Libero*. São Paulo, v. 19, n. 37-A, p. 101-108, jul./dez., 2016. Disponível em: <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/download/43/762>. Acesso em 20, fev. 2017.

MENDES, Ricardo (Org.). *Saudades de São Paulo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MNPR (Movimento Nacional da População de Rua). "Conhecer para Lutar" [cartilha online]. Instituto Pólis, 2010. Disponível em: <http://www.polis.org.br/uploads/887/887.pdf>. Acesso em 20 fev. 2017.

MONDZAIN, Marie-José. “A imagem e a proveniência e a destinação”. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 39-54.

\_\_\_\_\_. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Veja, 2009.

\_\_\_\_\_. “Construire un regard politique ?” Disponível em: <http://leblogdocumentaire.fr/cinema-documentaire-lussas-seminaire-construire-un-regard-politique-avec-m-j-mondzain-12/>. Publicado em 9 out. 2012 (2012b). Acesso em 20 fev. 2017.

MONDZAIN, Marie-José. “Doutrina da imagem e do ícone”. *Imagem, ícone, economia: fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 103-159.

\_\_\_\_\_. “Le documentaire, geste d’hospitalité”. In: *Images documentaires*, n.75-76, décembre, 2012.

\_\_\_\_\_. “Nada, tudo, qualquer coisa: Ou a arte das imagens como poder de transformação”. *A República por vir: Arte, política e pensamento para o século XXI*. Ed. Leonor Nazaré e Rodrigo Silva. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 2011. p. 103-128.

\_\_\_\_\_. “Para os que estão no mar”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p. 48-70

MORICEAU, Jean-Luc; MENDONÇA, Carlos Mendonça. “Afetos e experiência estética: uma abordagem possível”. *Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, pp.78 - 98, 2016.

MORICEAU, Jean-Luc. “Longe da distância representativa: uma pesquisa que comunica e organiza”. In: MARQUES, Ângela. et al. *Comunicação organizacional: vertentes conceituais e metodológicas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, pp. 205-222, 2017.

MORIYAMA, Daido. *São Paulo*. Tokyo: Taka Ishii Gallery and Getsuyosha, 2008

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

\_\_\_\_\_. *Arquivada: do senciente e do sentido*. São Paulo: Iluminuras, 2014b.

\_\_\_\_\_. “Imagem, mimesis & méthexis” In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. *La communauté désœuvré*. Paris: Christian Bourgois, 2004.

NAVAS, Adolfo M. *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NOGUEIRA, Thyago. “Claudia Andujar – No lugar do outro”. In: *No lugar do outro*. São Paulo: IMS, 2015

PELBART, Peter Pál. “Biopolítica e biopotência no coração do império”. *Multitudes* (Online). n. 9, mai-jun 2002. Disponível em: <http://www.multitudes.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no/>. Acesso em 15 de fev. 2017.

\_\_\_\_\_. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_. Reseña de "Império" de Toni Negri e Michael Hardt RAE - *Revista de Administração de Empresas*[en linea] 2002, 42 (Octubre-Diciembre): [Fecha de consulta: 18 de febrero de 2017] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=155118109010>. Acesso em 18 de fev. 2017.

\_\_\_\_\_. “Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo...” *Saúde Soc.* São Paulo, v.24, supl.1, p.19-26, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/sausoc/v24s1/0104-1290-sausoc-24-s1-00019.pdf>. Acesso 4 mar.2018.

\_\_\_\_\_. *Vida Capital: ensaios sobre biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PÉREZ, David. “Una y tres fotografías: del objeto al concepto, del concepto a la imagen”. In: Francisco Javier San Martín (org.) *La fotografía em el arte del siglo XX*. Diputación Foral de Alava, 2000, p. 141

PICADO, Benjamim. “Sentido Visual e Vetores de Imersão: regimes plásticos da implicação do espectador nas formas visuais do fotojornalismo”. *Revista Galáxia*. São Paulo, n. 22, p. 53-66, dez. 2011.

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

PRADO, Antonio A. “Últimas imagens do Império”. In: PASTORE, Vincenzo. *Na rua: Vincenzo Pastore com um ensaio de Antonio Arnoni Prado*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2009.

RANCIÈRE, J. “As imagens querem realmente viver?” In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REDE RUA. *O Trecheiro*. Disponível em: <http://www.rederua.org.br/o-trecheiro>. Acesso em 16 de fev. 2017.

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

RIBEIRO JÚNIOR, Nilo. *Sabedoria da paz: ética e teo-lógica em Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Loyola, 2008.

RHODIA. *O Caderno de São Paulo*. São Paulo: Rhodia, 1979.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, 1997b.

\_\_\_\_\_. “São Paulo, um século de regulação urbanística: pra quem e pra quê?” *Cadernos IPPUR*. Rio de Janeiro, v. 11, n.1/2, p. 131, jan./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. *Territórios em conflito: São Paulo: espaço, história e política*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

RODRIGUES, Carla. *Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade – sobre ética e política em Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

ROSENHEIM, Jeff L. “Is the beginning”. In: ARBUS, Diane, 1923-1971. *Diane Arbus: in the beginning 1956-1962*. Curadoria de Jeff L. Rosenheim. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016.

SANTOS, Laymert G. “Experiência estética e simpatia bergsoniana”. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser: Claudia Andujar*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005, p. 46-61

SCARANO, Julita. “Um roteiro paulistano”. In: RHODIA. *O Caderno de São Paulo*. São Paulo: Rhodia, 1979.

SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. Rio de Janeiro: É Realizações, 2015.

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

SENRA, Stella. “O último círculo”. In: ADUNJAR, Claudia. *Marcados: Claudia Adunjar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. (p. 127-142)

SERÁPHICO, Luiz (Coord.) *O livro de São Paulo: um empreendimento Rhodia / fotografias* Dulce Soares e Cristiano Mascaro. São Paulo: Rhodia, 1979.

SHWAFATY, Beto. *A vida dos centros*. São Paulo: Editora Olhares, 2013.

SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org). “Apresentação (elegia do comum)”. *A república por vir: Arte, Política e Pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2011. p. 11-37.

SOUZA, J.T. “Emmanuel Lévinas: o homem e a obra”. *Revista Symposium*. Recife: Universidade Católica do Pernambuco, Nova Fase, Ano 3, n.especial, jun.1999. Disponível em: <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#>. Acesso em 20 fev. 2017.

TOLEDO, Benedito Lima. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naify/Duas Cidades, 2004.

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.

VIRNO, Paolo. *Gramática da Multidão – para uma análise das formas de vida contemporâneas*. São Paulo: Annablume, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosacnaify e N-1 Edições, 2015.

WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.



**ANEXO 1 – INCURSÕES<sup>118</sup>**

30/4/16

*Josivaldo*

Hoje à tarde nos encontramos, eu e Thiago, no Centro Cultural da Caixa Econômica, na Praça da Sé. Ele chegou pontualmente, às 14h. Ao avistá-lo, caminhei em sua direção: os olhos verdes do fotógrafo coavam a luz da tarde que se concentrava na pupila negra; a pupila fluuava liquidamente nos dois globos determinados. Saímos dali, caminhamos pelas ruas do Centro. Falamos de nossas vidas, do começo da história da fotografia na vida do Thiago e de como a pesquisa de doutorado caminhava. Thiago é generoso, gostaria de se mudar para Minas, cursa psicologia; aos 34 anos é filho mais velho de três – dois homens e uma menina, formou-se em *design* gráfico há algum tempo. Nunca trabalhou profissionalmente como fotógrafo, mas considera a possibilidade de investir mais nesse caminho. Num bar do centro, bebemos 3 brejas, ele fumou alguns; me disse que, geralmente, repete essa rotina sozinho nos fins de semana: dá umas voltas pelo centro, pára em um bar, toma umas e fica de olho para ver se passa alguém que o faça querer fotografar. A fotografia não é uma obrigação para ele.

---

118 Os registros expostos nesse anexo a que nomeio “Incurões”, se referem às percepções, afetações e reflexões resultantes do processo de aproximação e avizinhamo junto ao fotógrafo Thiago Fogolin e aos outros das ruas, viventes da região da Sé, São Paulo. Entre abril e dezembro de 2016, foram realizadas sete incurões nas seguintes datas: 30/4; 4/6; 9/7; 6/8; 3/9; 7/10; 5/11, sempre aos sábados, durante algumas horas. A proposta da incurão era a de gerar uma abertura para experiência com o outro, via contato e afetação, percorrendo-se um itinerário que se definia a partir do encontro com o fotógrafo, da maneira o mais espontânea possível. Em geral, tanto eu quanto o fotógrafo percebíamos o momento em que a experiência começava a se esgotava. Quando isso se dava, despedíamos-nos e eu, em seguida, registrava de imediato em texto o processo vivenciado ao longo daquelas últimas horas. Para constar junto à tese, os registros das incurões tiveram os nomes da maioria das pessoas alterados com a finalidade de se manter sigilo de suas identidades. A tentativa, naquele momento, não era a de resgatar de forma cronológica o que fora vivido, tampouco de responder a um roteiro estruturado de perguntas e observações. Procurei de outro modo, expressar em ditos aquilo que, de modo intenso e, muitas vezes, incomunicável, se dera no face-a-face com Thiago e com os Terceiros. Assim, reações, sensações, tremores, incômodos e prazeres, enfim, componentes sensíveis foram privilegiados nos registros. Em favor de um dizer padecido da experiência de estar, ao mesmo tempo, com e perante os rostos/corpos, sobretudo no espaço público, a rua; um espaço político por natureza. Finalmente, cabe ressaltar que o livre registro das incurões busca de algum modo traduzir a impossível assimilação desses infinitos outros, sem escamotear as relevantes diferenças existentes entre mim, o pesquisador, o fotógrafo e as pessoas que vivem nas ruas. Portanto, a perspectiva mais autoral e pessoal do relato é considerada um critério do método, porque auxilia no entendimento dessa justa distância que interrompe qualquer tentativa de totalização do outro por mim ou de generalização cientificizante. Portanto, os registros, numa palavra, podem ser definidos como fragmentos da passagem desses rostos que constituem, no padecer da experiência que vivi diante deles, o foco principal da pesquisa. Nesse sentido, o Anexo 1 revela um pouco da susceptibilidade padecida pelo pesquisador ao longo das incurões. Registros que são menos um diário de campo, uma observação participante e mais um exercício sensível de escrita – traçar, dizer em palavras, transformar em dito e reditos reflexivos, já com alguma inevitável análise, o que se viveu, sofreu horas antes. E com isso tentar *ouvir de outro modo* a demanda ética que os rostos me ordenam no clamor que o mirar, seja via corpo ou imagem produz; exposição vivida que resulta relato e imagem.

Faz parte da dinâmica das relações que vão se constituindo na experiência dos seus passeios cotidianos.

Antes de nos assentarmos no buteco, passamos por uma senhora, assentada no chão, encolhida entre uma banca de jornal e o seu carrinho cheio de coisas. Thiago cumprimentou-a: “Dona Vânia!”; ela sorriu e respondeu, chamando-o pelo nome. Quando a avistei, reconheci o mesmo rosto e o turbante das fotografias de Thiago. Uma sensação curiosa; passaria direto por aquele espectro, mas agora ele tinha nome. No cumprimento de Thiago, nasceu a pessoa, a Dona Vânia. “Eis-me aqui”, penso Lévinas. Logo percebi a cegueira branca do jogo de esconde-esconde, invisibilizante, silenciante. E Thiago me contou que nem sempre Dona Vânia fora assim, tão amistosa. No início, mandava Thiago tomar no cu. Certa feita, ele ofereceu uma fanta uva para ela, que Dona Vânia repassou a outra pessoa. A partir de então, o sorriso aconteceu e eles se tornaram conhecidos um do outro.

No bar, de vez em quando, Thiago clicava entre um gole e outro. À frente da calçada, um senhor estava sentado com um saco de tecido roto, assistindo a TV, diante da loja de eletrodomésticos. “É assim todo dia”, disse Thiago. “Ele vem, assenta e fica aí”. Papeamos um bocado mais. Talvez por mais de uma hora. Thiago acertou a conta e tornamos a caminhar.

Passamos novamente por um grupo de pastores que sempre prega (dentre outros muitos) na Praça da Sé. Thiago havia me dito que eles vêm a pé de Guarulhos até ali. Usam barbas grandes, calças e camisas sociais, batem na bíblia, xingam e berram, se assim necessário for. Em geral, não ficam de conversa com as pessoas; estão ali para pregar. Mas parece que ao menos um deles se sente à vontade com Thiago. Acercou-se de nós, falou bastante sobre Deus, sobre não beber, não fumar; tinha os olhos firmes, era terno e frio ao mesmo tempo. Estava estampado no seu olhar a alegria em reencontrar Thiago; talvez não tão alegre por perceber que Thiago se esquivava em se entregar a Deus. “Depois tenho que trazer aquela foto que tirei de você.” “Não, Thiago, essa história de foto é muito complicada”. E o pregador explicou que, sendo a foto “boa”, a pessoa retratada se sentia envaidecida e isso alimentava o orgulho. Ou, se por outro lado, a pessoa retratada morresse, a fotografia seria danosa a quem ficava com a lembrança; sempre que se olha para uma foto de alguém que se foi, revive-se a tristeza e saudade.

Despedimo-nos e seguimos em direção à Igreja da Sé. Conversamos um pouco sobre política, havia uma concentração de pessoas de uma frente popular reunindo-se para protestar contra o fascismo. Muitos jovens, gente que não frequenta tanto a Sé. As barracas de comida

também ali, dividindo o espaço com o Apóstolo Paulo, o marco zero, entre as palmeiras, índios e jesuítas.

Descemos um pouco em direção oposta a da Igreja e o olhar de Thiago cruzou com outro par de olhos conhecidos. O homem fazia um gesto de soco, de uma mão contra a outra, assentado aos pés de uma palmeira. O sorriso apareceu nos rostos de ambos. O homem se levanta, aperta as mãos de Thiago e o abraço surge. O mesmo se dá, comigo, em sequência. Thiago o conhecia da “maloca”. Pergunta sobre os outros: “Cadê o Sapo? O Porcão? O Goiás?...” E o homem vai falando. Pergunta porque Thiago estava sumido e engatamos a conversa. Mineiro de Ponte Nova, veio para São Paulo pra trabalhar; mas era bom mesmo com a bola. Atlético, canta o hino do Galo várias vezes. Thiago bate algumas fotos, ele conta que não cheira, só bebe cachaça. Certa altura, diz: “Ontem eu vi o cara que matou o Cu, Thiago!” Disse que estava muito mal por isso. “O Aloísio? Mas ele estava cuspidando sangue, foi no médico...” E o Mineiro foi contando que, na verdade, o Aloísio, conhecido pelo apelido de Cu, havia morrido de tanto apanhar de um segurança. Por isso estava vomitando sangue. Thiago já havia me alertado para essa inversão: quando o morador de rua é vivo, é conhecido pelo apelido. Quando morre, os amigos passam a se referir ao falecido pelo nome próprio. Como se após a morte houvesse um pudor em dizer o apelido, ou de forma diversa, se conquistasse um nome somente na “outra” vida.

