

ANGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES &
AGATHA DE SOUZA AZEVEDO

¹ Este trabalho foi realizado com o apoio da CAPES, da Fapemig, do CNPq e da Pro-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais.

O POTENCIAL COMUNICATIVO DO ROSTO: UMA RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA NA FOTOGRAFIA¹

*THE COMMUNICATIVE POTENCY OF THE FACE:
RELATIONS BETWEEN ART AND POLITICS ON
PHOTOGRAPHY*

*EL POTENCIAL COMUNICATIVO DE LO ROSTRO:
UNA RELACIÓN ENTRE ARTE Y LA POLÍTICA EN LA
FOTOGRAFÍA*

Recebido em: 09 mar. 2015

Aceito em: 18 ago. 2015

Ângela Cristina Salgueiro Marques: Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte-MG, Brasil) Professora do Departamento de Comunicação Social da UFMG (graduação e pós-graduação). Doutora em Comunicação Social pela mesma instituição e Pós-doutora em Comunicação pela Université Stendhal, Grenoble III.

Contato: angelasalgueiro@gmail.com

Agatha de Souza Azevedo: Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte-MG, Brasil). Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Contato: agatha.80@hotmail.com

ISSN (2236-8000)

RESUMO

O objetivo deste artigo é explorar, à luz das reflexões de Jacques Rancière acerca da política das imagens, o potencial de subjetivação e de dissenso presente em retratos fotográficos de jovens de periferias parisienses, produzidos pelo artista francês JR. Por meio da análise de imagens produzidas por JR para o projeto “Portrait of a generation” (2004), construímos uma análise que considere o rosto do sujeito marginalizado como modo de “aparecer” em espaços públicos urbanos marcados pela ordem consensual e pela exclusão. Os rostos que emergem na superfície das fotografias de JR tornam possível distinguir pequenos gestos, inflexões, caretas e peculiaridades que interpelam e convocam os espectadores para além de uma legibilidade domesticada e que direcione o olhar para sentidos previamente estabelecidos, ou seja, para além da indignação, da pena, da culpabilização dos pobres e de sua condenação.

PALAVRAS-CHAVES: Fotografia; Política; Comunicação; Rosto; Periferia.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es explorar, a la luz de las reflexiones de Jacques Rancière sobre la política de las imágenes, el potencial de subjectivación y disenso presente en retratos fotográficos de jóvenes de periferias parisienses, producidos por el artista francés JR. Por medio del análisis de las imágenes producidas por JR para el proyecto “Retrato de una Generación” (2004), construimos un análisis que considera el rostro del sujeto marginal como manera “de aparecer” en los espacios públicos urbanos marcados por la orden consensual y la exclusión. Los rostros que emergen en la superficie de las fotografías de JR permiten distinguir gestos, inflexiones, caretas y las pequeñas particularidades que interpelan y convocan a los espectadores para más allá de una legibilidad domesticada y que dirige la mirada para sentidos previamente establecidos, es decir, para más allá de la indignación, de la pena, de la culpabilización de las personas pobres y de su condenación.

PALABRAS-CHAVES: Fotografía; Política; Comunicación; Rostro; Periferia.

ABSTRACT

The aim of this article is to explore, in the light of Jacques Rancière’s thought concerning the politics of the image, the potential of subjectivation and dissensus present in photographic pictures of young individual from Paris peripheries, produced by the French artist JR. In analyzing the images produced by JR for the project “Portrait of generation” (2004), we construct an approach that considers the face of marginalized citizens as way “to appear” in urban public spaces marked by exclusion and a consensual order. The faces that emerge in the surface of JR photographs become possible to distinguish small gestures, inflections, grimaces and peculiarities that convoke spectators to look beyond a domesticated legibility that points to sensible order previously established. In other words, we argue that those images can direct the interpretation beyond indignation, pity and culpability of poor and marginalized young people.

KEYWORDS: Photography; Politics; Communication; Face; Periphery.

INTRODUÇÃO

O filósofo francês Jacques Rancière (2010) afirma que há hoje uma tentativa de se evidenciar que imagens e obras artísticas são políticas, sobretudo devido às mensagens que desejariam transmitir, enfatizando estigmas de dominação, questionando estereótipos, convocando os espectadores a assumirem uma postura de indignação diante de obras que se espalham para além dos ateliers e museus, ocupando ruas, muros, calçadas e outros espaços urbanos do cotidiano. Ele afirma que a política não pode ser identificada como uma instrução fornecida pelas imagens e obras artísticas para a indignação, o assombro, a contestação da injustiça, o compadecimento ou mesmo horror. Uma imagem, afinal, nunca é simples realidade ou retrato da realidade, mas antes um jogo de manifestação e ocultamento, um conjunto de relações entre o dizível e o visível (HUSSAK, 2012). O problema, segundo ele, é que a política das imagens não está nelas e nem na “prescrição” que poderiam fornecer sobre como combater injustiças, mas ela se revelaria, em uma de suas dimensões, a partir de uma interrupção, por meio da qual se suspende toda relação entre fruição e julgamento, atraindo o espectador para um livre jogo entre estranhamento e significação.

