

Dispositivos fotográficos em metrópoles midiáticas

Photographic dispositifs in mediatic metropolis

*Barbara Peccei Szaniecki*¹

Resumo

Neste artigo, discutimos a fotografia como um dispositivo de segurança segundo o conceito de Michel Foucault. Analisamos a produção do Programa Imagens do Povo e uma análise de uma série de potentes registros fotográficos de grafites com seu singular agenciamento de corpos biológicos, iconográficos e arquitetônicos. A teoria do dispositivo com suas linhas de visibilidade, de enunciação, de força e de subjetivação nos permite apreender as modulações da imagem fotográfica na metrópole do Rio de Janeiro com seu regime de visibilidade.

Palavras-chave

Fotografia, dispositivo, regime de visibilidade, metrópole.

Abstract

In this article, we approach photography as a safety *dispositif* according to the concept of Michel Foucault. We analyze the production of the *Programa Imagens do Povo* (People's Images Program) and of powerful photographs of graffiti with its unique assemblage of biological, iconographic and architectural bodies. The theory of the *dispositif* with its lines of visibility, enunciation, power and subjectivity allows us to apprehend the modulations of the photographic image in metropolitan Rio de Janeiro with its regime of visibility.

Keywords

Photograph, *dispositif*, regime of visibility, metropolis.

¹ Mestre e Doutora em Design pela PUC-Rio, atualmente realiza pós-doutorado na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI/UERJ com bolsa PNPd – CAPES) com a pesquisa “Tecnologias digitais e autenticidade: o estatuto da imagem fotográfica na linguagem visual contemporânea”.

Introdução

Em “Le Jeu de Michel Foucault”, entrevista concedida em 1977, Michel Foucault apresenta três características do dispositivo. Trata-se, em primeiro lugar de um conjunto decididamente heterogêneo “que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos” (Foucault, 1994, p. 299). Em segundo lugar, sobre a natureza da relação entre esses elementos heterogêneos, discursivos ou não, Foucault afirma que “existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.” E por fim, afirma que o dispositivo tem uma “função estratégica dominante” o que supõe “certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc.” Em suma, o dispositivo está sempre inscrito num jogo de saber e de poder. Já em *Qu’est-ce qu’un dispositif?*, Gilles Deleuze aborda o dispositivo de Foucault por meio de linhas de visibilidade, de enunciação, de força e de subjetivação. Ao se cruzarem na metrópole, essas linhas traçam outras visões de mundo e, possivelmente, outras imagens da própria metrópole.

A questão do dispositivo será desenvolvida por Foucault com maior aprofundamento no curso *Segurança, Território, População*. Nele, Foucault faz a gênese de um saber político que se baseia numa nova idéia de governamentalidade e de razão de Estado surgida no século XVIII que focava na relação entre população e riqueza, e nos problemas a ela relacionados: de impostos, de fome, de ócio e vagabundagem, entre outros. Percebia-se já naquele momento que o código legal com seu limite binário entre permitido e proibido assim como o mecanismo disciplinar com a submissão do culpado à vigilância e à re-educação não davam conta do problema “população-riqueza”. É dessa percepção de que é preciso uma tecnologia complementar à disciplina que nasceu o conceito de “segurança” – um conceito que abrange desde o aspecto policial até o alimentar. O comércio das cidades e entre cidades exigia que os muros fossem derrubados mas era preciso ao mesmo tempo organizar a circulação de bens e de pessoas. A cidade “vai se abrir em um porvir nem exatamente controlado nem controlável” (Foucault, 2004, p. 21). Esse porvir demandava uma modulação

da circulação por meio de dispositivos de segurança. Para explicar a diferença entre sociedade disciplinar e sociedade de controle, Foucault menciona o caso da saúde: se até então confinava-se os leprosos (a divisão da população entre doentes e não doentes é uma característica do regime disciplinar), com a varíola passou-se a trabalhar com a inoculação de doses mínimas na população de modo a ajustar as altas curvas de incidência da doença em certos grupos sociais às ditas “curvas de normalidade”. Também nesse período vemos a emergência de uma nova noção de “território”, ou melhor, a transição da noção tradicional de território como espaço perfeitamente delimitado pelo soberano no exercício de seu poder para a noção contemporânea de território como espaço de circulação. Na metrópole – centro e periferia, cidade dita formal e favela – co-existem várias concepções e práticas do território: soberania do Estado, do tráfico ou das milícias, e também território de circulação capitalista, dentre outras circulações econômicas alternativas, ditas “informais”. E também nesse período que “população” deixa de ser pensada apenas como conjunto de pessoas que habitam um território para ser pensada como um meio modulável, nem totalmente natural nem totalmente cultural. Fatores naturais como a natalidade e a mortalidade podem ser artificialmente moduláveis. Com efeito, a “condição” da espécie humana pode ser modificável pelo uso das leis, como também por meio da conscientização social, da publicidade comercial e da propaganda política.