Eu sabia quem era o Cu, o Aloísio: Thiago o havia fotografado; sua pele do tórax trazia marcas de queimaduras. Cu era sobrevivente do massacre da Sé, ocorrido em 2004... Na entrevista de ontem, na Secretaria de Direitos Humanos, um outro Tiago, assessor da Secretaria, havia me informado que a Prefeitura está construindo um Marco – já está quase pronto – em memória das vítimas daquele massacre... Mas ali, Mineiro fazia as vezes de testemunha, e nos relatava o que o monumento da prefeitura nunca representaria sobre a história do Aloísio.

A conversa pegou gosto, ficamos um bom tempo com Mineiro. Disse a ele que também era mineiro e que tinha nascido em BH; “então leva o Thiago para conhecer Ponte Nova, você leva?” Prometi que sim. E falamos mais um tanto do Galo, do Reinaldo, do Ronaldo Gaúcho, da Cidade do Galo, das cachaças de Ponte Nova, mais de cinco, cujos nomes não me lembro mais. O Mineiro fica na “Armênia”, mas caminha a pé até a Sé para passear, como nesse sábado. Jaqueta, bermuda limpas, sapatênis bem calçado, Mineiro sorri com pouco dentes,

mas com uma habilidade única. Ali estava um rosto singular. Eu mesmo registrei uma imagem do encontro genuíno entre ele e Thiago.

Seguimos adiante. Thiago faz contato com um senhor assentado sob a estátua do jesuíta. O cheiro de urina e a sujeira do rosto, das unhas, das roupas não são um problema aqui. Nos assentamos próximos para ouvi-lo. “Eu sou um homem de bem, eu sou uma pessoa boa”, diz o homem, de nome Josivaldo. Nos apresentamos e mais uma conversa evoluiu. Nascido nas Alagoas, Josivaldo é cego de um olho, vive no Brás e cita inúmeras passagens da Bíblia. É uma pessoa “boa”, mas se refere inúmeras vezes a uma “perseguição”. Trejeitos suaves, fuma com delicadeza um cigarro que Thiago lhe cede. “Você sabe que passando a língua assim (lambe o meio do cigarro) o fumo fica mais forte”. Thiago repete o gesto. Josivaldo apresenta o pessoal mais próximo, chega o Contemporâneo, que se apresenta por si. Esse traz uma tatuagem na testa: “Contemporâneo”; e Josivaldo segue, dizendo-se perseguido... Surge uma história de que ele se banhava somente com tanga no rio e via as mulheres, também de tanga, e se masturbava dentro do rio. “Pecado”, afirma. Fico pensando se Josivaldo, filho caçula de uma mãe que ele amava, não teria sido perseguido pelos irmãos por sua feminilidade. “Você é homossexual?”, a narrativa é entrecortada; Josivaldo nega a pergunta feita por Thiago. “Jesus aceita a gente como a gente é”, Thiago já falara antes, valendo-se do mesmo repertório de Josivaldo. Eu mesmo havia dito que preferia o evangelho de São João ao de Mateus, por sua poesia. Algumas fotos foram feitas por Thiago, mais um cigarro. Josivaldo pediu uma camisa, uma calça; Thiago prometeu voltar no outro dia com alguma coisa. A história das mulheres que tomam banho seminuas no rio, a “punheta que eu batia”, a sexualidade de Josivaldo, a família alagoana, os trechos recitados do evangelho de Mateus, tudo isso refluía para a perseguição... “Fazer o quê?” perguntou-nos. “Jesus disse que eu seria perseguido...”

A cegueira do olho esquerdo de Josivaldo resultou, segundo ele, de um galho que o feriu quando dormia num gramado. E a bebida parecia ser um consolo permanente. Falamos um pouco mais com Josivaldo; chegou mais um na conversa e fomos nos despedindo. Já a caminho do metrô, seguimos até a São Bento, Thiago e eu tentávamos achar algum fundamento para essa perseguição de Josivaldo. Teria sido ele mais uma vítima da homofobia? Nunca saberíamos ao certo, e nem há pretensão de desvendar nada aqui. Por hoje bastava. Um olho vê, outro não.

*Babel*

Cheguei à Sé com um pé d'água à espera. Já na escada rolante, abri a sombrinha mínima, daquelas feitas para se molhar a parte de baixo do corpo. Comprara ontem, numa banca de revistas, a caminho da entrevista que fiz com Júlia e Neto na Secretaria Municipal de Direitos Humanos Cidadania. Thiago já estava abrigado no Centro Cultural da Caixa e fui até lá. Por suas listras arco-íris sobre o fundo preto, apelidei a sombrinha de LGBT. Já no fim da escada rolante o aguaceiro me alcançou. A estação de metrô da Sé tem isso: você sobe seco e chega molhado na Praça em dia de temporal.

Desviando das poças, cheguei ao Centro Cultural. Thiago estava por lá, com a máquina já no pescoço. Ele tinha chegado mais cedo, rodado um pouco e feito algumas imagens; diz não ter medo de chuva, sem paciência para guarda-chuvas. O casaco dele parecia um cobertor felpudo, pele de cabrito; mas os olhos são os de sempre, bem verdes, da cor da camisa e firmes. A chuva seguia intensa. Falamos um pouco sobre a oficina que Thiago conduzirá no domingo (amanhã) no Armazém da Cidade, pelo Projeto VivaRua. Hoje cedo nos vimos lá, na Vila Madalena rapidamente, antes de perambular pela Sé. Ele fora conhecer o espaço e eu lá acompanhei, das 11h às 13h uma mesa redonda com gente interessante, entendida de fotografia e arte. Depois da mesa, comi um acarajé no armazém, subi até a Sumaré, passando pelo Beco do *Batman*, cheio de pinturas nos muros, e peguei o metrô rumo à Sé. E ali estávamos os dois, lado a lado, olhando pra chuva.

Percebi que já havia entre nós um laço diferente do primeiro encontro; mais empático. A voz ia e vinha na fala de cada um, talvez cumplicidade. Acumpliciamiento do fazedor de imagens e de seu acompanhador de fazimentos.

Nessa prosa refletimos um pouco sobre a condição da cidade de São Paulo, tão marcada pela divisão territorial. Na verdade, acho que em toda cidade isso acontece. Mas essa tem sido uma questão que, volta e meia, atravessa a pesquisa desse doutorado. Vila Madalena, linda, interessante, mas sem dúvidas um território da classe média alta paulistana, que tem um estilo de vida “alternativo”, *diferentão*. Descolados, à margem do *mainstream*, mas com *glamour*. “Queria ver fazer isso (VivaRua) na Sé”, diz Thiago. A Sé não é pra principiantes, pensei. E sim, a Vila é, em parte, um mundo à parte nessa cidade cinza e feia, pobre, cheia de imigrantes, suja, fedorenta, decadente, decrépita, fudida mesmo; a cidade de São Paulo, sob muitos aspectos esquecida. Ou invisibilizada, marginal, abjeta; a São Paulo da “feira do Rolo”, da “Cracolândia”, da imundície do domingo no Centro, às portas fechadas. Como bem disse o

Sr. de Itajubá, que nesse momento da chegada para a incursão eu ainda não conhecia, mas que viria a conhecer no bar da “Mãe”: “A Praça da Sé tá na bunda do Haddad e ele não faz nada, não melhora isso aqui...” Bunda = Referência ao prédio da Prefeitura, situado no Centro; a Sé é o traseiro da Prefeitura.

Se o lugar de se viver é limitado pelo lugar de outrem, a Sé seria a fronteira, um espaço de coabitação a ser (re)descoberto. No Centro de São Paulo, ou em Gaza, os fronteiriços – estrangeiros uns dos outros – se esbarram, se estranham, se acolhem e se movem, num trânsito de idas e vindas. Não é a São Paulo da Vila Mada, da Paulista, do Ibirá, do Morumbi; é aquela velha metrópole dos sem lugar, dos vagantes, do trecho e do resto, das ocupações e do que excede às políticas públicas e mesmo ao entendimento. Terreno baldio.

Eu e Thiago falamos um pouco mais sobre essas fronteiras, sobre esses territórios, sobre o que ele tem feito para organizar seu acervo de mais de 60 mil imagens. 60. Mil. Puta que pariu! Disse a ele que podia ajudar de algum modo; indicar alguém... Ele quer chegar em 10 mil imagens, filtrando o que deve servir mais para o trabalho de escuta fotográfica (assim o chamo mentalmente, mas não para Thiago). Ele já tem usado um *software* para organizar e classificar. Talvez, num próximo encontro, possamos nos dedicar a uma conversa sobre acervo, pensei com meus botões. Bom mineiro, não propus nada mais. Saímos do Centro Cultural rumo a um boteco de cinco metros quadrados nas proximidades da Sé. Um pouco de chuva tomada e nada de sombrinha. Thiago define o lugar do boteco como “curva da curva”, uma espécie de “fundo” da Praça; a Sé “pro-funda”. Resto do resto. O traseiro da bunda do Haddad. Ou o cu deliberadamente invisível?

Assentamos no balcão e a conversa surgiu de imediato com Mãe, uma mulher por volta dos seus 40 e poucos, ou cinquenta no máximo, a dona do bar. Dois copos lagoinha, uma Brahma. “Thiago, tá sumido! Veio fazer foto?... Mas aqui a coisa não tá boa não”. Apresentei-me a ela, seu nome é Tânia. A mãe, tia, filha do bar. Mãe-bar. Filha porque tem dia que uma das freguesas, que vive nas ruas da região da Sé – segundo confirmou Thiago – a chama assim. “Ela me fala: põe comida aí para mim, filha! É meio difícil, mas eu gosto dela”, sorri Mãe. Mãe Coragem, de Brecht, na Sé. Negocia a fome e a sede. Vivem, sobre-vive. Vive! Sobressai-se do que comem os que dela dependem – um olhar, uma palavra, uma afetação, uma (a)feição. Comida a sete reais, cachaça “barrigudinha” e café. Os pratos, bem servidos, são feitos pelo Irmão, que fica na cozinha. Quem se assenta nas quatro mesas, com quatro lugares cada, além dos lugares no balcão, ganha como acompanhamento uma garrafa de dois

litros de água gelada, pet reaproveitada. Ao fundo do bar, a janela retangular que dá para a cozinha e o banheiro lá em cima, após a escada.

Mãe se queixa, diz que as coisas não estão boas não, que pioraram muito nos últimos tempos. A sensação é compartilhada por Thiago. Ele me diria, no metrô já no fim do dia, que “São Paulo... isso aqui já deu o que tinha que dar.” O que me parece é que a Sé está a caminho do fundo do poço. Mas ela, Mãe, é Coragem e corrige-se: tem hora que melhora, isso, melhora... Vai e vem. Assim.

Irmão sai da cozinha, vem se apresentar. Tem saudades dos dois nos apertos de mão e olhares trocados com Thiago. E dele também para com Mãe. “Moisés”, dá Irmão apelido a Thiago. Sim. Barba, cabelo e bigode. M O I S É S. O fotógrafo retrocede de apóstolo cristão para patriarca da Terra Prometida. Thiago como o chefe de seu êxodo pessoal; o jovem sai do Egito e embrenha-se na Sé desértica. Faz disso imagem.

Cerveja servida mais uma vez, fomos dando corda na conversa. O falatório de uns dez homens de pé, além de uns dez outros sentados, completa o clima da Babel. A Babel de seu Teotônio, de Itajubá, Minas Gerais, que trabalhou como tipógrafo em São Paulo, mas que até aquele momento ainda não conhecia; Sr. Teotônio que ainda viria. Conto e repontuo a profética passagem dele nesse relato ao registrar o entrevisto do tempo. Porvir. Ponho e reponho as memórias do dia em (des)ordem. Embaralho-me... Sr. Teotônio: velho da barba branca que está aposentado, mora no Belenzinho e que faz trabalho social; e que passeia na Sé! Mas, e ainda, nesse ponto da incursão não o conhecia.

O vozerio e o entre-e-sai, junto com a máquina de Thiago e as histórias pessoais em fragmentos iam aparecendo no balcão. Deslizavam sobre a superfície engordurada de pano de limpeza. No contato da pele do olho com a pele do outro, as palavras rolam. Esboroa-se o verbo *ia*, de um pretérito imperfeito, com o *agora*, em transe. Desfronteiro-me, descarnando-me ao resgatar os relances. Assim como (re)faço-me em parte rio de passagem. A curvatura da Sé parece que me possui e fala de uma ob-cena metrópole.

No alto do bar, uma TV de plasma passava “Era do Gelo”, arrematando o cenário ordenado por um caos bem situado, necessário e controlado de perto por Mãe e Irmão. Um moço alto e silencioso cuida da limpeza enquanto isso, com aquele pano úmido surrado, passa pra lá e pra cá. “Tem almoço?”, até as quatro da tarde, depois pára; “tem café”, não, daqui a pouco. Thiago posiciona a câmara sutilmente e faz algumas fotos sem que lhe percebam.

Como estou, fico; conjugo o pacto de não-alteração do contexto, do tema da foto. Somos o premeditado ponto cego um do outro.

Mas olho pra Mãe mais fundo, vejo os dentes amarelos numa arcada desorientada, passa dor pela goela. Mãe-Tânia conta que mora na Riachuelo, ali perto, está com filha doente e quer ir mais cedo pra casa. Fico sabendo por Thiago que, além das duas filhas, outras duas crianças foram “adotadas” por Mãe, mas hoje estão na Bahia, como ela contou. Foram embora com o pai biológico que *preferiu entregá-las a outras pessoas de lá*. Mãe parece conformada com a separação das crianças; o rosto feminino esconde os dentes que aparecem, mas se desfazem num sorriso meia-boca. A dor mostra-se clara e tímida. Mas não tem pretensões de enigma; vive como Mãe-Rosto.

Na parede de azulejos do buteco, cartazes de campanhas de combate à exploração sexual infantojuvenil; outros dois com passagens bíblicas e com a típica iconografia evangélica, além de avisos de proibições sobre não fumar e as autorizações da vigilância sanitária. “A prefeitura quer que eu permita que o povo que mora na rua venha aqui e use o banheiro, que se lavem no banheiro... eu não vou deixar isso não. Aqui eu sirvo e tudo, mas o banheiro é limpo”, irrita-se Mãe enquanto recebe moedas e repassa cachaça.

Irmão sai da cozinha e vem fazer café no balcão. “Tem almoço?”, já acabou, diz Tânia. Irmão põe o pó de café reutilizado na máquina quente, misturando na água e o pó uma, duas, dez, vinte vezes. Fila pra pegar café, agora pronto. Ele vai servindo; entrega cachaça aqui, outra ali, recebe moedas. Gazofilácio profano e o óbulo do bêbedo como entrega de tudo o que não se tem... E nós vamos proseando com Irmão enquanto a chuva afina e o fluxo de caixa não o detém.

