

GESTOS POÉTICOS E POLÍTICOS NA PERFORMATIVIDADE DOS ARQUIVOS E NO ENCONTRO COM AS IMAGENS FOTOGRÁFICAS DO PROJETO “RETRATISTAS DO MORRO”¹

Mariana Falcão Duarte²

Ângela Cristina Salgueiro Marques³

André Guimarães Brasil⁴

Andrea Soto Calderón⁵

Resumo: O texto é resultado dos encontros entre as imagens fotográficas do projeto “Retratistas do Morro” (idealizado pelo artista visual Guilherme Cunha) com um de seus fotógrafos idealizadores, João Mendes, e uma moradora atual do Aglomerado da Serra, Cristiane Gomes. De autoria dos fotógrafos João Mendes e Afonso Pimenta, as imagens do projeto foram registradas entre as décadas de 1960 e 1990 no próprio Aglomerado, mostrando cenas do cotidiano de seus moradores. Argumentamos que a performatividade dessas imagens tem sua agência intensificada pelos relatos produzidos pelos entrevistados, configurando uma operação crítica, que rearticula modos de narrar, interferindo em relações de poder e imaginários, desestabilizando formas consensuais de pensar a experiência. Mostramos como o encontro hospitaleiro com as imagens pode criar imprevistos, zonas de indecisão nas quais o aparecimento promovido pelo trabalho das imagens do projeto não visa explicar a vida de pessoas vulneráveis, mas liberar outras operações imaginárias, desafiando certas normas de ordenamento e avaliação das vidas que florescem e resistem nas margens.

Palavras-chave: Fotografias; Arquivo; Retratistas do Morro; Hospitalidade; Performatividade das imagens.

¹ Este trabalho contou com o apoio do CNPq, da CAPES e da FAPEMIG.

²Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2984-2821>. Email: melfalcao@gmail.com

³Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>. Email: angelasalgueiro@gmail.com

⁴Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1472-3475>. Email: agbrasil@uol.com.br

⁵Professora da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1778-3227>. Email: andreasotocalderon@gmail.com.

POETIC AND POLITICAL GESTURES IN THE PERFORMATIVITY OF ARCHIVES AND IN THE ENCOUNTER WITH THE PHOTOGRAPHIC IMAGES OF THE PROJECT “RETRATISTAS DO MORRO”

Abstract: This text is the result of encounters between the photographic images of the project “Retratistas do Morro” (created by visual artist Guilherme Cunha) with one of its planner photographers, João Mendes, and a current resident of Aglomerado da Serra, Cristiane Gomes. Authored by photographers João Mendes and Afonso Pimenta, the images of the project were recorded between the 1960s and 1990s in Aglomerado itself, showing scenes of the daily lives of its residents. We argue that the performativity of these images has its agency intensified by the accounts produced by the interviewees, configuring a critical operation that rearticulates ways of narrating, interfering in relations of power and imaginaries, destabilizing consensual ways of thinking about experience. We show how the hospitable encounter with images can create unforeseen events, zones of indecision in which the appearance promoted by the work of the project's images does not aim to explain the lives of vulnerable people, but to free up other imaginary operations, challenging certain norms of ordering and evaluating the lives that flourish and resist on the margins.

Keywords: Photographs; Archive; Retratistas do Morro; Hospitality; Performativity images.

Introdução

“Algum dia, você vai estar andando pela rua e vai ouvir alguma coisa ou ver alguma coisa acontecendo. Tão claro. E vai pensar que está imaginando. Uma imagem de pensamento. Mas não. É quando você topa com uma memória que é de alguma outra pessoa.” (Amada, de Toni Morrison)

Este texto parte dos encontros entre as imagens fotográficas do projeto “Retratistas do Morro” (idealizado pelo artista visual Guilherme Cunha) com um de seus fotógrafos e uma moradora atual do Aglomerado da Serra, Cristiane Gomes. O Aglomerado é considerado o maior conjunto de vilas e favelas do Estado de Minas Gerais, conhecido por seus projetos humanitários, ambientais e culturais⁶. A partir das aproximações entre imagens do projeto e da reflexão acerca das relações que se tecem entre fotógrafo e fotografados, objetivamos tematizar a possibilidade de uma partilha política do sensível⁷ (Rancière, 2009, 2010b) que se produz através do trabalho contra hierarquias e contra a supressão do trabalho coletivo de imaginar outros futuros possíveis. Essa partilha política é fundamentada por uma distribuição polêmica das maneiras de ser, ver e pensar, da divisão das temporalidades entre as atividades e das ocupações possíveis de um espaço (Rancière, 2019). Ela traz à tona o que anteriormente não havia encontrado lugar para aparecer e ser visto, ou seja, no nosso caso, o processo comunicativo que configura a identidade dos moradores que ocupam a região do Aglomerado da Serra e a forma através da qual eles se apropriavam daquele território a partir de deferentes temporalidades, possibilitando a escuta de discursos que antes só eram percebidos como ruídos (Rancière, 2010b).