Temos aqui, de modo muito sucinto, os conceitos de base do curso *Segurança, Território, População*. Os estudos contemporâneos sobre imagens de câmeras de vigilância nos levam ao panóptico que participa, indubitavelmente, do poder contemporâneo mas não é suficiente para entendê-lo em sua capilaridade. Portanto, ao substituir o termo “segurança” por “fotografia”, não pretendemos apagar a questão da segurança que permanece sempre implícita nesta abordagem da prática fotográfica. Nossa proposta é pensar “fotografia” como Foucault pensava “segurança”, e Foucault a pensava como “dispositivo” que regulava a circulação da população no território. Fotografia, território, população: eis a nossa questão. Nossa indagação é se a imagem e, em particular a fotografia, atua sobre a população como dispositivo de segurança num território que é a nossa metrópole. O discurso midiático da metrópole carioca como território da insegurança parece confirmar essa percepção inicial. Nesse intuito, partimos da análise das fotografias do Programa Imagens do Povo do Observatório de Favelas mas não com a intenção de afirmar uma estética da favela e sim de

verificar a possibilidade de circulação dessas imagens na metrópole e apreender um regime de visibilidade do Rio de Janeiro. A fotografia enquanto dispositivo – participante do dispositivo de segurança ou, eventualmente, ela própria como dispositivo de segurança – será analisada na sua relação com elementos discursivos como o grafite, o design de moda, as linguagens publicitária e jornalística, e com elementos não discursivos como empresas, organizações não governamentais (ONGs) e imprensa considerando que, na entrevista mencionada², o não discursivo aparece como o “institucional”. Este é o nosso dispositivo! E a pergunta que subjaz todo o percurso é em que medida é possível jogar *com* ou *contra* esse dispositivo no sentido de ampliar e democratizar a circulação na metrópole.

1. Fotografia, território, população: as fotografias do Programa Imagens do Povo

Pensar a fotografia como participante do dispositivo implica considerá-la em seus jogos de poder com um conjunto heterogêneo de elementos. Desde a primeira conversa com os professores do Imagens do Povo³ intrigou-nos a forte tensão entre a fotografia documental proposta pelo Programa e o fotojornalismo tal como praticado na grande mídia. Nos pareceu um indício claro de que a linguagem fotográfica não pode ser analisada sem considerar o contexto institucional (ou empresarial) no qual é produzida, o que parecia comprovar a teoria do dispositivo. Foi então com o curso *Segurança, Território, População* em mente que nos aproximamos do Imagens do Povo e percebemos, desde o primeiro olhar, dois temas predominantes: território e população.

No que diz respeito ao território, deparamo-nos com muitas vistas gerais do Rio de Janeiro e sobretudo do Centro, assim como com muitas vistas gerais de morros da cidade em geral e da Maré em particular. Nelas, nos pareceu difícil captar alguma informação precisa sobre o fotógrafo, isto é, sobre seu posicionamento local e posição social. Algumas fotos colocam em relação o morro e o asfalto – a favela tida como informal e a cidade tida como formal –, dando indícios de que o sujeito “está” na favela, sem contudo indicar contudo se ele

² “Le Jeu de Michel Foucault”, entrevista concedida por Michel Foucault em 1977 in : *Dits et écrits III 1976-1979*. Paris: Gallimard, 1994.

³ Agradeço Tatiana Altberg, João Roberto Ripper, Dante Gastaldoni e Joana Mazza pela sua disponibilidade em nossa primeira visita ao Observatório de Favelas. E, posteriormente, Cristina Ribas, Davi Marcos, Naldinho Lourenço, Francisco Valdean, Francisco Cesar Jesus Fernandes e Fábio Caffé.

“é” da favela. Desde o início da pesquisa nos interessava a relação entre um olhar sobre o mundo e um sujeito situado histórica e geograficamente. Mas esta informação só a teremos de forma subjetiva em imagens que revelam certa intimidade do fotógrafo com seus temas: lugares e pessoas. E, dentre as fotos que colocam em relação direta favela e cidade, algumas apresentam de modo particular as relações de força que se estabelecem entre ambas: ora a favela “emoldura” a cidade⁴, ora a cidade “prende” a favela, como no caso dos muros que, na Linha Vermelha, separam o complexo da Maré do restante da metrópole. As barreiras simbólicas características do regime de segurança co-existem com os muros concretos – neste caso, muros de fibra que funcionam apenas, segundo a Prefeitura que os defende, como barreiras de proteção acústica – do regime disciplinar.

A população também é tema privilegiado na produção dos jovens fotógrafos do *Imagens do Povo*. Falar de “população” faz todo sentido aqui. Vimos como o conceito de população nasce com a idéia de controle sobre doenças e, sobretudo, com o controle da natalidade e da mortalidade. Controle responsável então pela geração de um meio que é natural e cultural ao mesmo tempo. Percebemos, nas fotografias do programa, uma atenção especial com crianças, idosos e jovens mães. E há também um olhar especial com jovens (em particular do sexo masculino) em atividades recreativas ou artísticas tais como o grafite. Esses grupos – às vezes qualificados como “socialmente vulneráveis” – estão mais visíveis do que o adulto trabalhador embora seja considerável a quantidade de fotografias registrando, dentro e nos arredores das comunidades, a atividade de pescadores e feirantes assim como, mais recentemente, de operários do PAC⁵. Distinguimos duas séries de fotografias de população. Na primeira delas, a população é retratada no seu cotidiano: crianças jogando bola na rua, soltando pipa na laje, ou praticando esportes na Vila Olímpica; idosos tomando conta das crianças, conversando com vizinhos ou participando de atividades religiosas; mães, às vezes muito jovens, cuidando dos filhos ou da casa. Já nessa primeira série, notamos que as imagens fotográficas do *Imagens do Povo* rebatem e revidam vigorosamente as imagens veiculadas na mídia onde o morador de favela é sistematicamente associado à carência ou à violência. A cumplicidade entre fotógrafo e fotografado certamente cumpriu um papel na inversão das formas de visibilidade na mídia. Na segunda série, a população é retratada nos