Sob esse aspecto, a imagem não é um guia para a ação política e nem um instrumento de conscientização massiva. A nosso ver, uma imagem é política quando deixa entrever as operações que influenciam na interpretação daquilo que vemos, ou seja, a potência política está tanto nas imagens (materialidade sígnica) quanto nas relações e operações que as definem. Como afirma Rancière, “a imagem não é simplesmente o visível. É o dispositivo por meio do qual esse visível é capturado” (2007:199), ou seja, a imagem pode tanto capturar o visível de modo a manter uma ordem consensual entre visibilidades e dizibilidades, quanto corporificar uma forma dissensual de partilhar o mundo.

A antítese entre consenso e dissenso está relacionada às ideias de Rancière acerca de política e polícia. Segundo ele, a polícia se constitui por meio da ordem do consenso, baseada fortemente em conceitos prévios sobre o lugar que as pessoas ocupam na sociedade a partir da atividade que exercem e de suas origens. A polícia promove uma divisão dos espaços, das formas de visibilidade e dos modos de dizer e fazer que considera que cada ser e cada coisa têm seu lugar adequado e definido, sem admitir vazios, hiatos ou desencaixes. A política, de modo contrário, ocorre quando há excessos, ausências, pluralidade de nomes e ações ligadas a um sujeito ou coisa. Ela ocorre sobretudo quando há dissenso, quando quem deveria ficar em silêncio se manifesta e quem deveria permanecer invisível aparece sobre a cena comum. Nesse sentido, Rancière afirma que “o dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (RANCIÈRE, 2010: 48-9).

Neste artigo, buscamos analisar à luz dos conceitos de Jacques Rancière sobre política, polícia e o processo de subjetivação, qual a potência criativa de resistência pode existir nas imagens artísticas e o que faz com que uma obra seja considerada uma forma de se “fazer” política. Para discutir estes

conceitos, utilizamo-nos da obra de JR, um artista francês que produz intervenções urbanas a partir da impressão gigantesca e colagem coletiva de fotografias que ele faz de pessoas anônimas (destacando geralmente seus rostos) em diferentes cidades ao redor do mundo. As fotos são ampliadas e reveladas em grandes telas que são fixadas em muros, casas, barracos, telhados, escombros, praças, calçadas, morros e veículos (caminhões de lixo e trens, por exemplo).

² Ver as entrevistas concedidas por JR no seguinte endereço eletrônico: < <http://www.jr-art.net/>>, acesso em 21/09/2014.

A ideia de JR, explicitada em seu site², é a de que as fotos, impressas geralmente em papel, devem ser efêmeras, até mesmo para que se tornem únicas, especiais, e sejam guardadas na lembrança daquelas pessoas. Ele vê o espaço público como ideal para expor seus trabalhos, sobretudo por permitir que o sujeito simplesmente se depare com a arte, surpreendendo-se, escapando a uma reação antecipada, planejada, definida na obra via intenção do artista ou disposição visual nas paredes de uma galeria. Viajar o mundo fotografando os mais improváveis e inesperados grupos de indivíduos e focalizando sobretudo seus rostos (e solicitando-lhes que façam caretas) é o objetivo do fotógrafo JR, que desenvolve a sua arte disposto a incomodar quem a vê, e a torná-la motivo de inquietação.

Assim, seu principal desafio, para além de estampar os rostos de pessoas comuns em espaços públicos, é reconfigurar as cenas do visível, deslocar olhares, provocar novas formas de ocupar e ler os espaços urbanos e fazer com que as pessoas encontrem seu próprio interesse nos projetos. Acreditamos que as intervenções artísticas de JR em cidades de todo o planeta instauram cenas polêmicas de interpretação, nas quais se desenrolam disputas por interpretação, e contextos dissensuais que impõem um desafio à distribuição social “normal” (consensual) de corpos, vozes e regimes de visibilidade, operando de modo a introduzir novos sujeitos e objetos heterogêneos no campo de percepção.

Para a reflexão presente neste trabalho, escolhemos o projeto “Portrait of a generation” (2004), em que JR produziu retratos dos rostos dos moradores de “Cité de Bosquets”, um conhecido subúrbio francês, onde vivem diversos jovens, em sua maioria negros. Ao atender ao pedido clássico do artista de solicitar caretas para seus fotografados, estes posaram com olhares e rostos aparentemente rudes e agressivos. Depois disso, JR realizou sua primeira exibição fotográfica, de forma clandestina, nas paredes das ruas das regiões nobres de Paris, que ficavam na vizinhança da “Cité de Bosquets”. As obras foram retiradas pouco tempo depois de expostas, obviamente por terem causado espanto e até mesmo incômodo na população local, que estava acostumada a ver aquela juventude em seus locais da ordem consensual invisível, que seriam as periferias.