De autoria dos fotógrafos João Mendes e Afonso Pimenta, as imagens do projeto

⁶ O Aglomerado foi formado com a migração e a ocupação do espaço por pessoas vindas do interior do estado e é composta por um conjunto de seis vilas e favelas (Marçola, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora da Conceição, Novo São Lucas e Santana do Cafezal). Segundo dados da Prefeitura de Belo Horizonte, a população estimada do Aglomerado da Serra é de 46.086 pessoas, distribuídas em 13.462 moradias que abrangem uma área de 1.470.483 m².

⁷ Rancière afirma que existem “duas formas de disputa sobre a partilha do sensível” (2010b, p.37), “duas formas de contar as partes de uma comunidade” (2010b, p.36): “a primeira conta apenas partes reais – grupos existentes definidos por diferenças de nascimento e por funções, espaços e interesses diferentes que fazem o corpo social excluir qualquer suplemento. A segunda conta uma parte dos que não têm parte. Chamo a primeira de polícia e a segunda de política” (Rancière, 2010b, p.36). A diferenciação entre duas formas de partilha do sensível (que não são polos opostos, mas movimentos integrados que se tensionam na experiência) é feita por Rancière de maneira a tornar mais evidente o modo como a polícia e a política recortam diferentemente o tempo, o espaço, o visível e o invisível, criando enquadramentos consensuais ou dissensuais para orientar nossa experiência no mundo.

fotográfico “Retratistas do morro” foram registradas entre as décadas de 1960 e 1990 no Aglomerado da Serra, o maior aglomerado de vilas e favelas do estado de Minas Gerais. O projeto dá a ver o cotidiano de famílias que residiram no Aglomerado a partir de imagens registradas em estúdio ou nas casas, comércios e ruas do Serrão, exibindo os bailes, aniversários, casamentos, jogos de futebol, dentre outras cenas do cotidiano da região. Estas imagens revelam parte significativa da história da cidade contada a partir das experiências e das visões de mundo de seus próprios moradores⁸, uma vez que os fotógrafos residiam naquele território, e dão visibilidade para uma parcela da população em situação de vulnerabilidade econômica, territorial e social da cidade de Belo Horizonte.

Sensivelmente selecionadas pelo artista visual Guilherme Cunha, as imagens do projeto nos posicionam diante do rosto de uma parcela da população negligenciada pelo poder público e pelas forças hegemônicas. Ao analisarmos estes registros, percebemos que as imagens do projeto atuam contra estereótipos que geralmente identificam moradores de aglomerados, vilas e favelas como grupos destituídos de cidadania e reconhecimento. Nos chama a atenção o fato de que o projeto promove o aparecimento das pessoas fotografadas a partir do trabalho performativo das imagens.

A performatividade das imagens é um dos conceitos que estrutura nossa reflexão e expressa, segundo Andrea Calderón (2020), à forma como as imagens podem fazer aparecer certos acontecimentos, elementos e realidades que ainda não tinham sido imaginadas pelas pessoas. Para ela, não se trata de fazer um “uso performativo das imagens, pois o interesse não é entender o que as imagens nos fazem fazer” (2020, p.70), mas explorar as relações que constituem e as formas que permitem criar. Nesse sentido, as imagens também têm a capacidade de interromper os fluxos midiáticos, de gerar conflito, de trazer outras visibilidades para o debate social, provocando polêmicas. Esse é um aspecto que nos interessa de perto, uma vez que as transformações promovidas pelas imagens configuram visibilidades que interferem na forma como algumas questões são percebidas e pensadas na sociedade. As imagens possuem agência e configuram, assim, uma operação crítica, que rearticula relações de poder, alterando imaginários e desestabilizando formas consensuais de pensar a experiência.

⁸ Ver: <https://www.retratistasdomorro.guilhermecunha.art.br/> > Acesso em 03/08/2024.