Os dez homens da porta viraram cinco, mas permanece o falatório de vinte. Irmão veio do Sergipe, da cidade de Lagarto – mas depois o seu João Álvares vai revelar que Irmão veio mesmo da Bahia. Pergunto como se chama, e Irmão se esquivava, não diz o nome. Confessa que seus familiares estão por lá e que são interesseiros. “Meu tio é vereador; tem nove carros na garagem lá...” Para Irmão os políticos são todos iguais, não se pode confiar. Mãe depois me diz que Irmão, quem parece ser seu marido, é assim mesmo: fica de olho e fala para cada um que chega ao bar que nasceu num lugar diferente. Irmão e Mãe são evangélicos?; parecem, mas não seriam, ao menos deveriam, porque mãe-irmão constitui em si um incesto linguageiro. E servem, servem cachaça adoçada, num barrilzinho de garrafa pet, tipo pitchulinha. Barrigudinhas. A bebida sai toda hora.



“Café”, pede o senhor usando boné de MC, barba grande, branca, olhos azuis, jaqueta larga, sacola, óculos de sol e de grau, pindulicários, tudo o mais dependurado na camisa social gasta; guarda-chuva no braço e discreto crucifixo no pescoço; bíblia embalada em sacolinha plástica para entregar para uma pessoa que ele conhece e que vive na rua, “mas que eu não a encontro. É a versão evangélica da bíblia, mas tem a letra grande, então tudo bem”.

O senhor pega o café, começa a prosa conosco. Thiago se levanta, ficamos de pé à entrada do boteco. Eis o Sr. Teotônio Carlos Leandro, de Itajubá, católico, apreciador de bandas de rock; faz trabalho voluntário com o Padre da Igreja da Sé, distribuindo comida pra quem vive na rua. “Você é de Belo Horizonte, é?! Minha sobrinha mora lá; depois você procura saber da banda de *rock Papagaios do Barulho*.” Disse a ele que conhecia a *Pêlos de Cachorro*, da favela da Serra, que toca na *Obra*. Risos. Começo a falar de Itajubá, cidade que conheci certa vez a trabalho. Arrisco: “Gosto muito dos ipês brancos de Itajubá” e ele emenda o meu elogio, se lembra da época em que saíra do Sul de Minas para trabalhar em gráficas de São Paulo. “Eu nasci em Cristina. Trabalhei no jornal de Itajubá”.

Sr. Teotônio conta sobre como era penoso organizar a tipografia para rodar a impressão do jornal. E que trabalhou muito, em diferentes serviços gráficos em Sampa, mas que agora, com a era digital, esse ofício tinha praticamente acabado. Ele parecia trazer nos ditos uma carga de nostalgia, da ciência de que muitas coisas findas se limitam a não ser lembradas e, com isso, passam como se nunca. Antônio, se sem-nome fosse, seria um modo do Dizer levinasiano em corporalidade terna. O Dizer lhe escorre os fios da barba.

Ele me pergunta sobre uma dupla “sertaneja boa” de Itajubá, da qual não me lembro o nome. E define a cidade como boa pra morar apenas para quem é estudante ou polícia. Comento que, por ser mineiro, sempre acabo encontrando nessas idas e vindas um conterrâneo por onde passo na Sé. Thiago enquanto isso fuma um cigarro, sai para ir ao banheiro; eu e Sr. Teotônio falamos então de política. Ele dá notícia de Temer, Dilma, Ciro Gomes, Eduardo Cunha e mais uns e outros. Sempre votou em partidos da esquerda e parece se arrepender do único voto que dera ao Maluf: “Naquela época que votei no Maluf porque não tinha PT”. Admira Erundina e, ao que parece, acha que ela deve se candidatar à Prefeitura em 2016. Além de citar Lecy Brandão como exemplo de boa política. Arrisco dizer que Sr. Teotônio é um feminista. Será?

A conversa se anima, assentamos na mesa da frente. Mais uma Brahma e o Sr. Teotônio nos conta que nunca se casou. Thiago se aproxima dele e aponta para um fio enorme que lhe

saía da barba. Pega o fio com as suas mãos mosaicas. O velho acha graça, aceita-o como se Abraão acolhesse o gesto daquele que tange as tábuas da Lei. “Eu uso ela (a barba) amarrada, já teve época que chegar até aqui (aponta o início das pernas); só uso água e sabão e ela vai crescendo...” O vozerio aumenta. “Isso aqui tá igual uma Babel”. Consigo fazer algumas fotografias de Thiago com Sr. Teotônio à mesa. Eles falam entre si, não se olham muito, talvez Thiago o olhe mais; Antônio encara o horizonte interno do bar... olham para frente... e eu os interrompo com meu olhar afogado na chuva, assim como um terceiro que se vê noutrem sem ser efetivamente visto por outrem; como um ponto cego proposital aberto à escuta. Percebi o mesmo tônus do diálogo que eu e Thiago travamos diante da chuva, no Centro Cultural da Caixa. Mas lá, o nosso terceiro era o deserto encharcado da Sé. Aqui, um idoso de olhos claros e rosto ameno.

Do balcão um homem começa a gritar. Bebe cachaça e fala que vai se aposentar no dia 20. 20. De junho. Só pensa em pegar o FGTS e passar o dinheiro para a filha que reside em Santo André. Fala para nós, que estamos na mesa, fica de pé e mais próximo. Sr. Teotônio se despede, os homens à porta do bar diminuem a voz, já não passam de uns 4. O entra e sai permanece. O homem é veemente, parece o Lula, se diz baiano, amigo de Irmão e nos mostra a carteira de identidade. Tirada em 1972, o documento está aos pedaços, com uma foto em preto e branco; assinatura bem desenhada. “O Senhor parece galã”, digo. É João Álvares. Deve ter lá seus 60 e tantos. Trabalhou na CBC – Companhia Brasileira de Cartuchos e diz concordar consigo mesmo. “Eu concordo comigo mesmo.” Gargalhadas minhas, de Thiago e de Mãe. José tem a cara vermelha, unhas grandes; ele ama a filha e fala que seu filho é traficante, rico, mas não tem contato com ele. A virilidade tardia está ali de pé, em pessoa, ameaçando quase sem querer a gente, e nós zombamos de leve *dessa peça*; João não aceita convite para assentar, dá prova de macheza e resistência. Tem dente amarelos, encavalados, vivos e falantes entre os lábios enrugados. Se Sr. Teotônio trazia, com o sorriso doce de uma boca sem dentes a candura de um avô mineiro, João está mais pra cangaceiro arretado, armadura firme. “Lampião levou a minha parteira lá da cidade, quando era pequeno”, conta. Chora pra dentro.

O que não poderíamos prever é que, ao virar-se, nas costas da jaqueta marca *side play* de José, estão bordados os personagens da *looney tunes*, como piu-piu, frajola, pernalonga. Isso: a máscara e a contra-máscara de um rosto massacrado pela cachaça, mas firme como macho recolhido, bode velho. Contou que certa feita uma jararaca havia picado seu dedinho

do pé, mas ainda era novo e que ele havia queimado o dedinho para sobreviver, após amarrá-lo bem, como recomenda a tradição. José desafiava a mim e a Thiago, dizendo que duvidava se um de nós dois *consegue fazer isso – amarrar e queimar o mindinho pra livrar do corpo o veneno*. Mas também nos elogiava, dizia “você são estudados... é bom conversar com gente estudada; dá pra se ver: você são jornalistas estudados!”, embora nada disséssemos a esse respeito. Não tínhamos pretensões de nos esconder. Ao menos posso isso dizer da minha exposição àquele baiano singular que nos brindava. Eu só não sabia que a minha cara denunciava tanto o fazer jornalístico.

Tomamos a saideira. Thiago pagou a conta. Na porta, um dos homens que estava desde o início à entrada do bar nos parou, questionando o porquê da máquina, das fotos. Thiago reagiu com firmeza, disse que só tirava foto de quem pedia ou deixava. Não estava interessado em tirar nada dele, nenhuma foto sequer. O homem quis enfrentá-lo; olhou para o outro, seu superior. A barra pesou. Tenso. Mas o manda-chuva ficou de boas; pediu pro homem ficar também. Thiago acendeu um cigarro novo, destacou o falo diante da máscara do seu opositor que já estava com o seu pito no fim. “Esse aí é o seu segurança?”, perguntou pra Thiago, apontando para mim. Risos. Encrespou todo, mas já tinha virado piada. “De cara de jornalista a segurança de fotógrafo”, pensei. E eu lá tenho cara de segurança? Mas há sempre um outro modo de ver, de se ver. E sempre haverá. Thiago manteve firmeza, parecia até João Álvares falando. Embaralhava os papéis. Os homens nos deixaram passar e Thiago me disse depois que, “com esses caras, tem que mostrar o pau mesmo”.

Bem ao lado do bar, assentado na calçada, estava o “Nhoc”, um senhor sexagenário, já conhecido por Thiago. Ferido, estava com um bastão de bambu nas mãos. Havia sido expulso do bar há pouco, pelo Irmão. Pessoas sujas não podem ficar lá dentro, eis a justificativa. Pergunto a Nhoc se ele havia se alimentado; diz que queria mesmo era cachaça. Estendo-lhe a mão, mas Thiago sugere não levantá-lo. Parecia estar debilitado demais, era melhor deixá-lo mais “quietinho”. Seguimos. Thiago me diz que Nhoc é muito inteligente e que ele tinha piorado muito desde a última vez que o vira. Para mim, ele estava mais próximo de um Diógenes; cascas de feridas na careca e olhar verde, profundo, um tom a mais que os olhos de Thiago. Ele quase não falou com a boca, mas os olhos velhos, avermelhados e claros, gritavam.

A garoa prosseguia fina e, debaixo da marquise da banca, próxima da estátua do jesuíta, nos viu de longe, e já estampando um sorriso, Josivaldo. Nós nos aproximamos. Ele pediu

minha mão para um cumprimento e a beijou. “Pai” me disse, e logo após a Thiago também. “Eu te amo, pai”, disse olhando ora para mim, ora para Thiago. Assentado sobre o cobertor imundo, no chão, Josivaldo estava completamente molhado, o catarro lhe descia pelos bigodes e pela barba, as calças sujas de barro e fezes. Tentamos conversar um pouco, mas diferente na primeira vez, Josivaldo parecia cansado, distante; sua língua era quase-delírio. Vê em nós o rosto do pai, de um pai, ou de um bispo, um cardeal? O beija-anel ao tomar minhas mãos abre uma fenda pelo gesto.

Josivaldo numa forma de delírio, nos convida para fumar. Tira um maço de dentro da jaqueta, uma caixa de fósforo pela metade, úmida. Thiago agradece, outro homem, de pé, aceita. Esse estava vestido com jeans, camisa, cachecol, tênis. “Vocês tão fazendo trabalho da Igreja?” Dissemos que não. O seu nome é Mário, veio de Curitiba e está na rua em São Paulo há oito dias. Procura um lugar para dormir; é F-19. Multidependência de substâncias psicoativas. Está calmo, mas pede por ajuda. Thiago indica o albergue. Mas Mário parece estar mais interessado na barrigudinha de Josivaldo.

A conversa é atravessada pela chegada de Iracema; fala muito, fuma, beija Josivaldo. Mostra os exames de saúde. E nos conta um pouco sobre si. Assentada ao lado de Josivaldo, diz que ela havia sido freira e ele frei, era amigos antes dali. Jurema ficou grávida e teve de abandonar a vida religiosa. Nasceu na Itália e veio muito pequena para São Paulo; hoje seus dois filhos moram com a sogra e ela está quase conseguindo um lugar no abrigo. Diz que se Josivaldo continuar na rua vai morrer. Pede para que paguemos “uma injeção de *aldol* para ele; assim vai parar no hospital e então cuidam dele lá.” Beija Josivaldo mais uma vez. Mostra-me em seu pescoço, na parte de trás, a tatuagem de dois bonequinhos abraçados: “São meus filhos, um menino e uma menina”, sorri com os dentes incompletos. Fuma um pouco mais. Tem os lábios feridos, a bochecha machucada. Nos exames de Iracema a pressão está “8 por 11, pressão de criança”, diz. Risos.

Levantamo-nos para voltar à conversa com Mário. Thiago insiste para que ele vá ao Caps, mas ele teme por uma internação compulsória. Tentamos acolher sua dor sob nossa pele, avizinhar-se dele, mas Mário parece oscilar entre buscar a ajuda e resistir ao sistema. Um acolhimento sem hóspede, um escape de relance. E por hoje percebemos que estava suficiente.

Despedimo-nos de Josivaldo: “Eu te amo”, ele diz fitando os olhos, face a face, com Thiago. “Eu também”, Thiago responde. “Cuida bem do Josi aí, Iracema!”, reforçou com ela.

Vamos saindo. Permanece o testemunho ressoando entre os corpos úmidos, excessivos na falta mesma de amor.

A marquise da banca assiste a esses viventes em três momentos de uma trajetória que parece comum a ambos: Josivaldo, Mário, Iracema. Fim, início e meio. Mas somos ninguém para determinar vida e morte por hoje; choveu, está frio e as portas da Catedral fechadas. Os rostos desfilam pelas fieiras do tempo, viventes que querem receber comida distribuídas nas barracas da Igreja. Talvez, por tudo isso que me toma na experiência ordinária de hoje, tenha ouvido desde sempre que se morre de tanto viver, bem dentro da Babel. Morre-se pela Mãe Coragem, pelo Irmão da Igreja, pelo FGTS, por Lampião e pela cachaça. Morre-se pelo cigarro, pela doença, pelo F-19, mas também pelo Pai, pelo filho, pela filha. Morre-se pelo espírito santo. Quando as línguas de fogo do pentecostes são então debeladas. Hoje o restilo paira sobre a Praça da Sé. Para muitos já é tarde.

9/7/2016

*“Tira um retrato pra nós, aqui!”*

Chego à Sé logo cedo, pela manhã. Começo a circular um pouco, entro na Catedral. Ao mesmo tempo que o silêncio fala aos ouvidos e a luz filtrada pelos vitrais reconta os passos de Cristo, de sua mãe Maria, do apóstolo Paulo, turistas tiram *selfies*, sorrisos paralisados voltam-se para os aparelhos celulares, com o altar desfocado ao fundo. É feriado na capital paulista e os termômetros marcam 10 graus. O sol brilha, refletindo os rostos passantes pela Praça. Fico pensando em como essa Catedral solene fora concebida, construída e, de certa forma, desconstruída ao longo do tempo. Penso que preciso conhecer um pouco mais sobre esse território; perceber como ele é definido a partir de uma espécie de santidade monumental católica, uma espécie de *vício de origem* da cidade de São Paulo; do Pátio do Colégio à Sé, anda-se um pouco; e também pouco ao Mosteiro de São Bento. Há nisso um itinerário histórico, linguístico e de sentidos. Perambular por aqui é reescrever o traçado que vai de 1554 ao ano presente. Revejo os rostos dos jesuítas, primeiros imigrantes, e dos indígenas dizimados. Os mesmos que ainda são expulsos, dizimados, pelo dízimo catequético, pela parte décima, pela falta das partes e infinitamente decimais, de uma terra agora degradada, esgotada, dura feito concreto.