O fotógrafo JR confere corpo, neste projeto “Portrait of a generation”, à figura do jovem periférico parisiense, que está apenas no imaginário da elite frequentadora das zonas nobres parisienses, transformando aquele rosto que “não existe” no cotidiano dos moradores daquele local, em uma alteridade interpeladora, que está estampada (em escala ampliada) nos locais de passagem daqueles que pretendiam ignorar a existência dos indivíduos retratados. Essa ruptura ocorrida traz a inquietação acerca do que torna a arte política, principalmente a imagem fotográfica, que tende a ser vista como uma “reprodução mais fiel da realidade”, mas que, na verdade,

é um mecanismo de captura daquilo que torna uma dada realidade visível, como salienta Rancière (2010).

A grande questão é que quando JR estampa os rostos destes jovens nas ruas mais elitistas de Paris, eles passam a ter vida, significado, e incitam a produção de sentidos, interpelando quem geralmente evita colocar-se diante dessa alteridade marginal. Esta reação ocorre devido a uma alteração na ordem policial já dada e que afirma que aquele grupo de indivíduos já tem um local pré-determinado para ser e existir, e portanto não poderia ultrapassar os limites e nomes estipulados para sua existência neste local³.

O rosto nos parece um conceito interessante para podermos olhar para os modos de “aparência” performática dos sujeitos na imagem e identificar que tipo de olhar e de implicações esse “aparecer” traz para a produção de processos de subjetivação. Os indivíduos, quando “aparecem” de maneira a gerar cenas polêmicas, desencadeiam um processo de criação de formas dissensuais de expressão e comunicação que inventam modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novas formas de enunciação coletiva. Isso remete à invenção de novas visualidades e interlocuções nas quais se inscrevem o rosto e a palavra e nas quais os próprios sujeitos se constituem de maneira performática. Nesse movimento e gesto de exposição, os indivíduos se transformam em sujeitos dotados de rosto, capazes de desenvolver capacidades enunciativas e demonstrativas de reconfigurar a relação entre o visível e o dizível, entre palavras e corpos (MARQUES, 2014).

Não é a visibilidade conferida aos marginalizados que nos interessa, mas o modo como, no encontro com o outro, os sujeitos conseguem se fazer entender sem se render ao dispositivo interpretativo um do outro, ou seja, sem terem que “domesticar” a própria voz para apresentá-la como “fala audível” dentro de um molde discursivo já tido como amplamente aceitável e legítimo. A idéia de cena polêmica gerada pelo encontro de rostos no espaço urbano de Paris nos revela um modo de configuração da interlocução e da situação de encontro dos indivíduos (que só se tornam sujeitos políticos na troca comunicativa), além do próprio estatuto a eles conferido.

Assim, o objetivo de nossa reflexão é refletir sobre a politicidade do gesto de estampar rostos ampliados, fazendo caretas, nas principais e mais caras avenidas da cidade, sendo que estes rostos aparentemente não deveriam estar ali por não “pertencerem” ao seletivo grupo de pessoas que circula por aquele ambiente. Além disso, procuramos revelar algumas dimensões do processo de subjetivação política que ocorre através da arte a partir de algumas imagens produzidas pelo fotógrafo JR.

ENTRE A POLÍTICA E A POLÍCIA

O sujeito político irá surgir, segundo a reflexão de Rancière, quando houver um processo de desidentificação de uma pessoa com o nome e o local que é determinado a ela pela ordem policial, que simplifica e padroniza os indivíduos conforme a sua função pré-determinada na sociedade. Os jovens periféricos carregam essa definição como um rótulo que indica que eles não deveriam estar em um local que não seja aquele que

³ A higienização da capital francesa começou já em 1852, quando o Barão Haussmann (George-Eugène Haussmann), que era o responsável pela nova estruturação da cidade na época, iniciou a retirada da população periférica do campo de visão dos burgueses. Isso se mantém em uma lógica de dominação até os dias atuais, dando a entender que historicamente os rostos que JR mostra como parte de uma obra não deveriam estar naquele lugar por não “pertencer” a ele há anos. (BENEVOLO, 2001)

lhes foi previamente determinado e consensualmente “pertence” a eles. Isto significa que o enquadramento na forma policial de “partilha do sensível” já indica toda uma cena previsível de como o jovem morador de periferia é, se comporta e onde ele deve estar.

A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, voltando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. (RANCIÈRE, 2010:59).