“A imagem não é uma reprodução, mas um plano de conexão que abre e trabalha, exercitando modos de não adaptação ao sistema dominante, onde se criam imprevistos” (Calderón, 2020, p.45).

Enunciados performativos constituem a realidade que enunciam. Da mesma forma as imagens integram processos de relação entre indivíduos e formas individuantes, elas reorganizam e questionam as disposições materiais e alteram as superfícies que envolvem processos formativos materiais das condições de acolhida da alteridade. Assim, a performatividade das imagens se relaciona à disposicionalidade de elementos heterogêneos que compõem a cena polêmica instaurada pelas articulações e confluências entre tais elementos. Tal movência faz com que as imagens em relação sejam um “operador de diferença”, permitindo a definição de visibilidades que vão orientar a configuração de um problema, o aparecimento de sujeitos políticos e os modos de sua apreensão e consideração. Essas operações intervalares não são o resultado de uma mera imposição de uma forma sobre uma matéria inerte e materialidades destituídas de agência. Não se trata de afirmar que a matéria em si pode produzir novas configurações, mas de reconhecer que ela entra, junto a outros elementos, na composição de uma topologia do sensível que altera previsibilidades e configurações estabilizadas de espaço, tempo e capacidades de agência (Calderón, 2020).

Argumentamos que as imagens do projeto possibilitam que as pessoas dadas a ver nas fotografias ocupem outros espaços, tornando-nos sensíveis à sua existência e à sua forma de vida. São fotografias que exploram a capacidade que as imagens possuem de modificar uma situação, gerando uma busca pela cognoscibilidade da história da cidade e de seus habitantes, fazendo com que pessoas, coisas e objetos se tornem visíveis e reconfigurem visualidades vigentes. Quando os corpos nas fotografias do projeto Retratistas do Morro “aparecem”, eles se conformam como uma possibilidade de resistência, subversão e/ou reinvenção dos modelos de captura a que habitualmente estão submetidos (Marques, 2014). Mas, segundo Calderón (2020, p.47), a questão não consiste em, ingenuamente deixar de fazer representações consensuais, pois “este é um dos tantos recursos com os quais as imagens criam mundos. O desafio consiste em afastar-se da lógica da relação de necessidade entre causa e efeitos”. O aparecimento promovido pelo trabalho das imagens do projeto não deseja explicar a vida de pessoas

vulneráveis, mas liberar outras operações imaginárias, bagunçando a lógica da representação e desafiando certas normas de ordenamento e avaliação dos modos de vida.

Há uma forma de aparecimento que não se confunde com simples dar a ver (tornar visível), mas que se expressa como agentividade política, como o “trabalho de fazer imagens dissidentes ou que desacatem os mandatos de normatividade para inscrever materialmente o que não tem espaço na realidade” (Calderón, 2020, p.137). Fazer aparecer é elaborar uma cena na qual seja possível ouvir e considerar a voz daqueles que antes não tinham escuta, instaurando um espaço de jogo, de confluências e de criação de uma nova partilha do sensível.

As imagens, segundo Rancière, pertencem a um “dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca” (2012, p.96). Há uma ordem policial que contextualiza e controla as imagens e o que elas reapresentam, determinando os modos como essas pessoas, coisas e objetos se apresentam e qual a atenção que eles merecem. O regime de visibilidade que regula a produção e a forma por meio da qual esses elementos - pessoas, coisas e objetos - aparecem nas imagens influenciam nossa percepção em função do regime discursivo que os fundamenta. A questão consiste em refletir acerca das operações estéticas e políticas que tornam possível a existência e circulação de uma dada imagem. Sob esse aspecto, “o problema não reside na validade moral ou política da mensagem transmitida pelo modelo representativo, mas no próprio dispositivo que o configura” (Calderón, 2020, p.48).

Buscando tensionar e ampliar as formas de fazer os arquivos falarem para além do que é dado a ver inicialmente através das superfícies fotográficas, este texto apresenta aspectos da potencialidade dos gestos de redistribuição do arquivo que compõe o projeto “Retratistas do Morro”, com o intuito de ampliar as formas de restituí-lo ao seu contexto de origem. Por se tratar de um arquivo fotográfico produzido por fotógrafos que são ex-moradores do Aglomerado da Serra, propomos fundamentar este encontro a partir de um retorno às origens das práticas com os arquivos para contextualizar o tratamento tradicionalmente dispensado aos documentos históricos, objetivando evidenciar as possibilidades de performatividade das imagens e os modos de apropriação dos arquivos, especialmente os fotográficos.