O encontro com Thiago está marcado para as 14h. Entre o fim da manhã e o início da tarde, circulo um pouco mais pelo centro, vendo o sobe desce ladeira dos comprantes da 25 de

março. Um enxame de sacolas se mistura aos cobertores nas calçadas, ao lixo-papelão-corpos enrolados contra o frio. O dia segue esquentando o asfalto. Passo pelo Centro Cultural Banco do Brasil para tomar um café e aproveito o tempo de escrita, cada vez mais raro. Escrevo um pouco sobre a entrevista de ontem, com o pessoal do Uol Tab sobre a produção “Humano Baldio”. A cabeça fervilha ideias, os dedos doem. Saio de lá, circulo um pouco mais, terceira vez. Vou me impregnado de centros. Almoço no Café Girondino e dá a hora; vou ao encontro de Thiago. São 22 graus.

Quase chegando na Sé eu e ele nos avistamos de longe. Aceno. Thiago tem boa cara, espanholado. Ele veste camiseta e eu de colete de espuma. Uma divindade hindu vibra estampada no tecido da camiseta; ele traz os olhos sempre luminosos como certa divindade; a câmara hoje está solta, ao pescoço. Percebo Thiago mais leve. Depois ele me diria que a Ana, sua namorada, vinha encontrá-lo no centro.

Como de costume, passamos pelo rosto duro da imagem do apóstolo Paulo, à frente do Marco Zero. O mesmo Paulo, com a espada nas mãos e as epístolas nos braços, ícone exposto em mural, lá dentro da catedral. Centenas de minúsculas pastilhas conformam a paulinidade daquele que dá nome à cidade. São Paulo. Amém.

E se fosse antes da conversão a Cristo? E se a cidade fosse ainda judaica, a-messiânica, seria pois a cidade de Saulo. A cidade das sinagogas e do Sinai. A cidade dos diaspóricos. A cidade refém, cega, perseguida: “Saulo, Saulo, porque me persegues?” “Eis-me aqui, Senhor”. O sim, sim derridiano. A responsabilidade infinita.

Mas Saulo converteu-se em Paulo, tornou-se Um com Cristo e, desde então, Santo. Do alto de sua santidade grave, observa o caos organizado que é sua cidade; a cristandade ambulante, de onde tudo parte e para onde tudo parece tornar. Saulo-Paulo da Sé. (Curiosamente, adiante, passaria na banca central para comprar três folhetos de literatura de cordel. Um deles: “Saulo, O Fariseu”, de José Medeiros de Lacerda).

Percebo Thiago mais leve outra vez; papo vai-vem, nos deparamos com Seu Israel, do Movimento pela libertação do Homem e da Terra. Ele está ajoelhado no chão, pintando umas faixas. Todas estendidas no solo, abaixo das palmeiras; e um cobertor também lhe serviu como tela. Seu Israel vem da Palestina Piauiense e escreve numa língua que, segundo ele, é uma mistura de português, latim, “judeu” e de um pouco de “nordestinês”. Expressões como “cabra maxo” aparacem junto de outras, difíceis de traduzir. Tem pouco cabelo, grisalho, um bigode típico e usa jaleco de lojas de material de construção para se proteger da tinta. Um

óculos no bolso lateral. Com a lata e pincel em punho, evolui nas narrativas como quem historiciza a passagem dos agricultores pelas terras brasileiras, do homem do campo que está sem campo. Seu idioma perfila um repertório lúcido; uma espécie de dizer que, por tanta lucidez padece da loucura.

Ele diz e rediz, no vai e vem das palavras; os ditos históricos dos povos que lutam pela terra me escapam entre o tímpano e a língua. Seu Israel fala de uma anarquia que, embora inspirada pelos pensadores da política anarquista, não se trata de um agir político estrito. O mais anárquico de todos para ele fora Jesus. Então ouvimos Sr. Israel falar de religião também. Desdita! Mas de outro modo, de outra religiosidade an-árquica.

A conversa flui, eflui, influi. Comigo e Thiago já assentados de frente para ele, no chão. Apresento-me, digo que sou mineiro e a partir daí a história muda. Sr. Israel transborda conhecimento histórico, uma aula que não tive nas escolas. Ele fala com propriedade professoral, embora sua narrativa seja difícil de acompanhar pelas rápidas conexões que desterra entre tantos temas diferentes. Sobre Minas, diz que a cidade de Conceição do Paraíso (não estou certo desse nome mas, vá lá!) é daqueles exemplos de lugares a serem perseguidos. Lá as pessoas plantam suas próprias comidas, constroem suas casas em coletivo e não têm vergonha disso. “Até mesmo o Mulá, pai do Aiatolá Komeini, plantava, metia a mão na terra... um homem rico! Não há nada de vergonhoso nisso.”

Ele me pede que deixe escrito o lema da bandeira de minas no papelão porque utilizaria no texto da faixa que pintava. “Agora vou escrever aqui: ‘Louvado seja Alá’. Tá vendo”. E vai desenhando vagarosamente cada parte da letra L, do O, enquanto nos olha; nos vê; nos convence de sua visão de mundo anárquica, (in)certamente (im)possível de se definir em conceitos.

Fico intrigado com esse corpo de seu Isreal que se move, que aponta o pincel para a praça, que informa: “lá, engenheiros, artistas plásticos, pedreiros e todos os profissionais se juntam, na terra em que as próprias pessoas plantam o que comem e estão livres da exploração, em que fabricam seus próprios tijolos...; lá, lá eles se juntam para construir as casas.” E exalta Minas. Eu escrevo no papelão: “Libertas Quae Sera Tamen”.

“Sabe esse estupro que aconteceu; porque são várias palavras, inclusive prevaricação envolvidas nesse crime”, diz seu Israel a se referir ao caso de estupro coletivo cometido no Rio de Janeiro contra uma jovem por 30 homens. Ele diz ter a cura para o mal do estupro: basta que o estuprador receba uma surra de um galho verde assim (mostra o dedo) de chicória.

Lá no Piauí é desse modo. Enquanto os homens viam as mulheres tomarem banho nuas no rio, tomavam essa surra de chicória para a cura.

Seu Israel fala muito da palestina piauiense; e da educação que recebeu dos jesuítas. Fala com eloquência: é ecumênico, híbrido, nordestino e paulista; sua mãe desceu de vapor até Januária e de lá pegou um trem para São Paulo. Fala no Norte de Minas, das cidades de Montes Claros, Januária e Janaúba, donde parece ter saído também; fala do Triângulo Mineiro, até de Carneirinho; do Sul de Minas e de Valadares. Parece ter viajado pelas cidades pequenas, zonas rurais, vilarejos de queijo e cachaça. Tem um olhar doce e firme, sulcos de sol e carvão nas faces. As suas unhas pretas e grandes acumulam sob si as histórias por onde os pés passaram; as unhas das mãos vestigiam a tinta da escrita inventada.

Então junta-se a nós um outro que o chama pai - mas não é filho não, só referência mesmo, esclarece – o Welder. Esse veio de Brasília, é mais jovem e faz parte do mesmo movimento de libertação agrária.

Levantamos para partir, o seu Israel levantou-se também. Cumprimenta um aqui, que aperta nossas mãos também e nos diz: “esse aí é bacana”. E sai. Israel aponta o pincel para a feira do rolo, fala sobre a futura eleição de Erundina, de Temer, Aécio e Dilma. E de Lula. “Lula volta em 2018 e ganha”, fala outro homem que adentra a conversa, trazendo uma goiabinha para seu Israel comer.

Vamos nos despedindo e Israel querendo mais. Pergunta-me sobre os eleitores mineiros, sobre quem ganha, quem perde, se Pimentel ou Aécio; sobre quantos habitantes o Estado tem. Sinto certo arrependimento de ter dito que era de Belo Horizonte. Ele acena, quer seguir pintando. “Bate uma foto nossa aqui antes”, pede Welder a Thiago. Seu Israel, da altura do seus quase 60 anos, sendo 36 deles vividos em São Paulo, pede para se ajeitar para a foto. Fazem pose. A foto se faz. Curiosamente, há minutos, enquanto Thiago clicava durante a conversa, seu Israel permitiu que as imagens fossem feitas sem nenhum constrangimento. Ele então performava alheio... Mas agora, assim a convite, o corpo tinha de se erguer para o mais justo enquadre, entre as faixas, a lata de tinta, o pincel, com a Sé ao fundo. Tudo tinha de aparecer e bem, penso. “Trago impressa essa foto pra vocês depois”, promete Thiago. Saímos.

A Sé está cheia no feriado. Os pastores pregam, as pessoas dormem enroladas sob os cobertores, aos pés da estátua de Padre José Anchieta. A feira do rolo segue, transitando entre os olhos das polícias; mulheres se maquiam encostadas nos muros dos jardins. O lixo é arrastado pelo vento e o cheiro de urina que ele traz permeia os olhos. Avistamos o Mineiro



de Ponte Nova. Para segurar o frio, ele está vestido com umas setes camisas, e com uma bermuda. Ele sorri, papeia um pouco. Fala de como os “meninos da bicicleta” têm roubado celulares por ali. “Hoje até agora eu não vi nenhum roubo.”

Conta também sobre sequestros e outros crimes, nada demais: narrativas do cotidiano, o que lhe parece. O olhar continua em Ponte Nova pelo modo de se mover entre nós.

Thiago se afasta um pouco, vai cumprimentar o seu André, que está com a boca machucada. “Isso aí é barriguda”, grita rindo de cá, o Mineiro. A bebida que é sucesso nacional na Praça da Sé, também parte de sua própria desgraça; salva do frio e mata na mesma medida dos que vão e vem, desabrigados, porém livres, como se pode (in)definir.

Lembro-me agora que seu Israel havia feitos duras críticas ao papel assistencial da Igreja e de grupos que ficam alimentando “a indústria da miséria, dos pobres da Praça da Sé”. A pobreza abençoada, vestida e nutrida pela caridade que, de acordo com ele, em nada contribui para a liberdade do povo. “Pergunta pra eles, esses mendigos, se querem plantar o próprio alimento? Querer? Não querem nada!”

Somos atravessados por um terceiro: um homem negro, de boina, mochila, sorridente, faz salamaleques, pede para ser fotografado. Thiago está mesmo de férias e faz mais dois retratos, ao menos. O primeiro desse senhor que nos atravessa; depois, a pedido de Mineiro, o enquadra assentado junto ao beiral do canteiro, ao lado de Seu André, com a boca machucada. O terceiro que nos atravessa chega e quer aparecer na foto também, escorando-se na cabeça de seu André, que a desvia. “Sai daqui, você já teve sua foto”, protesta Mineiro e o homem sai. Os dois viram-se para a lente com ares solenes, foto de família pra pregar na parede. Thiago tem uma segunda promessa impressa a cumprir.

Passo na banca central, “mantenha a cidade limpa”, diz a testeira. Compro três livretos de cordel, todos eles expostos à parte externa da banca, sobre os mais variados temas, de personagens religiosos a putarias, passando por todo tipo de questão científica, literária e televisiva. Exagero aqui, nem tudo se vê no cordel, mas sinto que de algum modo aquelas publicações expostas ao modo de um mosaico, me chamam de outra forma. Inevitável não levar algum. Levo três.

Seguimos, descendo em direção à Praça da República. Hoje tem feira. Passamos pelo viaduto do chá, falamos sobre as ciganas que tiram cartas e lêem o futuro nos búzios e que ficam por ali. No caminho, barracas de ambulantes, rostos turísticos e de imigrantes se misturam e preenchem a tarde de outono que se reflete em luz, no eixo central do calçadão.

Cortamos a Praça, conversando um pouco sobre a história do centro, sobre o cotidiano das praças e parques. Thiago fala do seu gosto em fotografar essa vida que segue pelas ruas, das pessoas que ficam *de boas*, se deixam assentadas assim, na perda de tempo. Qual perda?

“Vai trabalhar seu sacudo!”, grita uma mulher que passa fumando um baseado, cabelo vermelho, caveira tatuada na perna direita à mostra, arrepiada pelo vento. Sai e atravessa a rua, avermelhando com o seu cabeça a fumaça do beque. “A maconha... essa já está legalizada”, lembro-me da frase dita pelo seu Israel lá na Sé, quase uma hora antes desse grito. Bate agora um cheiro de gordura de tempurá frito. Caminhamos entre as barraquinhas de comida, em direção ao prédio principal da Praça da República.

E despretensiosamente, na curva do rio da Praça da República, Thiago encontra um quadro perfeito para uma fotografia. Um homem dorme esquecido dentro de um carrinho de supermercado, cheio das tralhas, apenas com os pés pendentes pra fora e a cabeça recostada. Está ali, tão encaixado, silenciosamente e tão alheio ao feriado, que parece uma pintura na paisagem urbana. O rosto apagado pede imagem ao olhar atento. E tudo o mais passa despercebido entre o lixo e a entrada da estação do metrô.

Circundamos a República e saímos na São João. Passamos por imigrantes africanos que vendem turbantes e roupas coloridas; por pessoas acampadas nas costas das bancas de revistas e nas marquises; pelas lanchonetes cheias que ofertam mortadela cerrati, legítima, e também por um homem imóvel, de pé, olhar perdido, viajante. Falamos sobre a feira dos bolivianos que eu preciso conhecer, na estação Armênia, aos domingos. Combinamos; talvez amanhã.

Entre a galeria do *Rock* e o Largo do Paissandu, as ocupações dos prédios abandonados do centro desfilam suas vidas impossíveis para uma metrópole que exclui o que já fora está. A Sampa que desce a ladeira até o leito do Anhangabaú, sem rio. Thiago vai silenciando. Eu também. Falamos agora pouco. Os sons da cidade nos preenchem.

De passagem, também vimos uma exposição no Paço das Artes; as juventudes paulistanas do centro se misturam por ali e se encaixam nos meandros das ruas do Centro. A tarde cai, o Martinelli e o Banespa aparecem, competindo na visão pela grandiosidade, agora já muito decadente. Mas duramente belos. O céu limpo, de azul intenso, destaca na São João as barracas de pessoas nas calçadas.

Depois de sermos alcançados pelo cheiro de feijoada do Seu Jorge, bar no centro, convido Thiago para tomar um café comigo no Centro Centro Cultural Banco do Brasil, onde terminamos o dia. Onde eu tinha começado. Ele fala da namorada, Ana. Eu falo de Fernando.

Digo que vou me casar; ele diz que já está há dois anos junto dela. Fuma mais um cigarro. E confessa que quer terminar o curso de graduação em física, mesmo que mais velho, depois que concluir o de psicologia.

A barba de Thiago está maior e mais branca. Sinto-me à vontade para contar mais, mas o tempo está no fim, pressinto. Ele promete ver se podemos amanhã ir à feira, após confessar que está reduzindo a bebida; ele sorri, despede-se. Faço o mesmo. Hoje o cafezinho é por minha conta. Eis-me aqui e afeto.