Rancière define a partilha do sensível⁴ como o processo que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade é exercida.” (RANCIÈRE, 2000:16) Para ele, há duas formas de partilha do sensível: a partilha policial e a partilha política. Como dito anteriormente, a partilha policial parte de consensos estabelecidos socialmente para determinar temporalidades e espaços a serem ocupados pelas pessoas. Já a partilha política do sensível se baseia no que é dissensual, alterando os lugares determinados para os indivíduos, conferindo mais de um nome para eles, questionando o que geralmente é bem aceito pela ordem comum/ policial.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas (RANCIÈRE, 2000:15).

Diante dessa distinção, é possível dizer que, para Rancière, uma política das imagens se aproxima mais do dissenso e do gesto potente da invenção de uma partilha do sensível capaz de desconectar significações e visibilidades, permitindo o estranhamento e a polêmica.

A política não deve ser entendida como uma característica intrínseca a uma imagem ou obra, pois ela se configura no modo como as imagens são produzidas e negociadas nas diferentes formas de interpretação de sentidos e experiências estéticas. Se insistirmos em atribuir politicidade à imagem tendo em conta um pretense caráter de incidir de modo concreto e prático sobre injustiças, correremos o risco de adotar a postura de nos colocar diante das imagens julgando sua pertinência ou não a representações mais justas e plurais, apontando erros ou distorções passíveis de ocorrerem. Análises que consideram que a imagem é apenas um gatilho para que se encontre a política em outro lugar desconsideram elementos estéticos e discursivos próprios da imagem. Assim, não se pode tomar a política como ponto de partida das análises, interrogando os modos pelos quais as imagens, de maneira sintomática, dão a ver questões políticas presentes no mundo social.

O engajamento político do fotógrafo também é apontado, em uma visão leiga, como uma das causas da política das imagens feitas por JR. Contudo, apesar de toda a vontade de JR em mobilizar os jovens, de torná-

los parte de uma sociedade que os subjuga e os oculta da vida pública, este fato por si só não pode ser considerado como a causa da política da arte. Rancière afirma ser pretencioso demais pensar que o artista tem a capacidade de alterar o mundo onde o retratado vive e mudar a existência dele de forma concreta e perene. Para ele, isso seria cultivar uma eficácia espetacular que superestima a visão do artista como virtuoso e estratégico, identificando a potência política da arte com a execução das intenções dos artistas.

As práticas artísticas não são instrumentos que proporcionam formas de consciência nem energias mobilizadoras em benefício de uma política que seria exterior a elas. Tais práticas não saem de si mesmas para se converterem em formas de ação política coletiva. Elas contribuem para desenhar uma paisagem nova do dizível, do visível e do factível. Elas forjam contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico. (RANCIÈRE, 2010:77).

Se a política das imagens está intrinsecamente ligada ao modo como, nas imagens, operações constituem regimes de visibilidade capazes de regular e constringer o “aparecer” dos sujeitos, nos parece instigante estudar tais operações a partir de obras fotográficas que tentam escapar de padrões que, a princípio, dificultariam a emergência de dissensos.

ROSTOS DO OUTRO PERIFÉRICO

A análise da política das imagens produzidas por JR recorre aos conceitos de partilha do sensível, política e subjetivação, que encontram sua interseção nos rostos de jovens suburbanos franceses retratados pelo artista. De um lado, como veremos mais adiante, os rostos fotografados expressam uma singularidade incomensurável e, de outro, uma operação que torna comum. Segundo Agamben, “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.” (1996, p.76). Por isso, imagens do rosto podem ser pensadas como o lugar do outro que se transforma na promessa do meu próprio lugar, assumindo caráter estético, ético e político, num processo intermitente de produção de gestos subjetivantes⁵.

Cada rosto possui a sua identidade própria, singular, individual, que não pode ser generalizada e apagada, como bem quer a ordem policial que limitaria e definiria o significado dos signos que podem ser interpretados pela representação dos jovens de periferia. Por isso, num segundo momento reflexivo, percebemos que estes rostos questionam, interrogam, interpelam e convocam os espectadores. Daniel Boughnoux salienta esse caráter que o rosto possui de abertura à alteridade, ou de passagem e encontro entre o eu e o outro. O rosto que dá acesso ao mundo do outro não é passível de ser escrutinado e resiste infinitamente a nossos esforços de aproximação e apropriação. Para ele, o rosto, entendido como objeto e sujeito do olhar, tece uma intriga relacional.

⁵ Bensussan (2009) argumenta sobre uma relação intrínseca entre sociedade e homem, que acaba por criar uma cidadania e uma liberdade limitada pelos direitos e deveres dos indivíduos, que permitem retirar deste os reflexos do estado de natureza, que levaria à barbárie. Para ele, tornar-se pessoa é conseguir eliminar as disparidades éticas “permitindo a produção da igualdade, a reciprocidade de direitos e deveres, a reversibilidade de lugares e de funções, a simetria política, ou político-social, como corretivo da assimetria ética” (BENSUSSAN, 2009:74), tornando o sujeito de direito um outro ser, como todos os demais.