⁴ É o caso da fotografia de Ratão Diniz no convite à exposição “Rio de Cenas e Paisagens” com trabalhos dos fotógrafos da Agência *Imagens do Povo* e Coletivo *Favela em Foco* em abril de 2011: <http://bit.ly/izjYIA>

⁵ Plano de Aceleração do Crescimento do governo da Presidente Dilma Rousseff.

seus momentos festivos e combativos: carnavais, procissões e manifestações. A quantidade e a qualidade das imagens produzidas revelam o intenso prazer que os jovens têm em fotografar. Mais do que resistência, eis que se afirma a potência de outros modos de vida. Esses momentos extra-ordinários acontecem tanto na comunidade quanto fora dela, nos bairros adjacentes ou no centro mas, fora desses dias especiais, a população da favela é pouco fotografada na cidade dita formal. A circulação e o dia-a-dia do trabalho, em particular de ambulantes e camelôs, é ainda pouco documentado.

Enfim, comentamos dois temas muito presentes nas fotografias do Programa Imagens do Povo: território e população. Ambos se encontram particularmente concentrados nas fotografias de grafites nas favelas, muitas delas realizadas por ocasião de eventos culturais⁶. Nelas, observamos uma curiosa mistura de imagem como ícone por meio das representações grafitadas e imagem como índice por meio do registro fotográfico com seu “valor de prova” (Krauss, 1990, p. 12) ou “isso foi” (Barthes, 1984, p. 115). A iconicidade do grafite junto com a indexação da fotografia produzem uma potência estética singular que aqui pretendemos analisar. Em *A Estética da Ginga*, Paola Berenstein Jacques recorre ao conceito de rizoma formulado por Deleuze e Guattari (Deleuze e Guattari, 1980, p. 9) para comparar os desenvolvimentos da cidade e da favela. Apresenta então uma “diferença de enraizamento” (Jacques, 2003, p. 107) que enriquece o debate sobre o território enquanto espaço de soberania e espaço de circulação tal como o pensou Foucault. Enquanto a cidade projetada corresponde a arborescências verticais (a cidade-árvore baseada num sistema-raiz afirma uma imagem da ordem), a cidade sem projeto produz conexões horizontais (a cidade-mato segue o sistema-rizoma e possivelmente gera outras imagens). A favela tem a particularidade de agenciar território e população de modo rizomático, ou seja, conecta-os horizontalmente de qualquer ponto a qualquer ponto, enquanto a cidade projetada tende a organizar a população no território de forma não apenas racional e cartesiana, como também hierarquizada. À hierarquia na cidade se sobrepõe então a hierarquia entre a cidade formal e a cidade informal – a favela. Ora, à ordem e ao controle da cidade formal não se contrapõe o que muitos (des)qualificam como desordem ou descontrole, e sim uma outra organização: uma organização mais aberta ao acontecimento em termos sociais e estéticos. O grafite e seu

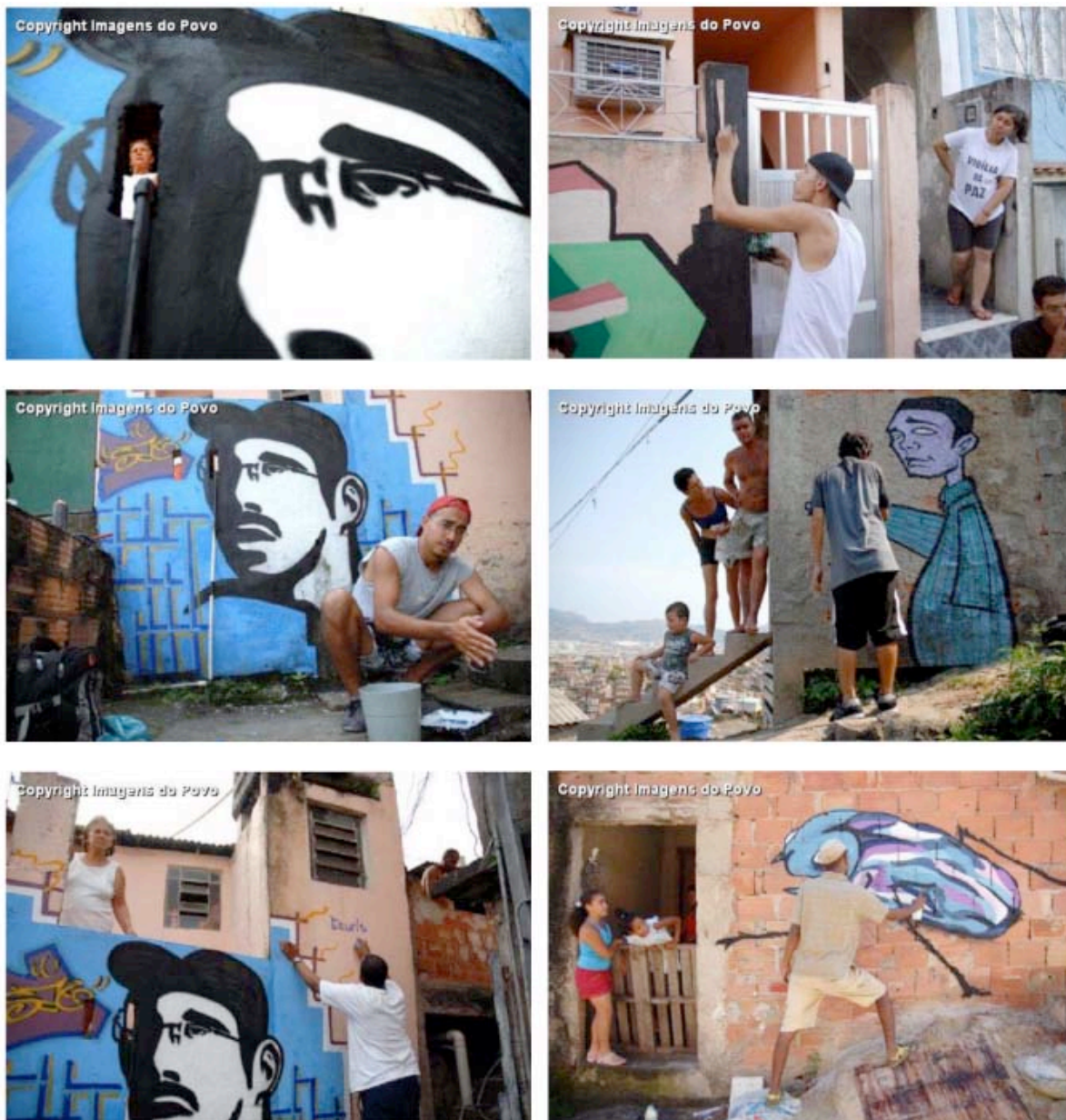
⁶ Eventos como *Meeting of Favela* ou *Circulando*, entre outros.