Para tanto, refletimos na seção seguinte acerca das operações disposicionais que montam e desmontam alianças provisórias e confluências entre as imagens.

Remontagens do tempo

A história buscou, ao longo do século XIX, constituir bases capazes de definir o campo da disciplina de forma autônoma, distinguindo-o das demais ciências do homem, como a literatura, a política e a filosofia. Os historiadores da Escola Metódica aplicavam as regras do método crítico aos arquivos considerando que a história existiria em si de forma objetiva e se ofereceria ao mundo através dos documentos, cabendo aos historiadores darem “visibilidade ao passado até então escondido nos documentos guardados nos arquivos” (Borges, 2008, p.17). O método crítico era responsável por verificar a autenticidade, a procedência e a veracidade dos conteúdos dos documentos, encadeando-os, ao final, em uma sequência espacial e temporal. O resultado deste processo era uma narrativa que articulava os acontecimentos históricos a partir da lógica que conecta causas e consequências, privilegiando a explicação e inibindo outras versões possíveis. Essa forma de dispor os arquivos faz com que a sequência dos fatos narrados a partir dos documentos seja percebida como legítima, como expressão da verdade sobre o passado.

O conhecimento histórico, ao deixar de ser considerado como “dato natural” e passar a ser compreendido como “conteúdo cultural sujeito a interpretações” (Borges, 2008, p.17), passa a instituir um modelo que impede a aplicação dos conceitos de “pesquisa histórica e fontes” recomendados até então pelo método crítico. O suposto conhecimento objetivo e mecânico dá então lugar a novos conceitos de realidade, de método de pesquisa, de ciência histórica e de documento histórico a partir de uma série de transformações das relações sociais e dos parâmetros científico e filosófico ocorridos no final do século XIX. Segundo a historiadora Maria Eliza Linhares Borges, as imagens visuais passaram a ser vistas como elementos mediadores, ao contrário de um “reflexo de um dado universo sociocultural”, sendo parte de um “sistema de significação que não pode ser reduzido ao nível das crenças formais e conscientes” (Borges, 2008, p.19), pertencendo à ordem do simbólico, do metafórico e dotadas de estilos cognitivos

próprios.

Para desmontar o historicismo, reestruturando as formas de pensar e narrar a história que, até então, se fundamentava na linearidade histórica estruturada pela sucessão de tempos homogêneos, o pensamento por montagens abriu novas possibilidades para a ideia de progresso positivista. Propondo “uma forma aberta de conhecimento por relações” (Velloso, 2022, p.219), o conhecimento pela montagem é capaz de cruzar áreas distintas explorando seus limiares e ultrapassando suas fronteiras. É uma forma dinâmica de pensar que age pelas divergências, variedades e é, segundo Georges Didi-Huberman, o procedimento, por excelência, da exposição política uma vez que elucida “os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos dos quais toda história é tecida.” (2016, p.1).

Aby Warburg, ao construir o Atlas Mnemosyne, a partir do final da década de 1920, buscava uma espécie de “sobrevida das imagens”, capaz de fazer surgir sentido em uma outra época, permanecendo viva na memória e assombrando épocas posteriores (Velloso, 2022, p.210). A sobrevivência de um tempo passado no presente ou futuro ocorreria por lampejos mnemônicos involuntários, “operando por montagens, criando nexos inesperados, de forma não linear, anacrônica e fragmentária.” (Velloso, 2022, p.211). O que interessaria a Warburg seria justamente o caráter híbrido e lacunar das imagens, onde o foco se daria menos em cada imagem individualmente e mais no intenso trabalho de redistribuição, aproximação e afastamento realizado no intervalo entre elas, ou seja, em suas possíveis relações derivadas de uma operação de montagem. Dessa maneira, um jogo contínuo de confluências e diferenciações seria capaz de fundamentar a concepção de história aberta, descontínua e anacrônica.

A estrutura das montagens, uma prática literária utilizada por Benjamin no livro “Rua de Mão Única”, lançado em 1928, e nos escritos inacabados das “Passagens” entre os anos de 1920 e 1940, é um exercício, um procedimento, “uma forma de narração da própria experiência das cidades em transformação, como modo de apresentar sua própria experiência em várias cidades diferentes como Berlim, Moscou, Riga, Nápoles ou Paris” (p.102). Pensar por montagens significou para Benjamin pensar como um quebra-cabeças, com nexos inesperados, através das heterocronias, tornando visíveis “as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto”.