O rosto que dá acesso ao mundo do outro não é passível de ser escrutinado e resiste infinitamente a nossos esforços de aproximação e apropriação. Diante do rosto, só podemos responder e entrar na intriga, sem um programa traçado anteriormente nem uma transparência anterior. O rosto nos remete à relação e a copilotagem incerta de tal relação lembra a cada um a incompletude constitutiva de seu saber e de seu desejo. A atração inspirada por um rosto é impossível de ser circunscrita e satisfeita. Matéria relacional, o rosto se abre e se embeleza quando é animado pelo olhar do outro, ou no calor de uma conversação. O rosto não se contenta em ser visto, ele se ilumina e às vezes se transfigura na intensidade de certas trocas (BOUGNOUX, 2002:11).

Lévinas (1988) afirma que a política estaria relacionada à igualdade entre os indivíduos, a qual pode ser definida pelo rosto, que é natural e essencialmente vulnerável: “o rosto está exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um acto de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos proíbe de matar” (LÉVINAS, 1988:70)

Para Lévinas, o rosto fala, porque é ele que “torna possível e começa todo discurso”(1988:71). O rosto seria, então fonte de diálogo e discurso, algo que o coloca em igualdade com outrem. Ao mesmo tempo, ele afirma que “o que é especificamente o rosto é o que não se reduz a ele” e que “o rosto é significação, e significação sem contexto” (LÉVINAS, 1988:69-70). Sendo assim, o rosto é potencial significação conforme a matriz significativa de outro rosto que o olha. Ele não se reduz a um contexto e nem somente às suas próprias formas, mas nasce da interpretação do olhar e do modo como ele se mostra enquanto força e vulnerabilidade.

Em uma abordagem singular, Lévinas revela o rosto como potência de contato com a alteridade, em uma dimensão ética que requer o acolhimento do outro. O rosto marca, nessa perspectiva, uma relação de abertura para outro, uma forma de diálogo em que um não possui o outro, nem tampouco se reconhece nele. O rosto expressa o fato de que o outro não é uma variação do eu e não pode ser capturado ou assimilado por conceitos. Ele pode nos colocar diante de um outro que nos interpela, que sofre, que deseja e que nos convida a nos afastarmos de nós mesmos. Assim, o rosto instala a inquietude na tranquilidade do Mesmo que vive seguro de sua própria liberdade.



Foto 1: Portrait of a generation - Byron, Paris, 20ème arrondissement, 2004

Um apontamento importante a ser feito é o de que o rosto, para Lévinas não é a face que aparece na superfície de um retrato ou imagem artística. Para ele, a relação com o rosto não é de conhecimento de um objeto, pois o rosto não se oferece a nós por meio da descrição. “O rosto é o que não se pode transformar num conteúdo, que o nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além” (LÉVINAS, 1988: 70). Lévinas não percebe o rosto como imagem representativa do sujeito, pelo contrário, deseja mostrar sua “aparência”: por isso ele afirma que o rosto possui uma visibilidade que só é apreendida pelo olhar, na qual o outro que me olha é aquele que me revela. O olhar é parte integrante da manifestação e aparição de outrem. Nesse sentido, a emergência do rosto como imagem fixa nas fotografias nos convida a perscrutar, a olhar o rosto e o corpo do outro, revelando a imagem como importante suporte de acesso ao outro e à sua aparência.

Será possível conectar o rosto de Lévinas – alteridade extrema – aos rostos fotografados por JR? Tudo depende de que “espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por esta operação”(RANCIÈRE, 2010:100). Há aqui, dois movimentos implicados: olhar para os modos de “aparência” performática dos sujeitos na imagem e identificar que tipo de olhar e de implicações esse “aparecer” suscita junto àqueles que observam a imagem. E nessas duas operações, é a “aparência” que está em jogo.

Ao “aparecerem”, os indivíduos produzem uma cena polêmica de dissenso, desencadeiam um processo de subjetivação e de criação de formas dissensuais de expressão e comunicação que inventam modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novas formas de enunciação coletiva. Isso remete à invenção de novas visualidades e interlocuções nas quais se inscrevem o rosto e a palavra e nas quais os próprios sujeitos se constituem de maneira performática. Nesse movimento e gesto de exposição, os indivíduos se transformam em sujeitos dotados de rosto, capazes de desenvolver capacidades enunciativas e demonstrativas de reconfigurar a relação entre o visível e o dizível, entre palavras e corpos. A imagem convida à aproximação ao outro, ao mesmo tempo em que assegura uma separação.