registro fotográfico confirmam e reforçam esses agenciamentos dos corpos biológicos e de suas representações iconográficas com os corpos arquitetônicos no território.

Destes registros fotográficos de representações grafitadas – agenciamento ícone e índice – salientamos algumas características estéticas: em primeiro lugar, a convergência em um só ponto de vista que caracterizou o modelo dominante de visão no Ocidente (Crary, 1988, p. 29) é substituída por uma multiplicidade de planos, linhas e pontos de vista: o ponto de vista de quem registra a situação – o do fotógrafo –, o ponto de vista do grafiteiro e o ponto de vista do próprio personagem grafitado. Cada ponto de vista corresponde a uma visão de mundo e, essas visões conflituosas de mundo geram uma tensão visual na imagem; em segundo lugar, a desestabilização das nossas referências espaciais – o que é grande não mais significa que está próximo, e o que é pequeno não mais significa que está longe – resulta em um achatamento geral das distâncias, sendo que o próprio fotógrafo parece estar dentro da foto. Resulta também em certa fusão entre sujeitos e objetos de observação, fusão que desestabiliza por sua vez o conhecimento científico que, tradicionalmente, exige distância para o seu exercício; em terceiro lugar, ao ocupar muros, escadas, janelas, portas, postes, pontes e viadutos, grafites desafiam os limites impostos pela organização econômica da cidade – como, por exemplo, a delimitação e posterior comercialização dos espaços publicitários –, assim como pela organização dos campos do saber e do poder que os legitimam, e por fim tensionam o próprio enquadramento fotográfico que parece não conseguir contê-los; e, finalmente, em quarto lugar, realidade e ficção se confundem quando um besouro no muro externo de uma casa parece se metamorfosear numa barata kafkiana ou lispectoriana... Enfim, a favela proporciona formas que se contrapõem às formas da cidade tida como moderna. A iconicidade do grafite junto com a indexação da fotografia produzem uma potência estética singular: parodiando Roland Barthes, produzem um “isto é” da favela.



Foto de Joelma Capozzi. Grafite de Goaboy, Davi, Pakato e Gut... (Mafia 44).



Fotos de Ratão Diniz.

Cabe aqui uma breve parêntese: o que chamamos aqui de “modernidade” tem seu momento inaugural com a perspectiva renascentista, com o sujeito cartesiano e com a racionalidade capitalista emergente, ou seja, com uma correlação entre visibilidade, saber, poder e subjetividade – linhas do dispositivo – de uma época. Talvez a própria modernidade possa ser pensada como dispositivo. A era clássica foi caracterizada por um só ponto de vista (o do observador) que centraliza e organiza todo o campo da visão e, por fim, o fecha com uma moldura. Uma de suas formas emblemáticas é o quadro *Las Meninas* que Foucault

analisa em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* para introduzir a transformação do saber clássico baseado na representação ao saber moderno baseado na história – da história natural à biologia, da análise das riquezas à economia, da gramática geral à filologia. O problema clássico da representação é analisado a partir de um espaço da realidade espanhola saturado de requintadas molduras – molduras de pinturas, de espelhos, de portas e janelas – e um intenso jogo entre o que é e o que não é visto neste espaço onde os elementos são cuidadosamente bem delimitado. Hegemônica no mundo ocidental durante séculos, esta forma foi discutida e combatida por vanguardas com formas modernistas nos séculos XIX e XX, mas ambas perduram nas metrópoles contemporâneas. Então, se é importante afirmar a existência e a resistência de uma estética da favela – categoria em voga na mídia e na academia – é preciso também dizer que esta afirmação é insuficiente para entender como essas estéticas conflituosas – que não se reduzem à aparência visual e sim correspondem a diferentes visões e construções de mundo emaranhadas como as linhas do dispositivo – circulam na metrópole em toda a sua monstruosa extensão: na cidade dita formal e na favela dita informal, no centro e na periferia. Propomos aprofundar, seguindo Foucault, o jogo de poder entre essas diferentes estéticas e o papel da fotografia nesse jogo.