Segundo Paola Jacques, (2018, p.213), é uma forma de produzir conhecimento que vai contra uma pureza sistêmica, onde o que mais interessa é que não haja um resultado pré-determinado ou estático, mas possibilidades em aberto que surgem a partir de conexões inesperadas, tensões, rupturas e outras interpretações imaginativas. É uma forma de aproveitar o que parece em desuso, utilizando os resíduos da história numa espécie de remontagem de velhos cacos, numa combinação temporal que gera uma polifonia a partir de um processo em que narrativas e narradores, tempos e narrações heterogêneas, se encontram. No encontro e choque entre as diferenças dos fragmentos, irão surgir outros nexos possíveis, baseados em suas próprias diversidades e heterogeneidades. A importância da história no método da montagem será a semente para as teses sobre o conceito de História, texto concluído em 1940, no ano da morte de Benjamin. De acordo com Oliveira (1993), ao recusar a escrita da história baseada nos documentos oficiais e incentivar uma investigação arqueológica, em diferentes suportes, Benjamin busca construir linhas alternativas de apropriação e interpretação a partir dos pequenos registros materiais, registros minoritários, sem valor aparente, mas com enorme potência para redispôr sentidos, modos de olhar e imaginar.

A teoria benjaminiana seria algo tal como uma experiência de história, que busca compreender de que forma o passado poderia se tornar um momento crítico da experiência do presente (Muricy, 1998). A relação da classe oprimida, do sujeito histórico com o passado, no momento de sua ação política, poderia se configurar como um rompimento com a continuidade histórica. Para Benjamin o passado não está definitivamente encerrado, já que a estrutura do acontecimento histórico permanece aberta tanto para o futuro, quanto para o presente quando este a reconhece. Ao historiador caberia a sensibilidade e posicionamento crítico para perceber que, em meio a um terreno já solidificado, surge uma centelha capaz de bagunçar essa ordem e reescrever o que já havia sido considerado como acabado, contribuindo assim para que os pequenos fragmentos que surgem nesses instantes sejam reapropriados.

Rupturas arquivísticas

Embora o paradigma metódico tenha sido superado, ainda nos vemos cercados por historiadores disciplinares que, nas palavras de Saidiya Hartman, são “devotos do policiamento das fronteiras da história, como ela deve ser escrita e quem pode escrever” (Silva e Souza, 2023, p.11). Hartman questiona como devemos proceder diante dos arquivos produzidos por relações de poder (nos moldes de Michel Foucault)⁹, que protegem um determinado protocolo disciplinar, reverenciando e fetichizando os documentos dos “poderosos” como a única fonte para hipóteses supostamente verdadeiras. Tal questionamento exige que remontemos às origens das práticas com os arquivos para contextualizarmos e entendermos as formas de tratamento dispensada aos documentos históricos nos últimos cem anos e que, durante décadas, excluíssem qualquer substrato textual ou imagético que não preenchesse os requisitos necessários para serem considerados fontes. Ainda que o paradigma que norteou a historiografia metódica tenha sido derrubado, o apego às tradições e a vinculação das pesquisas e da disciplina da História aos interesses das forças hegemônicas continuam a impedir que diferentes práticas de pesquisa e ensino sejam incorporadas por nossa sociedade.

O trabalho de Saidiya Hartman (2020), articula uma nova forma de se relacionar com os arquivos. Propondo uma leitura das imagens e de documentos de arquivos através de movimentos de montagem, mesclando fotografias e informações, sem necessariamente se manter fiel a supostas verdades históricas, a autora utiliza a fabulação crítica como um método, um conceito e uma ferramenta de trabalho. Caracterizado por tentar ampliar as possibilidades imaginativas na apropriação dos arquivos e por criticar a forma através da qual eles são produzidos, este método reorganiza, rearranja e reapresenta os elementos históricos em narrativas divergentes

⁹ Saidiya Hartman (2020) menciona a importância que os textos de Foucault possuem para a construção de seu método da fabulação crítica, especialmente o texto “A vida dos homens infames”. Ao escrever sobre uma garota negra violentada a bordo de um navio que trazia pessoas escravizadas para a América, a autora menciona como, segundo Foucault, o pouco que sabemos sobre a existência das vidas infames deriva de arquivos produzidos pelo poder que determina sua morte. Hartman afirma que seu gesto vai além de “recontar a violência que depositou esses traços no arquivo” (p.15), uma vez que ela quer recuperar vidas já emaranhadas com os documentos condenatórios, construindo uma “prática da liberdade capaz de imaginar um futuro alternativo e interrogar a produção do nosso conhecimento sobre o passado” (p.32).

a partir de pontos de vista em disputa, sem preencher todas as lacunas.