A imagem pode conferir rosto a um indivíduo, tornando-o sujeito a nossos olhos, e, por isso, por permitir sua aparência, faz emergir o lugar da comunicação, da alteridade e da reciprocidade. O rosto subverte a ordem de representação padrão-comum do ser periférico, pois é posto em igualdade direta com o rosto que o olha. O estranhamento que a proposição da fotografia de JR gera é o de mostrar a igualdade entre os seres, e ainda assim retratar a diferença nítida e gritante que há entre a parte nobre e a periferia de Paris. Esse estranhamento também se manifesta no dispositivo de convocação do espectador: o rosto dos jovens é, ao mesmo tempo, o testemunho de uma experiência que marca seus traços e corpos, e uma incomunicabilidade de uma alteridade que não pode nunca ser plenamente compreendida via representação imagética:

A fotografia faz falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos (RANCIÈRE, 2012:23).



Foto 2: *Portrait of a generation* - Ladj Ly, Paris, 19ème arrondissement, 2004

Benjamin Picado (2009) irá falar sobre a significação na fotografia enquanto um modo de afirmar ações e paixões dos rostos, criando toda uma ordem de discurso destes sentimentos e deste local de fala onde o sujeito está. Retomando o “olhar” em Lévinas (1988), pode-se dizer que aquele que olha será capaz de enxergar sensações transmitidas pelo rosto com inquietante proximidade, mas não se pode afirmar que as reações de incômodo dos espectadores, bem como as intenções do fotógrafo JR (como dito anteriormente), são a causa da política das fotografias.

Como já assinalado, a partilha do sensível promovida pela política visa retirar os corpos de seus lugares assinalados, libertando-os de qualquer redução à sua funcionalidade. Nesse movimento, é posta em prática uma subjetivação política, já que está expressa uma manifestação de aproximação e afastamento dos nomes que caracterizam os jovens retratados de modo a problematizar o próprio lugar que ocupam na sociedade.

O PROCESSO SENSÍVEL DE SUBJETIVAÇÃO POLÍTICA

O espectador habitante da zona nobre de Paris, ao olhar a obra de JR, pode ser constrangido pelo fato de se ver diante daquele que antes era invisível, ou pelo susto do inesperado, de se deparar com uma imagem que afronta e que não deveria, na ordem policial, estar ali. O fotógrafo também poderá sofrer alterações de percepção por estar próximo aos fotografados, além do fato de que este já tinha uma intenção política por trás de seu trabalho, mas nem o espectador e nem o fotógrafo são capazes de determinar a política e como esta atua nas imagens e através delas.



Foto 3: *Portrait of a generation - Amad, Paris, Bastille, 2004*

Segundo Rancière, a subjetivação produz e é fruto de cenas polêmicas nas quais não mais há uma correspondência exata entre nomes e indivíduos. O termo “cena” recorda, para Rancière, o espaço do teatro, no qual os atores criam atos enunciativos por meio dos quais inauguram um tempo e um espaço capazes de permitir novos recortes e territorializações do espaço material e simbólico, além de “construir espaços e relações a fim de reconfigurar material e simbolicamente o território do comum” (RANCIÈRE, 2010:19). Nas cenas polêmicas de dissenso são promovidas oportunidades de criação de situações adequadas para modificar nossos olhares e nossas atitudes em relação a esse ambiente coletivo”. Tais cenas são criadas para tratar um dano⁶ associado ao não cumprimento de um pressuposto de igualdade que pretensamente deveria fazer com que todos os indivíduos fossem capazes de participar de ações e atividades políticas. No processo de subjetivação, o indivíduo se faz sujeito emancipado através do trabalho que realiza sobre sua própria linguagem e seus modos de expressão e “aparicação”/apresentação diante do outro.

Tomar a palavra ou tomar posse dos recursos necessários à expressão de si é importante nesse processo, pois a centralidade da subjetivação está justamente na concepção do ato de narrar-se, das práticas de interlocução e de suas condições e discursos, que tecem linhas de força e lugares de sujeito que a eles impõe nome, pertencimento e ocupação. Nesse sentido, Rancière define três facetas importantes do processo de subjetivação: a) a demonstração argumentativa do dano (não atendimento ao pressuposto da igualdade); b) a dramatização performática da condição do indivíduo; e c) a desidentificação com uma identidade atribuída pela ordem policial.