2. Rio de Janeiro: regime de visibilidade

O que nos interessa aqui é o regime de visibilidade da cidade do Rio de Janeiro: o que é e o que não é visto, o que pode ou não ser visto, e como pode ou não ser visto, em particular na fotografia carioca contemporânea. A noção de “regime de visibilidade” vem da afirmação de Deleuze de que Foucault era um “vidente” devido ao papel central da visão em seus estudos. Também John Rajchman destaca em Foucault o papel das distribuições espaciais relacionadas às tecnologias de saber e poder que são a disciplina e a segurança, nas ciências como nas artes. Isso significa que as tecnologias visuais de um museu, por exemplo, não diferem muito daquelas de uma escola ou de uma universidade, de um hospital ou de um hospício na medida em que todas são baseadas na observação, isto é, um disciplinamento por meio do olhar e um disciplinamento do próprio olhar. Contudo, essas tecnologias se transformam e se imbricam com aquelas que caracterizam a sociedade de controle e, hoje, “vitrines” reais e virtuais se multiplicam e supõem diferentes olhares. Pensar esse regime de

visibilidade complexo implica pensar nos seus jogos de poder e, para pensá-los trazemos dois exemplos inspirados nas imagens analisadas anteriormente – as fotografias de grafites – e onde a noção de dispositivo, ou seja, de conjunto de elementos heterogêneos em relações de força, vai ficar mais evidente. O primeiro é o caso do grafite articulado com o design de moda via fotografia publicitária. O segundo é um caso de fotografia documental tal como praticada por programas como o Imagens do Povo entre outras iniciativas desenvolvidas atualmente no Rio de Janeiro numa articulação com a imprensa carioca.

2.1. O grafite sob as lentes da fotografia publicitária: cultura hip hop e culto da marca

Sabemos que os grafiteiros sempre foram perseguidos pelo poder público e pela grande mídia, seja por usarem suportes urbanos sem autorização – são então acusados de “favelizar” a cidade, seja por estarem associados ao hip hop – o grafite, o rap, o break e o dj compõem os quatro elementos do hip hop – visto como práticas de conscientização e, sobretudo, de resistência (Freire Filho, 2007, p. 13-22) aos processos de homogeneização cultural e social (Herschmann, 1997, p. 75-83). Hoje, a prática do grafite tem uma visibilidade e uma circulação bastante ampla, em parte devida à sua associação a outras práticas, entre elas a fotografia publicitária. Esses agenciamentos heterogêneos parecem modular a crítica, ou seja, atuam de certa forma como um dispositivo de segurança que atua sobre a circulação de expressões da população no território metropolitano.

A empresa de roupas e acessórios esportivos Nike Sportswear tem procurado associar mundialmente sua imagem à contestação juvenil recobrando seus tênis de grafites. A publicidade acompanha este investimento no design do produto: algumas campanhas têm recorrido não apenas à linguagem expressiva da cultura hip hop, como também às suas formas de circulação nas periferias americanas. Com efeito, a veiculação de seus anúncios não mais se restringe a espaços publicitários alugados e, cada vez mais, a Nike se apropria de grafites em muros colocando neles a sua assinatura. Conhecida como “marketing de guerrilha”, essa tática procura associar a imagem da empresa que corre o risco de multa à do grafiteiro que corre risco de perseguição. Em tempos de globalização, a Nike persiste em sua política de expansão de fronteiras. No Brasil por ocasião do evento anual “Nike Elementos”⁷ – referência aos quatro elementos do hip hop – a Nike contou com a participação de cerca de