P.S. Já terminando esse relato, recebo via WhatsApp as seguintes mensagens de Thiago pelo celular:

*[9/7 6:23 PM] cara, minha namorada tava falando sobre os esquemas de casas populares q o israel falou*

*[9/7 6:23 PM] sobre criminalidade e tal*

*[9/7 6:24 PM] q realmente nao se cria nada, é só casa, nao um bairro, com comercio pracas e coisas pro povo*

*[9/7 6:24 PM] e o minha casa minha vida fez isso, só financiou construcoes de casas*

*[9/7 6:25 PM] e a historia de ele querer fazer o proprio tijolo é uma questao de pertencimento ao lugar*

6/8/2016

*Adágio*

A rua que sobe até a casa do Thiago, saindo da Aclimação, se chama rua do Paraíso. Ela termina justamente na Igreja do Paraíso. “Chegar aqui vivo, realmente, é conquistar o Paraíso”, digo a Thiago que sorri ao me receber. Saí a pé e subi o morro íngreme. Sinto os anos pesarem e a sacola com meio quilo de queijo minas e uma lata de goiabada. Levo os presente da minha terra; chego. Thiago abre a porta e me deparo com uma das suas fotografias ampliadas na sala, Ronaldo e Janáína vêm tevê. Somos apresentados e Thiago me chama para o seu quarto. Num PC estão as 40 mil (ou 60 mil) fotos para se olhar. O cheiro de palo santo queimado me lembra a minha casa. E as plantas nos vasos também. Entrego-lhe o queijo e a goiabada; ele fica menino, vai à cozinha fazer café. Fico só, sapeando as imagens. As xícaras aparecem pela metade e vamos bebericando. Não podia tomar café hoje. O meu clareamento dental vai pro saco.

Há então um longo momento de seleção, revisitação, pulsação das fotografias. Nove fora: vamos salvando sequências em pastas, levando em consideração a duração de um dia, ou a duração de um rosto.

Thiago vai abrindo a memória aos poucos, desfilam sobre os olhos uma galeria de mulheres e homens, ora espectrais, ora vívidos, ora pós-mortem. Sabe os nomes, (re)conta as histórias, suas visões construídas nos anos de relação. Um cigarro e outro esfumaçam as pupilas e vamos como que adentrando um certo mundo, talvez em certos instantes pela primeira vez. O cotidiano passa em traços, vestígios; há também nisso o *como se* derridiano, entrelaçando as durações do dia e dos rostos. “A tragédia grega tinha a duração de um dia”, lembro. Na mostra dos *vulnus*, ferem-nos as lembranças de dor, lambreada de alegria. Um atravessamento paradoxal que nos esgota o olhar. Chegamos ao termo de metade das imagens em duas horas meia. Navegamos na memória fractal, e por vezes dura, de muitas realidades, do trânsito dos rostos no que os corpos apresentam pelas imagens. Ali, na tela, ressoam as vozes da Sé e do Centro de São Paulo, silenciadas, apagadas, distantes do campo visível. Ecoa, outramente, o que faz nascer essa distância. Não sabemos. Sinceramente, não sabemos. E nem sei se nós queremos saber.

A lista de nomes vai sossobrando. Sussurram. Mas de todos eles, Chico Iraque e Cu, o Aloísio, fazem tremer o rosto do fotógrafo. O primeiro encontrou um mal súbito; o segundo, uma hemorragia após a surra. E tem o Sinval, artista de rua que também morrerá tragicamente na Bahia. Estavam ali *como se* vivos, mas não eram lembrança *em si*. Eram e são mais.

Não falo de metafísica, tampouco de ontologia. Parece-me que os seus corpos retratados realizavam em Thiago e, por desdobramento, em mim, um chamado; um endereçamento. Apontavam o mais trágico, e a um só tempo um indecível belo da emersão da imagem. Nada de loucura, nada de fábula: era dor seca, genuína, de (re)ver o *isto foi* em sua potência. “Olha que gracinha”, diz ternamente Thiago sobre o Cu. Não se infantiliza, não se subalterniza, não. Thiago fala como que acolhem Aloísio, um incerto Cu, sob a pele da imagem que é a sua mesma pele, em certa medida. E dela extrai o que *excede* em imageamento. No silêncio, pergunto. “Quando você revê as fotos dele...”

“Tristeza.”

Essa foi a palavra do fotógrafo. De tão seca, a tristeza é extrema e profunda. Arrisco dizer que Cu foi, e o é em permanência de retratação via imagem, a justa desmedida da obra de Thiago. Digo ao fotógrafo que as fotos de Cu, assim, seminu, pele marcada, território de

solo de pele retorcida após a queima, mão no rosto de outrem, eram eróticas. Em *eros*, Cu *erotizava* no acolhimento de um no outro, ruptura do mesmo, *differánce* indecível. E os traços nos saturaram tanto a visão tanto que tivemos de parar. Paragem como inferno e oásis. Ambivalente ao mesmo tempo, num outro tempo.

Era *como se* um transbordamento necessário acontecesse e se colocasse totalmente outro. As fotos que separamos em pastas no computador *diziam* e bastavam porque não se continham em nos olhar e nos convocar. Eram demasiadas. Era isso: a experiência de (re)passagem de cada gesto, na duração de um dia, no devir de um rosto *aquém e além* do visto, do dito que se mostrava em tela. Na redobra do traçado da imagem, suspendemos a nós; para como que guardar um certo alheamento que (des)totaliza, antes de qualquer aderência ou fusão imaginal.

Saturado, com fome, deslocando-me de uma imagem a outra, saí para o almoço. Comemos juntos. Fomos juntos para a Sé de metrô. Juntos. Essa junção que consta na distância, a constância do que no *entre* se dá, mas que permanece ferida, *vulnus* e que machuca.

Antes, falo do meu cansaço para Thiago; ele fala de outras coisas, de intimidades, do seu *isto foi* não retratado quando ainda morava no Bixiga. Ele quer ser psicólogo clínico, e digo que as suas vivências o farão um dos bons. Para Thiago nada substitui a experiência.

Antes da Sé, saco dinheiro na Caixa. Ele me espera na porta; enquanto isso, na bolsa, o carregador que lhe tomei de empréstimo reabastece meu celular. Fuma um, uns terceiros, uns dez e poucos. E falamos sobre política, olimpíadas e futebol. Há silêncios, um certo incômodo em ser cúmplice nesse esgotamento fotográfico que as imagens, incertas e excessivas, comburentes da pulsão de vida e morte, assanham as entranhas. “Hoje não estou bem”, penso comigo mesmo.

Essa *impossível* náusea, contudo, é de uma potência absurda, eu sei outramente. O que estou tendo aqui é um encontro genuíno; adentrado e dinâmico. Partilho o vivido com esse fotógrafo que não expõe o que produz; que não está sob as luzes ofuscantes dos holofotes; que não se dá a ver, mas que faz circular por aí, virtualmente, o que guarda nos seus arquivos digitais. Thiago vagalumeia.

Subimos as escadas da Sé e eu sou perseguido por essa saturação. Ela me toma e me faz esvaziar, fazendo cinzas o ego, após ser queimado na pira dos olhos verdes de Thiago e de todos os rostos que *atravessam* sua obra. Sinto que hoje a sua obra, de fato, me alcançou.

Logo na chegada à Praça, me alcança sincronicamente o rosto de Araci. “Sem C, nem y, com i”, firma. Ela veio da Bahia, Feira de Santana. Com uma rosa amarela que ganhara de uma mulher que saía da Igreja, traz consigo uma sacola plástica de tralhas e uma garrafa de *pet* pequena de coca-cola, cheia de cachaça. Ainda não sabia seu nome, enquanto nos olhávamos e ela ria de um outro que gritava *como se* fosse um pastor a pregar, vociferando “eu pego você, seu filho da puta!”. Ela espia, escondendo o rosto por detrás da palmeira. “Esse cara é doido; eu já trabalhei com ele na banca”, sorri.

Assentamos. Eu ao lado de Araci, Thiago a sua frente. O sol coa entre os prédios, lambendo o chão.

Dona Araci fuma e conta que não mora na rua, mas na Vila Mariana. Ela se remexe quando Thiago lhe pergunta se vive na Sé. “Eu tenho casa, alugo um quartinho; vocês já almoçaram?” Dissemos que sim e o papo engatou. Com apenas um dente à mostra na parte de baixo da boca, fala ágil e olhos firmes, entre um gole e outro, Dona Araci diz que sua mãe, Percília, era lavadeira e muito bonita; havia se separado de seu pai, Ramiro, após um derrame. “Falavam mal dela, dizendo que, depois da doença, minha mãe se separou dele porque o traía. Mas não... ela me falava para eu visitar ele e eu ia lá. Minha mãe era boa.”

Araci remonta à época em que trabalhava na banca de jornal. Diz gostar de se comunicar e dá risada quando fala das bijouterias que vendia. A estratégia da época era elogiar as argolas que estavam na moda, por conta da viúva Porcina, na tevê.

“Eu conheci a Dona Ana Rosa”, e começa lamentar com o rosto todo a morte de Rosa, quem levava para ela o almoço de todo dia. “Antes de ter o metrô, antes dos pontos de ônibus, ali, no largo da Ana Rosa, ela descia logo cedo pra rua e varria. Varria, ia varrendo, até lá na frente. Varria tudo. Quando via, já estava com a pá perto da minha banquinha.” Dona Araci diz que Ana Rosa era uma mulher boa, como é que podia ter morrido? E daquele jeito? Passou o prato quebrado no pescoço. “Assim”, mostra. “Nem gosto de lembrar”. Se matara e antes da hora. Horrível. E Araci remexe as coisas da sacola para mudar de assunto. Tal a moral: o Largo leva nome Ana Rosa hoje por conta da boa senhora varredoura, e que não suportou mais viver, e que deu cabo de seu próprio rumo nesse mundo. E hoje são lojas, trânsito e são gentes.

Ficamos um pouco mais, o tempo se esgota, papo diminui. Rosa amarela no pote de água que veio da Igreja. Dona Araci bate a mão e derrama; fica pouca água no pote. “Depois consigo mais, deixa quieto”. Cor de rosa, o cobertorzinho, mantinha de bebê, que Dona Araci

traz a tira colo. E Ana Rosa na memória. E nas suas costas a pele descascada, perebas, os cabelos dentro da touca. Os sapatos, dobrados nas pontas do calcanhar, revelam as cascas e fissuras do corpo.

Despedimo-nos de Araci e descemos rumo aos pastores que pregam, próximo ao Centro Cultural da Caixa. Thiago pára pra comprar uma água, os ambulantes fogem da GCM. Nem todo mundo sobrevive: a Guarda e a PM estão ouriçadas e vai ter gente recolhida, penso.

Mais abaixo, um grupo de músicos *Folk* de Porto Alegre se apresenta. CD a 15 reais. Compro um. Entre uma passada de um carro e de outro da polícia, atravessando o som da banda, o povo se reúne para ouvir. E ela dança, Joana Darc. Reconheço o mesmo rosto choroso do vídeo da agência Democratize. Hoje ela está alegre, penso. Enquanto uns e outros passam e depositam algum no *case* aberto, com os cds do grupo à mostra, Joana Darc entrega o terço verde. Faz disso um gesto público; ela (se) mostra para os músicos (n)o que oferece. Com ar solene, ereta, entrega as contas e o crucifixo sob olhos de todos. E dança. Pente no bolso, toca na cabeça, esmalte rosa nas unhas. Vem em nossa direção, como que chamando para a pista. Não vamos e ela nos alcança. Faz poses para a câmara de Thiago. “Gostoso, bonitão...” fala pra ele. “Você também é bonitão, parece o Gustavo Lima”, diz pra mim. Joana não quer ser chamada de senhora, chupa a guimba de cigarro acesa e rebola suave. Passinhos de *rock*, braços abertos, sua imagem é encantadora, diverte o povo. Vou até o *case*, cato um cd e ela repete o gesto como garota propaganda da banda. E devolve depois quando sabe o preço. “Pau no cu desse povo”, reclama dos 15 reais. Depois se aproxima novamente da banda, pede uma música e retorna para dançar conosco. Uns dois outros também dançam, de uma rodinha de 50 pessoas: eu e Thiago entramos na brincadeira, fotos posadas e passinhos de dança. O afeto que nos afeta de forma tão Darc, faz de Joana uma bailarina despreziosa, uma menina paqueradora e uma atração do local. Ficamos bem. Ela fica. Avançamos e eu penso que é bom vê-la, Joana, num outro momento. O *Folk* segue e assentamos num bar próximo até o som acabar e povo se desfazer.

No bar, encontramos Dona Vânia. “Lá vem você com essa máquina”, reclama com gosto pra Thiago. Não se aproxima, tampouco nos rechaça. Quer ficar ali, quieta, às portas da loja fechada. Toma seu suco na garrafinha de chá, embala e reembala os pedaços de papelão no carrinho. Hoje ela está com turbante preto e não quer papo. A tentativa de Thiago de pagar um suco pra ela não se dá; mas sabemos que Dona Vânia está conosco, por assim dizer, avizinhada de nossa conversa, mesmo sem se assentar. Ela se oferece a nós para ser observada

e desborda em silêncio, perninhas cruzadas, o que poderíamos tanto dizer. Sem ditos, ela passa, desloca nosso olhar. E nos observa sem que saibamos, eu creio. Estamos reféns dela.

Pedimos duas brahmas e hoje eu paguei. Falamos um pouco mais da vida. O pai e o avô de Thiago são floristas, ele já trabalhou na flora: gostava mesmo é de fazer os arranjos de flores e ficar no bastidor dos serviços. Mas o pai colocava no Caixa; convido Thiago para ir a BH, olhamos uns preços e dias de passagens. Descubro que ele tem medo de voar, prefere fazer as viagens de ônibus. Falo de mim, do medo de voar do Fernando que foi vencido pela repetitiva exposição ao voo. Um cheiro de esgoto nos incomoda; Thiago não sente tanto e eu fico vendo a água suja sair da loja ao lado. São as “centralidades”. Vou sentindo que a saturação, o impacto de ver as fotos, tantas imagens, vai se acomodando. Compartilho com Thiago dessa saturação que, aos poucos, se torna cansaço para nós. Hoje estou, de fato, farto da semana. Confesso, ainda a ele, meus medos com a tese. “Me perguntam sobre o que é o seu doutorado e eu não sei dizer”. Pronto: agora penso que deveria respondê-lo que nem mesmo eu sei dizer sobre o que estou pesquisando – talvez seja por isso mesmo que pesquiso, para trespassar os ditos. Mas disse: “Diga sobre isso... sobre aquilo... sobre: as imagens podem falar?”.