Quando JR solicita a seus “fotografados” que façam caretas, gestos inusitados e desconcertantes ou mesmo gestos impensados, ele fotografa caricaturas: rostos modificados por expressões inabituais, mas extremamente significantes. Tais gestos significantes promovem dois movimentos: primeiro, fazem com que os fotografados deixem de se identificar automaticamente com uma imagem que não corresponde à sua subjetividade. E, segundo, solicitam dos espectadores da obra uma atitude contemplativa e interpretativa que desloca formas mais imediatas de percepção e classificação do outro. No primeiro movimento, especificamente, essas intervenções estéticas e políticas em espaços da cidade auxiliam retratados e espectadores: i) a resistir e a romper com uma identidade fixada e imposta por um outro; ii) a interpelar esse outro de

⁶ É importante destacar que o dano não pode ser confundido com uma injúria cometida contra um sujeito específico, ou seja, algo que pode ser reparado ou “consertado” pela aplicação de uma lei ou sanção. Não se repara o dano, no sentido de fazer com que ele desapareça, mas se pode tratá-lo a partir do momento em que se instaura o dissenso entre uma ordem policial (de saturação da equivalência entre corpos e ocupações) e a irrupção da política. Interessa a Rancière, portanto, uma “cena na qual se colocam em jogo a igualdade ou a desigualdade dos parceiros de conflito enquanto seres falantes” (1995:81), uma cena de demonstração para o tratamento do dano.

modo a deslocar fronteiras e a questionar a existência de uma pretensa igualdade entre eles; iii) a construir uma identificação com um outro com o qual eles pretensamente não poderiam se identificar (RANCIÈRE, 2004:212).



Foto 4: *Portrait of a generation - 4^eme arrondissement, 2004.*

O que se pode notar através do rosto nas fotografias é uma alteração no modo de aparição subjetiva dos sujeitos, que já não se encaixam mais nas percepções padrões que antes a sociedade os colocava para fins de anular a igualdade e torná-los invisíveis por serem “apenas” moradores da periferia, que não poderiam estar em certos locais e agir de certo modo. O chamado “tornar-se sujeito político” está exatamente na não-anulação do discurso destes indivíduos, que falam por si mesmos, independente da intenção do fotógrafo, mostrando seus pensamentos e sentimentos e tendo a oportunidade não só de ser vistos, mas de interpelar os outros, criando cenas de comunicação e troca. A inquietação do espectador é um fator que comprova a mudança de perspectiva por parte dos sujeitos, que passam a se ver com empoderamento e a questionar as ordens vigentes por meio das expressões de seus rostos, corpos e olhares.



Foto 5: *Portrait of a generation - P'tit Zé, Les Bosquets, 2004*

Sob esse viés, imagens políticas são, portanto, imagens dissensuais, imagens que desconectam significações e visibilidades, que permitem o estranhamento e a polêmica. Trata-se de complexo exercício identificar a

potência política e criativa que as imagens apresentam de se configurarem como dispositivo ou como operação que fazem surgir e sobreviver os “momentos inestimáveis” que resistem a capturas, silêncios e aos excessos de discursos construídos midiaticamente, pelas instituições sociais e pelo Estado. A potência política de uma imagem é aquela que produz, a partir de seus próprios meios expressivos, uma recombinação de signos capaz de desestabilizar as evidências dos registros discursivos dominantes. Dito de outro modo, é uma potência que se configura por meio do gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012:34).



Foto 6: *Portrait of a generation, 5ème arrondissement, 2004.*

Rancière afirma que um dos fatores importantes para o processo de “vir a ser” um sujeito político está no próprio modo como o artista irá construir a obra. JR permite a intervenção dos fotografados em todo o processo artístico e os deixa livres para escolherem como querem posar, ainda que solicite caretas. Há também longas conversas e uma imersão no mundo do fotografado por parte do fotógrafo, que estabelece diálogo e mostra suas inquietações através da imagem de seu rosto.

A redistribuição, rearranjo ou mesmo reconfiguração das imagens circulantes são ações que podem ganhar corpo, segundo Rancière, por meio de uma partilha política do sensível pautada por uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações em um espaço de possíveis. A arte estética constrói “reagenciamentos/rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que vemos e o que dizemos, entre o que fazemos e o que podemos fazer” (RANCIÈRE, 2000:62) e, com isso, pode “reconfigurar a carta do sensível ao dessarranjar a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, da reprodução e da submissão.” (idem).

Mas esses reagenciamentos promovidos pela arte estética e pelas imagens se tornam possíveis a partir do momento que indagamos as imagens menos a partir de uma pretensa “mensagem política” a ser decifrada, e mais a partir dos dispositivos de visibilidade que definem e impõem constrangimentos e cerceamentos aos modos como se constroem, na imagem, possibilidades de apresentação e de aparência dos indivíduos determinadas por uma certa partilha consensual e policial do sensível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rancière (2010) argumenta que a arte se encontra com a política quando ocorre a quebra da ordem normativa/padrão policial de consenso, ou seja, quando desafiam a percepção social dominante por meio de potências próprias do processo de constituição dos sujeitos enquanto interlocutores autônomos. A estética da política diz do modo pelo qual as próprias práticas e formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e em sua reconfiguração, revelando como elas recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, algo de comum e algo de singular (MARQUES, 2011, 2013).