O método que guia essa prática de escrita é melhor descrito como fabulação crítica. [...] Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, rerepresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. [...] Eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro... (Hartman, 2020, p.28 e 29).

Desta forma, a autora cria uma ruptura ao desenhar um movimento de interseção entre o fictício e o histórico, de libertação dos documentos em relação a suas fontes, de forma a criar histórias pessoais que façam sentido num momento presente e busquem propor uma reparação social para suas protagonistas, em especial no que se concerne aos contextos de vulnerabilidade em que elas se encontram. A contribuição de Saidiya Hartman torna possível ressignificar histórias de vida ao construir novos contextos e destinos para suas personagens, problematizando os quadros de sentido e valores, capazes de gerar visibilidade e legibilidade para as mulheres negras americanas da virada do século XX. Para além de uma forma de lidar com o arquivo, desafiando relações de opressão que silenciam histórias, Hartman (2020, p.31) defende a fabulação crítica como um método que pode representar o que antes não era possível, favorecendo o “conhecimento do passado e animando nosso desejo por um futuro liberto”.

Para ela, esse método age questionando as formas de conhecimento naturalizadas por forças de opressão, relações de poder e por práticas disciplinares, trazendo a potência do trabalho com os arquivos para a produção de ficções que agem contra esses mesmos arquivos. É importante salientar que Hartman (2020, p.26) define o trabalho da ficção como a operação que nos permite “encontrar um modo estético apropriado ou adequando para retratar de outra maneira as existências que geralmente têm suas experiências confiscadas” pela ordem vigente. Nesse sentido, a ficção permite uma abertura ao inesperado, permite que “o rastro narrativo seja reencaminhado ou quebrado pelos sons da memória, perturbando as disposições do poder” ao permitir que imaginemos possibilidades que não estão previstas pelos parâmetros legitimados. Ao moldar narrativas ficcionais, Hartman (2020, p.26) destaca que seu intuito é fazer

uma leitura crítica do arquivo, permitindo escrever relatos que não sejam limitados “pelos constrangimentos dos documentos legais, indo além da reiteração e das transposições, para desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações”. O jogo da ficção coloca em disputa a maneira como elementos, existências, vozes, acontecimentos serão dispostos e arranjados em constelações de sentido que podem rasurar a legitimidade da violência imposta às existências vulneráveis geralmente invisibilizadas pela História.

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito (Hartman, 2020, p.29).

Nesse processo, a ficção desempenha um processo vital, pois é ela que, segundo Rancière (2019), vai permitir aos sujeitos que experimentem um processo de desincorporação e de reincorporação através do qual eles fazem “como se” fossem algo distinto do que são, produzindo agência transformadora e reorientando a imaginação política. A ficção é uma força material que redefine as posições, as partilhas, as forças que agem na experiência e os gestos de produção das formas de vida em sua interdependência.

Andrea Soto Calderón (2022, 2023), de maneira próxima a Rancière, afirma que a ficção permite pensar relações, novas estruturas de apresentação dos fatos e de produção de sentido, trazendo uma perturbação para o coração das formas representativas explicativas, que recusam o jogo da indeterminação. Nesse processo, o papel desempenhado pelas imagens é central, pois é na rede de sentidos que se articula em torno de uma imagem e lhe confere visibilidade, que o trabalho da ficção intervém, desarticulando causalidades, propondo novas narrativas, abrindo outros intervalos e bordas.

As imagens podem ser consideradas como entidades que, quando colocadas em conexão, trabalham de maneira a produzir uma operação de deslocamento (Rancière, 2019, 2010a; Calderón, 2020). o trabalho das imagens (que sempre se realiza através do contato entre produtores, receptores, formas de circulação e apelo das formas figuradas) é capaz de reconfigurar uma certa ordem dada, subvertendo uma

disposição previsível de organização dos acontecimentos. Rancière (2012, 2019) destaca que a imagem, como operação desestabilizante, faz trabalhar um saber que escapa ao prescritivo e ao representativo, até alcançar uma dimensão imaginativa que redefine visibilidades e legibilidades. Para ele, a fabulação das imagens está intrinsecamente ligada à ficção e ao tipo de experiência emancipada que emerge na narrativa ficcional que mistura temporalidades e espacialidades de maneira desierarquizada.