Thiago gosta dessa pergunta. Mas não sinto que chegamos a um termo sobre o quê, de fato, é minha pesquisa. Medo também de olhar para as fotografias. Um pudor de olhar tão diretamente para elas? Estaria com isso arrodando o cerne para flutuar, pairar e não me enlamear no mundo das imagens. Que meus olhos andam cegos, isso bem sei. Que não apreendo tanto, por medo, isso também sinto. Mas o indecível precisa se fazer tese, eis todo o drama. Seria uma usurpação aos rostos? Esse medo... tenho retardado enfrentar, face a face, as imagens. Mergulhado no contexto, nos atores, nas entrevistas, no vai e vem entre São Paulo e BH para dar mais “sustentação” ao que estou pesquisando. Mas isso, *per se*, não basta. E preciso exceder imagetivamente ao pensado e preciso vestigiar a vida, o que se experimenta, num além e num aquém do que traça cada conjunto de fotografias. Mas isso não seria verborragia? Não... talvez medo e ponto. Um bastar, apagamento de si; não: violência. Deixa... Deixa o outro entrar, erotizar, acolhe e hospeda como hospedeiro de quem, entrando, o faz refém, o alcança. E se baste na alteridade, na outreidade, ouço de mim.

Mas isso, não disse a ele. Porque muito seria; porquê? Não sei. Em demasia, paguei a conta, demos mais uma volta. Encontramos, na Praça do Patriarca, o seu Ciro que faz artesanato com palitos de picolé. Thiago faz algumas fotos, enquanto os cachorros latem para



defender a barraca. Ciro vive ali há muito tempo; abre o caderno, mostra fotos dos seus trabalhos, conta que uma mulher está lhe ajudando a divulgar o trabalho na internet. “Tem casa japonesa com escada, que acende a luz e tem apetrechos automáticos”, mostra a foto; e tem o navio que está construindo, e que não vai ficar pronto a tempo. “A encomenda vai atrasar”, conclui. Os cachorros continuam latindo e Thiago aproveita para dizer que voltará depois. O sol lambe o chão e dá um amarelado de fim de tarde ao olhar de palitos de picolé do seu Ciro. Seguimos um pouco mais.

De novo chegamos à Sé, depois de rodar entre as lojas de roupas, eletrônicos barulhentos e malas em promoção. Placas a 100, 200, 300 reais, gente dentro e fora. Hoje a Sé está cheia e cheia de gente que não estava, até então, na Sé. Thiago fala de uma época; aquela de Chico Iraque, de Cu e dos outros. Uma hora dessas eles estariam ali. Mas hoje não mais. Tem muita gente nova, e muita circulação. Começo a questionar Thiago se o trabalho dele também não morrera um pouco depois que Sinval, Chico Iraque e Cu faleceram. Ele acena que sim, e fuma dizendo outras coisas.

E concluo que hoje eu não estou bem mesmo; estou muito e tão deslocado que talvez isso seja um pouco do efeito Sé. Estou Sé. E ele, olhos vivos, me acompanha, e eu menos a ele. O fotógrafo acolhe quem o segue e se torna outro de mim totalmente outro; eu, que já não sou o mesmo de sempre.

Diante da Sé, uma fila de distribuição de comida se forma, circundando a escadaria. GCM marcando em cima e PM coajuvante. Um altar montado na Praça, com a Nossa Senhora dos Peregrinos ereta em manto branco, de costas pra nós; a imagem da santa faz reunir o terço dos homens. Uma mulher canta, outro abre a bíblia e alguém conduz a celebração. Poucos se dão conta. Tem mais gente na escada que na roda; tem mais gente na fila da comida que na escadaria.

Subimos, assentamos, mas não ainda. Thiago me convida para ir na festa da Nossa Sra. Acheropita, no Bixiga, próximo à casa da Ana, sua namorada. Falo que sim e (re)conto a história da *acherpoiesis*, dos ícones, do santo sudário e tudo o mais. Falamos até da Virgem de Guadalupe. Thiago se lembra melhor da história, e nós dois sabemos bem a chave do mistério. Seria o *eis-me aqui* das pupilas da Virgem que, em imagem sem toque das mãos humanas, é revelada pelo outro: o índio em sua pupila imagetizando em devir. O manto acheropoiético e a imagem que sossobra atemporal nos inundam. Ou aquém e além de si mesma, talvez... Nem, nem... Um terceiro espaço-tempo-espaço. E, nessa hora, me sobrevém

o rosto de César Guimarães, meu professor e o mundo das imagens que ele nos oferta em cada encontro, nas aulas... E outros nomes como Marie-José Mondzain.

Às portas da Sé, aprecio o ícone no vitral em que a figura do Cristo leva nos ombros outro homem, seria Paulo? Talvez. Comentamos um com outro dessa fusão, dessa junção, desse rosto com rosto, face que toca a outra face e a separação, o limite, a fronteira. Um e outro sendo dois e um no outro ao mesmo tempo. Mas num tempo que não é o do que se escreve ou narra, mas no tempo que se espaça na imagem; e na temporalização do traçado da imagem.

Assentamos, agora sim. Um rapaz nos aborda, pede para fazer fotos. Brinca de *Charlie Chaplin* diante das portas da Catedral, agora já fechadas. Cai a tarde, o altar de Virgem dos Peregrinos é desmontado. Um outro sai levando a imagem tombada da Nossa Senhora dos Peregrinos em seus braços, desfilando-a diante da gente que espera o jantar distribuído na tenda. Fim de terço. Atrás seguem outros, o séquito: um com a mala, outro com a caixa de som, outro com a mesa do altar, outro com outras tralhas. A Virgem vira à direita para desaparecer numa coluna da Sé. Uma florista com carrinho cheio de orquídeas, arranjos e plantas passa lá embaixo, no último degrau. “Hoje, para mim, com esse desfile da imagem da Virgem escorrendo por entre nossos olhos, hoje o dia basta”, digo.

Pouco depois de sair acompanhado por Thiago até o CCBB, despedimo-nos. Da saturação ao esgotamento; do esgotamento ao texto. “Nessas horas é bom descansar”, conta Thiago. Mas reconsidero. Estou sempre reconsiderando, penso dubiamente. Aqui, pois, assentei-me para contar esse dia e para desaguar o que nem eu mesmo compreendo por vezes. Mas para traçar o que apreendo como vida incômoda e imagetivamente pulsante. Essa vida (re)vista pelas e nas fotografias que me alcançam como um refém. Imagens que descarnam essas peles minhas e outras e que excedem qualquer palavreado.

3/9/2016

*Pouco ou quase. Meia palavra basta.*

Há dias em que o registro possível de uma experiência é o silêncio, ou um quase-murmúrio. Um traço.

8/10/2016

*O pulo do tigre*

“Pula logo, seu filho da puta!”, grita para si mesma, reclamando, a mulher do Faísca. “Vai ficar nisso umas três horas pra pular”, acotovela outro, olhando pro círculo mal arranjado de facas de cozinha, com um grande facão atravessado ao meio, apontando para o centro. Abaixo dos meus pés uma garotinha de uns 5, triste, vestida de Minie Mouse, saia vermelha e bolinhas brancas, lembra-me Beatriz vestida pra pular carnaval. “O seu pai vai pular?”. Ela diz que sim. Segue olhando pra baixo, concentrada em juntar as moedas sobre um cartaz jogado no chão, onde se lê: “Faísca. O pulo do Tigre Selvagem”. Estamos no entorno da Sé, um multidão se aglomera pra ver a passagem daquele corpo, franzinho, cheio de marcas nas costas, carapinha enrolada sob uma faixa laranja-berrante, cingindo-lhe a cabeça. Do outro lado, segurando o círculo, um senhor silencioso. “Pula logo, palhaço!” E os celulares frenéticos aguardam o momento exato. Thiago já está posicionado bem ao centro, com a analógica pronta para disparar. Faísca faz careta, retorce as patas, revira os olhos, se faz como tigre e o povo ri. “Ele já levou umas seis horas para pular”, confia outro. A comédia do espetáculo de vida e morte, em que Faísca desafia a vida, segue ajuntando gente. Os mais pacientes permanecem, enquanto outros passam, riem. Outros gritam. Faísca segura o público, explora *gagues* típicas dos palhaços de pequenos circos, faz caretas e retarda continuamente o clímax da apresentação. Talvez porque saiba que, depois do pulo, fim. As luzes do picadeiro virtual se calam, o povo dispersa e restam os trocados que não pagam o preço da vida que se leva. Paraibano, recifense, nortista. De onde vem, vem como Faísca, tremor nas mãos e nos pés, cabeça atarracada. Thiago me diz que vira Faísca na cracolândia. Talvez more por lá. O não-espetáculo, que leva o tigre ao adiamento do pulo segue: é fotografado, os vídeos compartilhados. Ao fundo, o tema *My Heart Will Go On*, do filme *Titanic* é executado por um tocador de flautas peruanas; ele está mais adiante, trajando roupas de penas e tecidos em cores fortes, parece ter saído de uma Ópera Inca. Os cds estão à venda. Há que uma outra mulher, também esposa desse artista que o ajuda a vender o seu trabalho. Assim como a primeira que, exausta, grita com Faísca novamente. “Vai logo, ordinário... puta merda!” Coloca o ódio das unhas grandes e carcomidas, dos cabelos desgrenhados nesse par de palavras que dirige ao marido. Ele se contorce inúmeras vezes como um tigre faminto, zarolho, absurdado, diante do público.

O grotesco dessa cena, atravessada pelas outras tantas outras cenas que compõem o acontecimento cotidiano da Praça da Sé, me faz olhar para aquilo como se olharia para uma

feira de variedades de um vilarejo medieval. Todos querem o pulo. Pedem a desgraça de Faísca, na certeza de que ele vai se safar. Se nunca fomos modernos, como Bruno Latour o diz, talvez Umberto Eco guarde em sua análise sobre o grotesco a melhor resposta a essa necessidade de medievo do humano. É a possibilidade de morrer, como acontecimento público, que eleva Faísca à condição de artista, em toda sua irônica precariedade. A novela segue: pula, não pula. O peruano já está retirando seu traje de inca, sua mulher o ajuda a recolher as bancas de cd, a caixa de som, as penas e as tramas. Já a outra, em visível esgotamento, se pudesse, retirava uma das facas do círculo e acabava com o não-espetáculo de Faísca ali mesmo, e pra sempre. E talvez assim se cumprisse a promessa de um outro tipo de salto - do anonimato para as páginas de jornal, preferencialmente nas páginas policiais. A filha de Faísca segue esborrachando-se pelo chão, encolhendo com as mãos cada uma das moedas; cara, coroa.

Pulou. Passa pela fenda central, um átimo. Eis que o temor de Faísca torna-se, num segundo, a realidade. De pé, vivo, recebe um e outro trocado enquanto a multidão se dissipa rapidamente. “Pode me procurar no *YouTube*, eu estou lá; tem vídeo meu explicando o que eu faço”, o diz em tom professoral, após enfiar duas facas, uma em cada narina, e retirá-las bravamente, nariz incólume. Alguns ainda perguntam isso e aquilo. O peruano toma rumo, eu e Thiago também.

Repasso o dia.

Neste fim de semana eu cheguei a São Paulo em estado de exaustão. E apesar do cansaço, a pesquisa me renova. A rua, os seus tumultos cosmopolitas são uma espécie de barriguda; e as imagens de Thiago vão se tornando como que substrato para esse sensível possuidor de claro e escuro. Nos últimos tempos tenho observado que as fotos de Thiago têm se tornando mais coloridas; parece-me que o preto no branco austero da Praça da Sé tem oferecido lugar ao colorido da Praça da República nos fins de semana. E hoje, e há algum tempo, nos encontramos perto da catraca da estação República. De lá fomos até a FespSP - Fundação Escola de Sociologia Política de São Paulo. Último dia para conferir a Exposição “Mil ateliê tem mil estrelas” que o Thiago preparou com 24 fotografias, aberta no mesmo dia do lançamento do livro “Novas Faces das Vidas nas Ruas”, composto de artigos que intelectuais e acadêmicos que vêm estudando pessoas em situação de rua pelo país. No saguão de entrada da Fundação as fotografias em formato 60x40cm foram organizadas em painéis brancos, aos pares em cada painel; apenas as fotografias em posição vertical foram dispostas

solitárias. À frente, no primeiro painel, um texto que apresenta Thiago e um pouco do seu trabalho, que tive a satisfação de escrever. Essa proximidade, tornada confiança, nos aproximou ainda mais. Apesar de mim, eis ali o Thiago que, apesar de si, substitui-se pelos rostos expostos.

Conversamos um pouco sobre a exposição. Pouca gente viu. Thiago quer vender a máquina, a mochila, tudo. Diz ter desistido de fotografar. E eu vou, no meu jeito otimista, tentando contornar o desânimo: apelo para o material já produzido, para o baixo custo, para as possibilidades de circulação do que já está ali. Olhar conjuntamente os rostos é uma experiência de outra natureza. Os nossos corpos em encontro com os painéis; os rostos que nos cercam. Fotografo um a um, incluo as duas páginas do livro de assinaturas com poucos comentários. Digo que podemos tentar fazer circular o trabalho de Thiago em Minas, que vai ter o Edital da Galeria de Arte da Assembleia, poderia se inscrever. Vou percebendo uma esperança ressurgir dos olhos verdes do artista Thiago. Falamos mais um pouco: da hipocrisia da política, da vida acadêmica que se coloca muitas vezes distante dos problemas sociais de fato, justificando-se pela neutralidade, pela objetividade, pela cientificidade, o caralho a quatro. Faço uma *selfie* de nós dois em frente aos painéis, perante o vazio de ninguém que os vê. No segundo seguinte sinto-me ridículo, vontade de apagar a foto. Mas Thiago sorri. “Esse negão aí é muito gente boa”, comenta sobre o porteiro que está logo à entrada do hall, com que Thiago parece manter uma amizade de anos. Não poderia ser de outra forma: desde a montagem da exposição até a desmontagem, o fotógrafo elegeu por mérito e empatia o negão da portaria para ser seu chapa.

Saímos, conversando um pouco sobre a tese, sobre o livro, sobre os contatos acadêmicos que cercaram a Exposição. Encostamos num carro e à entrada do casarão da FespSP uma coincidência: o irmão mais novo, Gustavo e a mãe de Thiago, Miriam, chegam. Thiago nos apresenta e vou adentrando a familiaridade do fotógrafo. Papeamos um pouco: eu com as minhas receitas de pão de queijo caseiro feito com canastra curado; eles interessados no meu sotaque. Marcamos de fazer algo juntos para depois. Até ensaio a possibilidade de vermos a Exposição juntos, tomar um café por ali, mas Thiago refreia. “Nós vamos dar uma chegada na Sé”, despedimo-nos.

Manter uma certa distância é bom, eu penso comigo a partir do olhar de Thiago, que fuma agora e fala, entrelinhas, de uma não-relação familiar que (des)habita ali. São eles, e

Thiago. O pai não sabe se conseguirá vir para ver a Exposição no último dia, o sábado, o sétimo.