De acordo com Rancière, “uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber que tipo de atenção este ou aquele dispositivo provoca.” (2010:96) Imagens são, portanto, operações (e não relatos de um aspecto da realidade): “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las.” (2012:11). Para ele, as imagens são antes de mais nada operações, dispositivos que criam relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Essas operações influenciam na natureza política do que vemos: são as relações que definem as imagens, isto é as relações que se estabelecem dentro e fora do âmbito artístico, que pre-configuram enunciados, que montam e desmontam relações entre o visível e o invisível, o dizível e o silenciável, que deixam entrever a grande potência caóticas desconexões.

Sob esse aspecto, as imagens fotográficas de JR são políticas, porque são operações: “relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (RANCIÈRE, 2012:11). A política da imagem associa-se, a nosso ver, ao modo como a imagem pode desvelar potências, reconfigurar regimes de visibilidade e questionar ordens discursivas opressoras. A política da imagem é “a atividade que reconfigura os quadros sensíveis no seio do qual se dispõem os objetos comuns, rompendo com a evidência de uma “ordem natural” que define os modos de fazer, os modos de dizer e os modos de visibilidade” (HUSSAK, 2012:103). “Trata-se também de fazer com que a riqueza sensível e o poder da palavra e de visão que são subtraídos à vida e ao cenário das vidas precárias lhes possa ser restituído, possa ser posto à sua disposição” (RANCIÈRE, 2009:60).

A questão que as imagens de JR nos apresenta não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência simbólica ou física. Está na construção da “vítima” como elemento de certa distribuição do visível. O problema relativo a uma política (e uma ética) das imagens, para Rancière, se concentra no seguinte exercício (RANCIÈRE, 2012:100): “saber como é posto e qual espécie de senso comum é tecido pela construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por esta ficção”.

Isso requer que investiguemos como as imagens produzem rearranjos das visibilidades e dos modos de dizer operantes no mundo. Ao apontar para regimes de visibilidade sob os quais as imagens são produzidas e através dos quais os sujeitos e corpos presentes na imagem têm seu modo de aparecer influenciado por constrangimentos próprios de um regime discursivo que as antecede, Rancière deixa claro que uma investigação acerca da política das imagens deve procurar observar o modo como os corpos representados indicam possibilidades de resistência, subversões e reinvenções dos modelos de captura aos quais estão submetidos rotineiramente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O rosto. In: AGAMBEN, G. Mezzi senza fine. Note sulla politica. Tradução de Murilo Duarte da Costa Corrêa. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80.

BENSUSSAN, Gérard. Ética e experiência: a política em Levinas . Passo Fundo: IFIBE, 2009, p. 67-80.

BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 91-114.

BOUGNOUX, Daniel. Faire visage, comme on dit faire surface. Les Cahiers de Médiologie, n.15, 2002, p.9-15. Disponível em <http://www.mediologie.org/collection/15_visage/sommaire15.html>, acesso em 21/03/14.

HUSSAK, Pedro. Rancière: a política das imagens. Princípios, v.19, n.32, 2012, p.95-107.

_____. Produção estética, emancipação e imagem em Jacques Rancière. In: Luciano Vinhosa Simão. (Org.). Horizontes da arte: práticas artísticas em devir. 1ed.Rio de Janeiro: NAU, 2011, v. , p. 92-104.

LEVINAS, Emmanuel. Ética e infinito. Lisboa: Ed. 70, 1988.

MARQUES, Angela. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. Galáxia (São Paulo. Online), v. 11(22), p. 25-39, 2011.

_____. Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência. Revista Contracampo, v. 26, n. 1, 2013, pp.126-145.

_____. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. Discursos Fotográficos (Online), v. 10, p. 61-86, 2014.

MAUAD, A.M. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual, Revista ArtCultura, v. 10, n. 16, p. 33-50, 2008.

PICADO. Benjamin. A ação e a paixão que se colhem num rosto: pensando os regimes de discurso do retrato humano no fotojornalismo. Revista Galáxia, São Paulo, n. 18, p.276-290, dez. 2009.

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

_____. A Partilha do Sensível. São Paulo : Ed. 34, 2000.

_____. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. The thinking of dissensus: politics and aesthetics. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard (eds.). Reading Rancière. London: Continuum International Publishing Group, 2011, p.1-17.

_____. Aux bords du politique. Paris: Gallimard, 2004.

_____. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. Le travail de l'image. Multitudes, n.28, 2007, p.195-210.

_____. El teatro de imágenes. In: AAVV, Alfredo Jaar (org.). La política de las imágenes. Santiago de Chile, editorial Metales pesados, 2008, p.69-89.

_____. Política de Pedro Costa. In: CABO, Ricardo Matos (ed). Cem Mil Cigarros – os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p.53-63.