⁷ http://www.cufa.org.br/in.php?id=2009/mat09_189

quinze organizações não-governamentais. A empresa também fez uma parceria com a Cufa⁸ que envolve o desenvolvimento de atividades esportivas e culturais tais como basquete de rua e futebol, grafite e break. A Nike oferece aos jovens da periferia não apenas os seus produtos – em particular seus cobiçados tênis – como todo um imaginário. Nada disso é consumido de forma totalmente passiva visto que infinitas incorporações e regurgitações estéticas são possíveis no dia-a-dia ordinário ou nos momentos extra-ordinários das comunidades envolvidas como é o caso dos bate bolas (clóvis) que, no carnaval, adicionam tênis de marca às suas fantasias (Faustini, 2010). Contudo, essas “parcerias” parecem levar organizações não-governamentais a funcionar cada vez mais como empresas, ou seja, de forma hierarquizada reduzindo desse modo as possibilidades de transformação de uma sociedade marcada pela desigualdade. A abordagem do consumo do tênis e do imaginário Nike deve levar em consideração tanto as posições críticas quanto as possibilidades criativas mas, neste neo-capitalismo que se caracteriza por uma forma de trabalho imaterial e pela exploração das jazidas inesgotáveis da cultura e do conhecimento – capitalismo cultural e cognitivo –, sem o reconhecimento material das manifestações simbólicas os jovens das periferias brasileiras permanecerão na posição de consumidores sem jamais alcançar o estatuto e a consequente remuneração de produtores (e ainda menos de criadores). Vemos aqui o dispositivo em pleno funcionamento, ou seja, não necessariamente proibindo, mas sempre modulando a circulação de determinadas expressões o que leva parte da cultura do Rio de Janeiro a negociar sua potência para não cair na invisibilidade. A Nike também procurou aproximação com figuras emblemáticas da contestação como os Racionais MCs. Neste ano de 2011 a empresa lançou um *Sneaker* em “parceria” com Mano Brown. São muitas as contradições e, já em 2007 numa entrevista ao Roda Viva, ao invés de negá-las, Mano Brown havia optado por assumi-las:

“Na verdade, as contradições só acabam quando morre, né? Tipo, eu era um cara, hoje eu estou de Nike no pé, mas eu já xinguei a Nike muito por aí. Entendeu? Mas eu descobri também que a Adidas não me dá nada se ficar falando mal da Nike. Eu derrubo um e levanto a outra. A Adidas é dos alemães, não são nada. Estou de Nike, o KL Jay não usa Nike, vai ver o Nike que o Blue tá no pé? Entendeu? É contradição, Racionais é isso, é quatro caras, quatro mentes, quatro idéias, entendeu, meu? E o mais confuso dos quatro sou eu mesmo.”

⁸ Cufa (Central Única de Favelas) em parceria com a Nike: <http://www.youtube.com/watch?v=6ZjEPk-V6MM>

Todas essas contradições exigiriam um estudo mais aprofundado. Aqui apenas procuramos – sob o incentivo das potentes fotografias de grafites que apresentamos e das linhas de visibilidade, saber, poder e subjetividade que as atravessam – dar algumas indicações de como a cultura da favela e da periferia circula no asfalto e no centro por um lado; e por outro, como o que podemos chamar de culto da marca circula na favela e na periferia, sabendo que, na metrópole carioca, todas essas linhas estão particularmente imbricadas e são por sua vez atravessadas por negociações em nome da segurança. Em ambos os casos, a fotografia publicitária, com sua modulação da crítica pelo viés do consumo, tem um papel fundamental. Em suma, eis a complexidade de nosso regime de visibilidade e eis também a adequação do conceito de dispositivo para apreendê-la: seja como detentor de estratégias de poder que se reformulam continuamente, seja como produtor de linhas de fuga.

2.2. A fotografia documental da favela

Voltemos então à fotografia documental. O Programa Imagens do Povo tem divulgado o trabalho de jovens fotógrafos utilizando diferentes circuitos: projeções em espaços abertos na comunidade como no caso do evento Folia de Imagens⁹ e exposições na sua própria galeria de arte – Galeria 535 – no circuito cultural e educacional da cidade. Essa tática procura contornar as escolhas da grande mídia que enfatizam a violência da favela sem levar em consideração sua beleza e, quando o faz, como veremos mais adiante, recorre a uma estetização. A esse ponto, não podemos deixar de mencionar um debate que percorre toda a história da fotografia, qual seja, o conflito entre distinções estéticas e funções sociais. Já em 1931, em seu ensaio “Pequena História da Fotografia”, Walter Benjamin apresentava August Sander que fotografou todas as camadas sociais da Alemanha através de 600 profissões de sua época dando origem à obra *Menschen des 20 Jahrhunderts* (Os Homens do Século 20). A ausência de preconceito no ato de fotografar era tão perturbadora da ordem que o livro com as imagens publicadas foi destruído pelo nazismo em 1936. Em suma, Benjamin desconfiava da fotografia como arte pois considerava que, ao enfatizar excessivamente os critérios estéticos, ela se afastava dos outros aspectos da vida. Esta é uma preocupação que vai acompanhá-lo nos poucos anos de vida que lhe restam: “Se a fotografia se libera de certos contextos, obrigatórios para um Sander, uma Germaine Krull, um Blossfeldt, se ela se

⁹ Uma projeção pública do programa Imagens do Povo que aconteceu em 25 de março de 2011 e teve como tema o carnaval de rua do Rio: <http://bit.ly/mCc8Ng>

emancipa de todo interesse fisionômico, político e científico, ela é considerada ‘criadora’.” (Benjamin, 2011, p. 105). Muito esquematicamente, pela excitação que promove, a fotografia criadora estaria mais a serviço do valor de venda; enquanto a fotografia construtiva estaria, com a experimentação que provoca, mais propriamente a serviço do conhecimento. Em 1977, Susan Sontag retoma esse debate nos ensaios reunidos em *Sobre Fotografia*. Mencionando os aportes de Benjamin – sem receio, contudo, de situá-lo entre os “moralistas” que “ficam incomodados com a maneira como a fotografia inexoravelmente embeleza” (Sontag, 2004, p. 123) –, Sontag problematiza a tendência estetizante da fotografia que é, ao mesmo tempo, uma tendência neutralizadora do sofrimento. O discurso da arte seria capaz de tudo englobar: “Uma das principais características da fotografia é o processo pelo qual os usos originais são modificados e, por fim, suplantados por usos subsequentes – de modo mais notável pelo discurso da arte na qual toda foto pode ser absorvido” (Sontag, 2004, p. 122). Dos anos 30 aos anos 70 o mundo mudou e, com ele, também mudaram aspectos da crítica: todavia, as críticas feitas por Benjamin a certas práticas fotográficas frente à ascensão de um autoritarismo que mostrava a sua cara ainda ressoavam nas críticas de Sontag frente a uma sedução que sutilmente tudo transforma em objeto de apreciação estética – incluindo a dor humana –, o que a leva a tirar suas conclusões um tanto pessimistas sobre a confusão sobre verdade e beleza subjacente à atividade fotográfica e, em particular, à fotografia dita humanista.