Dali seguimos por Santa Cecília, de novo na República. Passamos por botecos em hora de almoço, uma travesti faz ponto perto do Arouche; a Igreja da Consolação, as cores das barracas da feirinha e o arrocha tocado alto, entre massas de tempurá e cheiro de acarajé. Rumo ao viaduto do Chá, passamos pelas lojas de roupas, lanchonetes, *deck foods* à frente do Teatro Municipal.

Confesso para Thiago que estou psicicamente exausto com São Paulo; um amor e ódio pela cidade que elege João Dória, que pulsa tanta coisa cultural boa, que massacra o que é gente, tritura e mói o resto. Abaixo do viaduto do chá acontece um evento comemorativo do povo da umbanda e candomblé, promovido pelo Instituto Cultural das Águas. “Fora Temer”, é dito várias vezes. Thiago já saca a analógica, vai revelar depois o que registrar em casa mesmo, com sua fórmula de café em pó. Prepara-e o cortejo para combater a intolerância religiosa, com direito a afoxé e representação dos orixás com mulheres trajadas - vieram o Maracatu; Rum, Rumpi e Lê e muitos mestres, iaôs, mães, pais e filhos. Lindo ver o povo da África; o bater do tambor ressoa dentro, faz a pele tremer bem dentro. “Vamos chamar a GCM e a PM para cuidar de quem está aí em cima, no viaduto, cuspiendo na gente aqui embaixo. Isso é crime, é preconceito... Não mexe no que é nosso, não... Não mexe que a gente se defende.”, disse no palco, interrompendo a apresentação, um jovem líder negro, do Centro Cultural. De imediato, sobreveio o canto “Não mexe comigo, que eu não ando só”, na voz de Bethânia.

Ficamos ainda um pouco por ali. Falamos de terreiros, da África, passando pela esquerda no Brasil, Haddad, Erundina, Áurea eleita em BH, João Dória e o que espera São Paulo nos próximos anos. Lula em 2018, PT e Palocci. Ainda um monte de outras coisas que parecem flutuar como um lapso de democracia política. A verdade é que o “Fora Temer” doeu, por sua certeza de Dia do Fico. Exaustão tem a ver com o golpe, com a Dilma e com o fato de eu ter cruzado com José Eduardo Cardozo ontem no *Shopping* Pátio Paulista. Ele parece ter envelhecido uns 10 anos. Alquebrado, mancando, cara de dor. Quase a democracia, *como se* faísca fosse.

Então e assim fomos. Chegamos à Sé e assistimos o *show* ou quase-espetáculo e, por quê não? O não-espetáculo, anti-espetáculo de Faísca. “Faísca. O pulo do Tigre Selvagem”. De sua mulher e de sua filha nada se diz. Espectros *quase*. Subcenas do círculo cheio de

lâminas pontiagudas. Thiago promete revelar e levar as fotos para Faísca depois; são já velhos conhecidos.

Depois dali, caminhamos um pouco mais e paramos num sebo; fui encontrado pelo livro de poemas “Corpo” de Carlos Drummond de Andrade. Profeticamente, e um pouco antes disso, antes mesmo de nos encontrarmos num boteco com Ana, namorada de Thiago; antes também de observar as bandeiras “Fora Temer” pendentes dos prédios antigos do centro de São Paulo e de Santa Cecília ocupados por grupos que lutam por moradia; antes de mim mesmo, perdido entre as prateleiras de tantas obras velhas, e grande nomes ensecados no sábado fim de tarde – Cervantes, Dostoiévsky, Voltaire, Mostequeiu, Rousseau, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Lispector, Neruda... Antes, nos alertou o pastor que prega na Sé, quando nos viu, Thiago e eu, juntos mais uma vez: “Deus uniu as almas de vocês, fez vocês se encontrarem... agora é preciso viver conforme a palavra dele.” A familiaridade do olhar *quase* enlouquecido, ao mesmo tempo duro e generoso, me fez tremer mais uma vez. O rosto dizia de nós, de nossa amizade já familiar *certo modo*. Dizia das feridas nas costas de Faísca. A barba do pastor nos via, mais que nós a nós mesmos; havia verdade ali.

Perguntei a ele qual parte da Bíblia ele admirava mais, considerava a mais bonita. Ele redarguiu com uma serena indignação. A Bíblia era toda bonita, não tem essa ou aquela parte que isso ou aquilo. Provoquei: eu acho o livro de Rute o mais bonito. Mas não disse sem intenção: Rute é uma mulher solitária, que não precisa de homem para se destacar na narrativa bíblica... O pastor se confunde: primeira Rute vira Ester; depois acerta o compasso e acaba por reconhecer a nobreza de Rute. Mas tudo o que diz, o faz em função de Davi. Como se Rute fosse um aquém subalterno do masculino Rei dos Judeus, de quem vem o Messias, também Homem. E discordamos. Ele entende que sou feminista, mas não com essa palavra. Incomoda-se, porque sabe que sua religiosidade oprime as mulheres. O grupo de pastores está sempre por ali, acompanhado de uma mulher de véu, sempre calada. Ergue-se nos olhos cabisbaixos dessa fiel, também a mulher de Faísca, do Peruano, das iaôs, das duas fotografias de rostos femininos que estão na Exposição de Thiago.

Enfim, um último rosto se desloca e me expõe na memória: o da namorada de Thiago, última pessoa a conhecer no dia, síntese do útero do dia. Ana, arquiteta, tez mais que branca, olhos de ressaca, afável. Conversamos um pouco depois do Sebo. Ela, eu e Thiago. Estávamos numa espécie de família; um copo de chope, meu até mais. Hoje o dia foi femininamente potente. “Pula, seu filho da puta”, grito pra mim mesmo, a caminho do CCBB,

como de praxe, para registrar mais essa incursão. No corpo, a uterina passagem de uma espécie de falta que nos desloca perante outrem; esse outro da rua, nordestino, peruano, evangélico-novo-cristão-pentecostal, travesti, gay, africanos-vendedores-ambulantes da Praça da República, do povo do candomblé, negros da umbanda, homens e mulheres viventes das sarjetas da Praça da Sé. Os rostos que carregam um dizer que nos expõe desmedidamente, que fazem do centro da capital cheiro de gente e vida.

5/11/2016

*Natu Nobilis*

Na volta da padaria em que eu fora tomar um café da manhã rápido antes de me encontrar com Thiago, passei por um trio de moradores de rua que estão na Aclimação há algum tempo. Já havia cruzado com eles algumas vezes, numa travessa entre prédios, com áreas verdes mal-cuidadas; e já os cumprimentara com um bom dia protocolar. Hoje Rute me parou, como se “um nobre nascimento” fosse.

Paraense, de Belém, Rute me apresentou Osvaldo, ex-GCM do interior de São Paulo e Adalton, também paraense com quem mantém um namoro; "quero me casar com ele", diz. Todos foram muito acolhedores, queriam conversar. Rute é mais expansiva e se pôs a falar sobre episódios de suas vidas e de suas angústias. Pensava comigo que, dessa vez, os sujeitos cujas vidas pesquiso vieram ao meu encontro. Mas nada disso importa tanto quanto o a-diante do que pude ouvir pela boca de Rute, nessa manhã. Por isso, me permito recomeçar meu relato, recuperando de outro modo o que se fez ouvido. Ouvidos meus já *como se* útero do mundo:

"Matou com quatro tiros; três na cabeça, um no nariz!", gritou Rute, encenando para nós, eu, Osvaldo e Adalton, o papel do assassino.

"Eu tinha ido comprar uma barrigudinha, estava na frente da UBS do Anhangabaú, com o Márcio", um antigo relacionamento de Rute, como me informou. "Quando voltei, com a cachaça e o café na mão, aquilo aconteceu. O homem estava ali, parado, desde as seis da manhã. Estava esperando. O Márcio já tinha me perguntado: "Você conhece aquele ali, Rute?" E eu disse que não."

E Rute-atriz, um olho arroxeadado, vestia o boné de Adalton, colocava a blusa de frio para se proteger e se esconder como o homem que atirou, saco preto na mão.



"Então a loirinha, que era enfermeira da UBS, veio passando, e ele matou ela ali mesmo, na rua. Depois saiu correndo e pulou no metrô do Anhangabaú... Quatro tiro. Quatro tiro... eu fiquei louca, tive que fazer tratamento de depressão depois... O homem matou ela porque ela não deixava ele ver a filha há oito anos."

Imediato, pensei em Beatriz, minha filha, de quem estou há quase três anos afastado; ela fará oito anos daqui há alguns meses.

"Não é só isso, não; ele queria que ela voltasse para ele e ela não queria, tava com outro. Ele veio, então, de Ribeirão Preto para matar", completou Adalton.

"Ele batia nela e falava que o padrasto estuprava a menina dele", emendou Rute.

"É isso... sei lá, entende!" redarguiu Osvaldo.

"Cala a boca!" ralhou Rute com Osvaldo. E encenou, reencenou e recontou a história três ou quatro vezes.

Entre um relato e outro, me abraçava, dizia que eu era lindo e que queria se casar com Adalton. Osvaldo serviria de padrinho. Eu dizia a Rute que ela e Adalton se pareciam, quase irmãos. Ela estranhava. Adalton ria. "Sua mulher é louca", comentava Osvaldo. Uma garrafa quase cheia de cachaça e outra quase de uísque barato acompanhavam nossa prosa. 15 graus em São Paulo. *Natu Nobilis*, professa um dos rótulos.

Mas esse atravessamento começou, de fato, porque Rute me tomou pelo braço no início da conversa para me mostrar a raridade que Osvaldo havia encontrado por aí: um desses gravadores de fita K7 antigos, portáteis, com as teclas grandes, muito utilizados nos anos 80.

"Qual o seu nome?"

"Flávio", respondi.

"Trabalha com quê?", perguntou Adalton, mais a frente, na conversa.

"Jornalista", disse para facilitar as coisas.

E o gravador fazia agora mais sentido. Sobretudo perante um jornalista, pensei que pensavam assim sobre me apresentarem o gravador.

E por que havia mentido sobre o meu nome próprio? Que identidade queria esconder e por que não me expor nominalmente? Dúvida. Indecidível. Mas que vai se firmando num jeito próprio da rua: o nome completo só aparece mesmo depois que a gente morre.

Rute cantou a vinheta de abertura do *Globo Repórter* e me disse que tem uma filha que trabalha no *Shopping Paulista*. Beatriz me vem à cabeça novamente.

"Leva isso para você!", disse ela, me entregando uma chupeta. Os outros dois zombavam.

"Eu não posso. Não tenho tempo pra cuidar de filhos", reagi.

E agora me arrependo de ter me negado a receber o presente. Mas, ao mesmo tempo, me tranquilizo por ter agido tão espontaneamente, mesmo me defendendo. E já não penso mais que fora exatamente uma defesa de outrem.

"Você é casado? Tem filhos?", sondou Rute.

"Não", me defendi novamente.

Sim, o Flávio não é o Frederico. E passava a ser pesquisado por Rute que se antecipava e eu me ressentia de chegar atrasado em sua relação. Por isso, talvez, tenha me alterizado num outro; sobretudo por aquilo que Frederico não poderia expor. Posto que a ferida já estava ali, exposta; dita e compartilhada entre nós. Era a dor do assassinato, em que uma filha era o absolutamente outro de todos, nossos terceiros.

Prometi voltar com Thiago para fazer umas fotos nos bancos, debaixo da mangueira com eles. "Da segunda vez que aqui estiver vou falar meu nome de batismo", pensei em silêncio. Mas será? Na rua se pode ter o nome que se quer. Olhava para a expressão de Adalton e Osvaldo e me lembrei de Diógenes, espalhado na escadaria do quadro renascentista da Escola de Atenas, de Rafael. Os rostos falam por si, e sem necessidades de nomes.

E fiz dessa manhã uma espécie de ficção-real dos afetos que me atravessam e que se revelam no olhar de Rute. Eu, o mesmo já não o mesmo, que no início dessa pesquisa tinha receios quanto a forte aproximação com esse outro da rua. Agora já aspirava o bafo de cachaça, recebendo e dando abraços e beijos, sem grandes constrangimentos.

Rute se despede de mim gritando: "Lindo; volta aqui depois, meu anjo. Ou vai lá no Chico Xavier, na Vila Mariana. A gente vai lá, almoça e volta pra cá depois. Você conhece?" Ela e sua vassoura na mão. Porque tem isso: Rute varre a rua e o espaço em que vive.

Passo por uma outra moradora de rua, acampada mais adiante, que descasca uma manga. Ela me olha com estranheza, deve estar pensando: "quem é esse que dá conversa praquela doida?" Mas desvia o olhar quando a vejo. Caminho um pouco mais e digo: "Bom dia". "Bom dia", ela sorri.

Chave na mão, porta de casa, limiar. Penso no meu distanciamento de Beatriz e no homem que matou sua ex por conta do distanciamento forçado de sua filha; eis as astutas proximidades e distâncias; somos nós, humanos, extremamente precários.

\*

Hoje terminamos eu e Thiago a primeira varredura em seu acervo; pelos cálculos dele, no *drive* serão armazenadas quase quatro mil imagens a serem por mim melhor analisadas. Há muito trabalho pela frente, mas entendo que ser pesquisador é um pouco isso: fuçar, rever, contemplar, abrir frestas para as rupturas. Decantar. Mas também essa parte da narrativa gostaria de iniciar de outro modo, como no encontro com Rute, Osvaldo e Adalton.

“Eu não preciso mais da máquina pra isso”, me afirmou Thiago sobre encontrar pessoas. “A fotografia era só um pretexto pra isso”, arrematou. Falou isso assim, como quem não quer nada e a confissão aleatória ainda retumba no meu ouvido pesquisante. Descendo do Paissandú em direção ao Anhangabaú, ele o disse: e comecei a meditar sobre o sentido da pesquisa - sentindo a desconstrução dos meus castelos de areia se aproximar. Mas, de outro modo, eis que se confirmava que a afetação que sinto pelo trabalho de Thiago faz-se uma espécie de ciclo que se encerra. A imagem como pretexto ou pré-texto; antes de qualquer discurso ou intento, ela, valendo-se do muito pouco que é; mas mirando-me em relação.

A sinceridade silábica de Thiago contundi o alicerce da pesquisa, recompondo-o de imediato, contudo. Isso: talvez o seu trabalho fotográfico, como um meio-sem-fins, ofertasse a via de acesso para o albergamento desse outro da rua no que comunica. A imagem é pobre *per se*, potente em sua indecível fragilidade; sobretudo quando retrata esses corpos dispostos pelo sofrimento e fruição das ruas.

Já havíamos circulado pela Sé antes de eu ouvir a derradeira confissão; e vimos uma Praça hoje mais esvaziada. Suspeitamos que a mudança da administração municipal tenha sido a grande responsável pelo recolhimento de tanta gente. Doria vencera no primeiro turno. Estariam as equipes do Haddad preocupadas em justificar as existências dos abrigos e, por isso, “recolhendo” os viventes das ruas mais frágeis para os espaços institucionais? Era preciso manter *as gentes* para que o serviço se mantenha.

E no vazio da Sé, as disputas religiosas. Pastores, os de sempre. A feira do rolo se movendo daqui pra lá, de acordo com a aproximação dos PMs; um grupo de católicos fervorosos oravam em torno da estátua da Santa Maria para protestar contra as atitudes heréticas do Papa Francisco que, nos últimos dias, formalizara uma reconciliação com os luteranos. “Heréticos”, dizia a mulher ao microfone, com dados e dogmas que lhe serviam, de justificação para o repúdio à postura do Papa. Na Praça da Sé os extremos confluem.

Caminhamos em direção ao comércio e nos encontramos com Josivaldo. Thiago passou a ele um cigarro. Josi está com um pé quebrado e a mão esquerda luxada. Parece bem, mas continua com o mesmo aspecto doente, falando de amor e Jesus. “Josivaldo sempre fala de amor”, observou depois Thiago. Deitado, enrolado no cobertor, nos mostra as calças sujas, o corpo frágil. Pergunto sobre Jurema, sua amiga, mas ele não se recorda. Passa um conhecido e Josivaldo insiste que ele nos cumprimente com um aperto de mão. Mostra os dentes moles, dois; parece que vão cair. Vamos conversando, Thiago e ele fumam. Ficamos um pouco, ouvimos muita coisa. Nos despedimos como velhos conhecidos.

E antes disso, finalmente pude descobrir a presença do bendito marco pelas vítimas do massacre da Praça da Sé de 2004 que a administração Haddad mandou instalar ali, invisibilizado em um canteiro. De tão pequeno, me passou despercebido durante todo esse tempo. É bem um retrato do monumentalismo seletivo da Sé.

E mesmo antes disso, ainda na casa de Thiago, conversamos longamente sobre o evento da manhã, sobre sua produção fotográfica e a respeito do trabalho ele que vem desenvolvendo com pessoas que usam *crack* em um ponto do centro da cidade.

Nessa prosa pude reconhecer que, o fato de, logo cedo, ter sido alcançado pelo chamado desestabilizador de Rute, possa ter criado em mim uma resposta de mudança do nome próprio. Diante dela eu não era o Frederico, cidadão com RG e certidão. Era um pseudo-Flávio, um qualquer. Começava ali do ponto zero uma relação outra, em que nem mesmo eu poderia me definir com o mesmo nome que ouço a exatos 34 anos. Eu não havia temido sua aproximação violenta *a priori*. Ela buscou meu corpo, me abraçou e eu acolhi, sem dúvida. Não havia espaço para o medo, mas houve a inusitada ternura. E nesse movimento, Adalton disse: “dá a ele uma manga, Rute!”. Porque catam as mangas da árvore sob a qual ficam. Era o signo da hospitalidade de fato, a surgir como experiência de aproximação, na carne da manga. De fato, na rua se pode ter um outro nome, nome qualquer, que seja um tipo de via de superação do nome registrado, disciplinado e reificado; subalternizado e invisibilizado. Assim como o Cu se torna Aloísio, reajo como Flávio ao lugar de Frederico. “Acho que estou começando a ser assim, Thiago, como você diz: uma pára-raio do povo de rua.” E começo a pensar por meio da diferença, efetivamente. O Flávio não é um codinome, mas um outro nome, num outro modo de nomear.

E percebo, com isso, que a pesquisa entra portanto numa nova fase, mais madura, que o encontro se dá sem a procura, mas na passividade mais passiva, na susceptibilidade que nos surpreende e nos suspende na curva da rua, na virada, vira a gente do avesso.

Na conversa com Thiago, além de perceber que o seu trabalho tem se transformado do preto e branco para as cores, e tem escoado da Sé em direção de outros pontos da cidade; também vejo que há claros sinais de esgotamento dos afetos, das malocas, dos grupos de rua no espaço público. De abril a novembro de 2016, senti essa transformação, o que me surpreende. O que se mantém, desde o estouro da cracolândia, é uma inospitalidade corrosiva e progressiva do cenário de relações humanas na Sé. Talvez seja hora de parar, penso isso enquanto registro essa experiência.

Foi ainda na casa de Thiago, devo reconhecer, que uma outra reflexão nos alcançou ao longo da conversa: uma quase-resposta à negação da chupeta que Rute me oferecera. O que talvez não tenha se reduzido a uma reação espontânea perante o inusitado; mas tenha expressado a uma refração de si sobre o outro, a partir do que é mesmidade. Eu não estava negando a condição de paternagem, em resposta aos meus limites pessoais como pai impedido que estou de Beatriz. Essa incerteza viva, sem justificção (e como pude experimentar na 32a. Bienal que ontem visitei), se mostrou muito concreta ao olhar para a chupeta exposta, retirada de dentro do bolso de Rute, oferecendo-me como um presente. Agora compreendo que eu não poderia assim, já num primeiro encontro, me render a uma relação de poder e responsabilização sobre uma coisa que ultrapassava a carne da hospitalidade da manga. Era ali um pedido de substituição levinasiano, exigente e difícil que me rogava um passo atrás.

Definitivamente a transicionalidade do objeto-presente falava do rosto de Rute e não poderia guardá-lo como se fosse meu, pela empatia kantiana que me interditará. A negação dizia, na desdita do encontro, que era preciso entretanto que nos reencontrássemos mais e mais, como uma promessa que sempre se renova. Afinal, nesse refazimento de um no outro, e do outro no um, talvez eu pudesse de fato substituir Rute e, com isso, a chupeta estaria a mim confiada com se eu mesmo Rute fosse.

A promessa de um bebê, após um casamento com Adalton, não poderia ser acolhido por mim, de primeira. Mas o meu *não* dizia, na denegação da chupeta, uma espécie de *sim* à maternagem de Rute. E ela a exerceu bem, logo em sequência, ao abordar uma senhora branca, de classe média, moradora da Aclimação, passante com sua roupa de ginástica de quem volta da caminhada.

Rute a abraçou e a beijou como a mim, como se em mim se desse o ensaio desse abraço final, abraço-beijo-desfecho; mas no corpo da senhora percebia-se um certa repulsa, a qual já um bom tempo não encontra espaço no meu próprio corpo.

Pele de beijo: é preciso que a chupeta permaneça *como se* suspensa e transicionando nossa relação no espaço intersubjetivo que se configura inesperadamente, na curva da rua, entre nós: Rute, Adalton e Osvaldo pro-seguem me tomando o corpo-braço.

E eu sigo com Thiago. Hoje almoçamos pelo centro, ele pagou meu almoço porque esquecera minha carteira em casa. Casa-rua, fomos ver algumas fotografias no museu da cidade, lugar em que descobri algumas outras referências para a pesquisa, depois de um parco resultado no Museu da Imagem e do Som. E depois dessa visita ao museu da cidade, tudo o mais que até aqui relatei se deu. E ainda se dá, na medida que as imagens e as falas de Thiago ressoam, ambas, na afetação dos olhos e do corpo.

O dia hoje termina com uma despedida breve, à porta do CCBB, lugar de registros. Convido a ele e Ana para se hospedarem na minha nova casa em BH, minha e do Fernando. Ele diz que irá; eis que me hospedo desde já em sua promessa de visitaçã. Isso *per se* já nos basta como campo de possibilidades de vida ajuntada, um perante o rosto do outro que permanece *devir*. E me lembro que a carne da manga já nos precede, como fruto que a boca não consome, já que lhe é retirada antes que a fome a consuma. Resta da manga a imagem dessa sua passagem, quase-manga, como se rosto fosse.

## ANEXO 2 – ROTEIROS DAS ENTREVISTAS

### **Roteiro 1**

**Entrevistado:** Thiago Fogolin

#### **I. Sobre o seu trabalho**

1. As suas produções fotográficas se limitam ao tema das pessoas em situação de rua? Em caso negativo, quais outros temas você tem desenvolvido?
2. As suas fotografias já foram expostas em algum lugar? Em caso positivo, qual (quais)?
3. As fotografias são expostas virtualmente apenas via FB e Instagram?

#### **II. Sobre as fotografias de pessoas em situação de rua**

1. De onde vem o interesse em fotografar pessoas em situação de rua?
2. Como se dá a abordagem dessas pessoas? (de igual para igual; mas como você lida com as diferenças de condições, porque elas existem concretamente, não?)
3. Quais aspectos são importantes para você nesse trabalho: técnicos, éticos, estéticos, políticos? Como eles acontecem?
4. Como você definiria o seu trabalho de fotografar pessoas em situação de rua do ponto de vista das imagens que são produzidas?
5. As imagens que você produz são compartilhadas com as pessoas que foram fotografadas?

#### **III. Reflexões sobre o tema das imagens fotografias**

1. Você concorda com a afirmação de que as pessoas em situação de rua são “invisíveis”? Ou pensa diferente disso?
2. Como você vê as produções sobre pessoas em situação de rua, como é o caso do Projeto “Minha São Paulo”? (Caso não conheça, explicar o que é o projeto, em geral)
3. Você conhece os trabalhos de outros fotógrafos que também elegeram como tema a vida das pessoas em situação de rua? Em caso positivo, cite algum deles. Qual sua avaliação desses trabalhos?
4. Parece-me que o cotidiano da vida nas ruas é uma dimensão importante do seu trabalho? Estou certo?
5. Como fugir da linguagem apelativa, que explora o sofrimento e a miséria nas fotografias? Ou isso não é relevante para você?

6. É possível estetizar a situação de pobreza nas imagens, transformando-a em visualidades belas?
7. Ao seu ver, quais seriam as implicações disso?
8. As imagens podem falar? As imagens que você produz falam?
9. Como você apreende os rostos que você fotografa? Ou esses rostos não são passíveis de apreensão?

## **Roteiro 2**

**Entrevistados:** Tiago Lizot Lavrini, Julia Carvalho Ferreira Barbosa Lima e José Cano Heridia Neto (técnicos da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania da cidade de São Paulo – SMDHC)

**Instituição:** SMDHC

### **I. Sobre as políticas públicas para a população em Situação de Rua**

1. Como você definiria a trajetória das políticas públicas para a população em situação de rua na cidade de São Paulo? Quais são as principais iniciativas da Coordenação hoje?
2. Como tem funcionado o Comitê Pop Rua? Como as pessoas que vivem nas ruas participam da construção da política pública a elas destinada?
3. O direito cultural é, por vezes, colocado em segundo plano pelas políticas públicas, sobretudo quando o público ao qual elas se destinam apresentam necessidades básicas como alimentação, habitação, renda. Como o direito cultural é abordado pela Secretaria? Qual a perspectiva de sua garantia?

### **II. Sobre as fotografias de pessoas em situação de rua**

1. Sobre o Projeto *Minha São Paulo*: ele foi antecedido por duas outras produções - “Eu Existo” , em 2013 e “Meu Olhar, Meu Mundo” , em 2014. Como essa ideia nasce e qual foi a sua trajetória?
2. Como se dá a abordagem dessas pessoas? Como as câmeras foram distribuídas? Houve critérios?
3. Quais aspectos são importantes para você nesse trabalho: técnicos, éticos, estéticos, políticos? Como você os percebe?



4. Como você definiria o trabalho das pessoas em situação de rua se fotografarem ou fotografarem seu cotidiano?
5. Quais foram os resultados do projeto, além do calendário e da exposição? Há um banco de imagens? Como fica a memória do que foi produzido?
6. Perspectivas futuras: haverá nova edição no próximo ano? Em caso positivo, como isso será planejado?

### **III. Reflexões sobre o tema das imagens fotografias**

1. Você concorda com a afirmação de que as pessoas em situação de rua são “invisíveis”? Ou pensa diferente disso?
2. Como você vê as produções sobre pessoas em situação de rua, como são os trabalhos de fotógrafos profissionais? (Caso não conheça, apontar exemplos)
3. Você conhece os trabalhos de outros fotógrafos que também elegeram como tema a vida das pessoas em situação de rua? Em caso positivo, cite algum deles. Qual sua avaliação desses trabalhos?
4. Parece-me que o cotidiano da vida nas ruas é uma dimensão importante nos trabalhos apresentados. Como as políticas públicas podem dialogar com esse cotidiano?

### **Roteiro 3**

**Entrevistados:** Alderon Costa (fotógrafo) e Fabiano Viana (jornalista)

**Instituição:** Rede Rua

#### **I. Sobre as produções da *Rede Rua de Comunicação***

1. As produções da *Rede Rua - Jornal O Trecheiro*; *Revista Ocas*; Vídeos e Fotojornalismo - apresentam características peculiares com relação ao formato e ao conteúdo, se comparadas às narrativas jornalísticas clássicas, mais direcionadas ao factual, à notícia. Como vocês definem o trabalho da *Rede Rua*, em geral, e das produções, em particular?
2. Como as pautas são definidas? Quais os critérios envolvidos nas produções? Como se dá o processo de produção? Há participação das pessoas em situação de rua? Como é formada a equipe?
3. Como é a recepção do público do material? Quais são os principais desafios da Rede de Comunicação?

## II. Sobre as produções

1. De onde surge a ideia de se fazer esses produtos de comunicação e como se deu esse processo?
2. Como se dá a abordagem das pessoas em situação de rua?
3. Quais aspectos são importantes para você nesse trabalho: técnicos, éticos, estéticos, políticos? Como eles são revelados?
4. *Sobre as fotografias das pessoas que vivem em situação de rua.* Quais são os enquadramentos preferenciais de vocês? Em que sentido ele aponta?
5. *Sobre as fotografias realizadas por pessoas que vivem em situação de rua.* Elas são utilizadas? Em caso positivo, em quais produções? Há processos de produção própria envolvidos? Qual o sentido de integrar essas imagens aos trabalhos da Rede e como isso ocorreu?
6. As imagens e as narrativas produzidas jornalísticas produzidas pela Rede são compartilhadas com as pessoas que foram fotografadas/abordadas?

## III. Reflexões sobre o tema das imagens fotografias

1. Vocês concordam com a afirmação de que as pessoas em situação de rua são “invisíveis”? Ou pensam diferente disso?
2. Como vocês vêem as produções sobre pessoas em situação de rua, como é o caso do Projeto “*Minha São Paulo*”? (Caso não conheça, explicar o que é o projeto, em geral) E dos fotógrafos de rua?
3. Vocês conhecem outros trabalhos jornalísticos sobre o tema a vida das pessoas em situação de rua? Em caso positivo, cite algum deles. Qual sua avaliação desses trabalhos?
4. Como fugir da linguagem apelativa, que explora o *sofrimento* e a miséria nas fotografias e textos? Ou isso não é relevante para vocês?
5. É possível *estetizar* a situação de pobreza nas imagens e textos, transformando-a em visualidades belas?
6. Quais seriam as implicações disso?
7. As imagens podem falar? As imagens que você produz falam?
8. Como vocês apreendem os rostos que vocês fotografam/sobre os quais escrevem? Ou esses rostos não são passíveis de apreensão?

## ANEXO 3 – AUTORIZAÇÃO DE USO DAS IMAGENS