Longe do pessimismo da famosa teórica – e o pessimismo é uma forma de moralismo –, por ocasião da recente apresentação no Ateliê da Imagem de seus quarenta anos de atividade no campo e na cidade, o fotógrafo João Roberto Ripper¹⁰ nos mostrou que essas questões teóricas devem ser confrontadas com o próprio ato fotográfico. Através do conceito e da prática de uma fotografia compartilhada – construída no diálogo entre fotógrafo e fotografado –, Ripper nos falou de outras belezas – não apenas da beleza na construção plástica realizada pelo fotógrafo, mas da beleza das pessoas que compartilham o jogo fotográfico – e de outras verdades: muito além da verdade veiculada pela imprensa, a verdade de lutas que são, ao mesmo tempo, sociais e estéticas.

¹⁰ João Roberto Ripper considera como sua especialidade a fotografia documental, social e o fotojornalismo. É Professor da Escola de Fotógrafos Populares do Observatório de Favelas, suas fotografias e seu pensamento podem ser encontrados em: <http://imagenshumanas.photoshelter.com/>

Enfim chegamos a esse espaço de circulação que é a imprensa, espaço fundamental para se pensar o regime de visibilidade de uma metrópole como o Rio de Janeiro. O exemplo que usaremos não tem relação direta com o Programa Imagens do Povo, e sim diz respeito indiretamente a toda uma produção fotográfica contemporânea que procura uma diferença com relação à fotografia *da e na* imprensa tradicional. É portanto um caso útil para este início de reflexão sobre a fotografia no dispositivo de segurança, ou seja, no exercício de sua função estratégica de dominação ou no traçado de possíveis linhas de fuga. Nessas contradições e em suas articulações com velhas e novas mídias, as práticas fotográficas podem eventualmente gerar novos dispositivos. Em abril deste ano, um anúncio no jornal O Globo chamou nossa atenção. Se tratava de uma iniciativa do jornal, com o apoio da Secretaria Estadual de Esportes e Lazer, e que apresentava a exposição Um Novo Clique¹¹ como resultado de um concurso de fotografias cujo tema era a nova realidade das comunidades controladas por UPPs¹². Sob o título “Venha verificar como a paz e a cidadania ficam muito bem na foto”, lia-se:

“As UPPs trouxeram de volta ao Rio a paz e a cidadania que todos sonhavam. O concurso Um Novo Clique convidou moradores e visitantes a buscarem inspiração em seu dia a dia e registrarem essa nova realidade. Agora é a vez de conhecer os grandes vencedores. Esse trabalho vai ficar gravado na memória de todos.”



Da esquerda à direita, fotografia de: Thiago Firmino (2º lugar categoria “morador”); Juliana Gueiros Lampert (2º lugar categoria “não morador”); Felipe Fittipaldi (1º lugar categoria “não morador”); Lana Carla Pereira de Souza (1º lugar categoria “morador”); Pedro Curi (3º lugar na categoria “não morador”); Leonardo Silve de Lima (3º lugar categoria “morador”).

¹¹ <http://oglobo.globo.com/rio/concurso-de-fotografia-revela-as-favelas-do-rio-2828304>

¹² A Unidade de Polícia Pacificadora.

Causou-nos estranheza encontrar a afirmação de um sonho igual para todos de paz e cidadania quando, provavelmente, este corresponde apenas ao ponto de vista da cidade formal sobre a pacificação. Deixemos o texto de lado e observemos a imagem. Vemos um varal – elemento que remete à favela e à cultura popular – incomum: nele, as fotografias penduradas encontram-se emolduradas por talhas douradas. Essas molduras nos remeteram imediatamente à iconografia nascida da perspectiva renascentista, ao sujeito enclausurado em si mesmo que é o sujeito cartesiano e à racionalidade capitalista que emerge dessa visão de mundo. Elas sugerem a perpetuação, hoje, do enquadramento do olhar, do aprisionamento da subjetividade em uma interioridade individual que se opõe ao social, e do enclausuramento da propriedade material ou intelectual. Em suma, molduras criam espaços: espaços diferentes mas sempre espaços com cercas em forte contraste com as características das fotografias de grafites que analisamos anteriormente. E por fim, ao enfatizar o valor artístico – a fotografia como arte de que nos falava Benjamin –, molduras em talha dourada reduzem e relativizam o valor documental da fotografia – valor fundamental para programas como o Imagens do Povo que procuram afirmar o “isto é” da favela. O concurso estabeleceu dois tipos de concorrentes e, portanto, de vencedores: “vencedores que não moram em comunidades pacificadas” e “vencedores que moram em comunidades pacificadas”¹³. As três fotos de “não moradores” apresentam grande homogeneidade visto que são todas constituídas por uma única figura – sendo duas masculinas de costas (e portanto não reconhecíveis, algo como um estereótipo de “jovem de comunidade”) e uma feminina de frente – bem delimitada sobre uma natureza tipicamente carioca ao fundo. Já as três fotos de “moradores” apresentam aspectos mais heterogêneos: o primeiro lugar foi atribuído a uma fotografia com padrão similar às dos “moradores”, o segundo a uma fotografia com características distintas pois apresenta um grupo de crianças brincando numa Folia de Reis, enquanto o terceiro foi atribuído a uma fotografia da estação de trem em Bonsucesso com certo nível de abstração. É importante notar que o primeiro lugar das fotografias de “moradores” e o primeiro lugar das fotografias de “não moradores” possuem o mesmo tema (rapaz soltando pipa, sendo o primeiro no Complexo do Alemão e o segundo no Dona Marta) e o mesmo tratamento (figura única de costas, quase uma silhueta, sobre uma paisagem de morro). É possível que existam diferenças marcantes entre o olhar do “morador” e o olhar do “visitante”, mas destas diferenças nada

¹³ Para conhecer as fotos dos moradores e dos não moradores: <http://oglobo.globo.com/promocoes/novoclique/>

saberemos pois a seleção de fotografias realizada pelo jornal praticamente as igualou. A idéia de uma pacificação de corpos individuais e sociais supostamente trazida pelas UPPs veio acompanhada de uma tecnologia de pacificação das imagens desses corpos e do próprio olhar. Lembremos que Foucault introduziu a idéia de “curvas de normalidade” através da vacinação contra a varíola. Pudemos verificar aqui as “curvas de normalidade” obtidas na midiaticização de certas imagens da favela: uma redução de sua potência estética ou até mesmo a sua total anulação. Com efeito, se observarmos bem as imagens vencedoras do concurso, nelas a favela praticamente só existe enquanto lugar de onde se observa melhor a paisagem da cidade dita formal.

Conclusões

Foram indagações sobre as relações de força entre a fotografia e outras práticas de linguagem (como o grafite, o design de moda, a publicidade e o jornalismo) e com diferentes organizações (como empresas, organizações não governamentais e imprensa) em sua atuação sobre uma população em nossa metrópole de múltiplas territorialidades que nos levou a recorrer à teoria do dispositivo de Foucault. E o súbito interesse de um jornal carioca pela fotografia por esse dispositivo de segurança que são as UPPs no Rio de Janeiro nos confirmou, em seguida, a necessidade de pensarmos no regime de visibilidade de nossa metrópole, que está por sua vez intimamente ligado a um regime de verdade. Ao observar uma iniciativa específica (a exposição Um Novo Clique) verificamos, na seleção final do concurso, a eliminação de imagens tais como as fotografias de grafites com a potente inquietação dos jovens grafiteiros e fotógrafos que através dela se expressou em prol de expressões mais disciplinadas e controladas. Embora tenhamos examinado apenas uma única iniciativa desse tipo, supomos que a continuação de nossa pesquisa trará novas luzes a este grande desafio para a expressão dos jovens fotógrafos na metrópole carioca contemporânea. O apaziguamento visual que encontramos na seleção iconográfica realizada pelo jornal – entre o ponto de vista do “morador” e o do “não morador” – é a tradução em termos estéticos da pacificação do conflito social sob um único ponto de vista. Ganham evidência tanto a imagem fotográfica atuando *como* dispositivo de segurança quanto a prática fotográfica atuando *no* dispositivo de segurança. Ao considerarmos não apenas a fotografia em si, como

também as práticas fotográficas em suas relações com elementos discursivos e com elementos não discursivos, apreendemos as cercas materiais e imateriais que as tensionam. Cercas que essas práticas, com suas linhas de visibilidade, de enunciação, de força e de subjetivação poderão eventualmente romper, abrindo então o dispositivo de segurança. E, sobretudo, tal como nos falava Foucault a propósito das cidades do século XVIII, abrindo a metrópole carioca do século XXI ao porvir.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena História da Fotografia” in *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- CRARY, Jonathan. “Modernizing Vision” in HAL, Foster (org.) *Vision and visibility – discussions in contemporary culture*. New York: The New Press, 1988.
- DELEUZE, Gilles. “Qu’est-ce qu’un dispositif?” in *Deux régimes de fous - textes et entretiens 1975-1995*. LAPOUJADE, David (org.). Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les éditions de minuit, 1980.
- FAUSTINI, Marcus Vinicius. “Os Clóvis inventam o contemporâneo carioca” in *Revista Z Cultural* ano 5 número 3, 2010: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano5/3/marcus.php>
- FOUCAULT, Michel. “Le jeu de Michel Foucault” in : *Dits et écrits III 1976-1979*. Paris: Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Sécurité, Territoire, Population – Cours au Collège de France. 1977-1978*. Paris: Gallimard, Seuil, 2004.
- FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil – os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90 – globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique – pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990.
- RAJCHMAN, John. *L’Art de Voir*. Paris: Revue Trafic número 52, 2004.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.