Andrea Calderón (2020) afirma, sempre em consonância com Rancière (2019), que as imagens são artefatos de potência especulativa, poética e política. Elas podem ser conceituadas como operações que fabricam relações, que dispõem e organizam as coisas de uma certa maneira, produzindo enunciados, discursos e formas de vida. Segundo ela, as imagens podem contribuir para construir visibilidades para realidades que precisam de signos concretos para serem imaginadas. Assim, elas não se reduzem ao visível, mas são operações que criam um sentido de realidade.

As fotografias do projeto fotográfico “Retratistas do Morro” nos convidam a realizar uma busca pela cognoscibilidade da história da cidade e de seus habitantes, fazendo com que pessoas, coisas e objetos se tornem visíveis e possam reconfigurar, através de “operações imageantes” (Mondzain, 2022, p.173), o que Jacques Rancière (2000) denominou como “partilha política do sensível”. Tal partilha traz à tona o que anteriormente não havia encontrado lugar para ser visto, possibilitando a escuta de discursos que antes só foram percebidos como ruídos (Rancière, 1995). A partilha política do sensível é fundamentada por uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações possíveis de um espaço (Marques, 2014). As imagens, segundo Rancière, pertencem a um “dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca” (Rancière, 2012, p.96). Há uma ordem policial que contextualiza e controla as imagens e o que elas reapresentam, determinando os modos com que essas pessoas, coisas e objetos se apresentam e qual a atenção que eles merecem. O regime de visibilidade que regula a produção e a forma através da qual esses elementos – pessoas, coisas e objetos – aparecem nas imagens influenciam nos processos de apreensão e reflexão junto com as imagens, tendo em vista os arranjos discursivos e afetivos que os fundamenta.

Gestos de pesquisa enquanto poéticas para o aparecimento político

Nosso gesto de pesquisa buscou aproximar alguns moradores do Aglomerado das fotografias do projeto, pois acreditamos que o movimento de se colocar diante das imagens e entre elas promove aberturas de sentido, colocando em jogo capacidades enunciativas e inventividades que entrelaçam o ontem e o hoje, em um trabalho de rememoração e subjetivação. Os intervalos abertos entre o visível, o dizível, o pensável, as imagens, as palavras e os fragmentos de memórias evidenciam como o trabalho das imagens pode ser associado à abertura de margens de manobra, para que os sujeitos redefinam suas próprias histórias. Tal redefinição é frequentemente acompanhada de uma desidentificação com relação a representações estereotipadas e ofensivas.

O processo de subjetivação política é caracterizado por Rancière (2019) como o entrelaçamento de três atos: recusar uma identidade imposta socialmente, nomear constrangimentos e injustiças associados a assimetrias de poder, e, assim, elaborar uma cena polêmica na qual se pode deslocar e desordenar os elementos que afirmam uma partilha hierárquica do sensível (Marques, 2014, 2011). A subjetivação política é a “produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis em um campo de experiência dado, cuja identificação está ligada à reconfiguração do campo da experiência” (Rancière, 1995, p.59). Ela envolve níveis de tensionamento com o outro, onde uma identidade fixada e imposta é recusada, onde evidências dessa recusa são oferecidas, e onde há a instauração de práticas de resistência nas quais se realiza o aparecimento político dos sujeitos e de suas existências.

“Aparecer” não é só adquirir visibilidade, mas envolve alterar o modo como sujeitos são percebidos, considerados e reconhecidos diante dos outros, o que demanda um deslocamento do olhar, uma outra forma de imaginar a alteridade e de considerar as formas de vida daqueles que se apresentam diante de nós (Rancière, 2019; Calderón, 2020). A ficção atua na composição dos modos de produção da realidade e das operações que compõem uma cena de aparecimento.

Rancière (2019, 2022) pensa no papel que a ficção possui no processo de aparecimento de grupos subalternos, questionando as percepções hegemônicas do mundo social que orientam a legibilidade da história. Segundo ele, a fabulação ficcional

produz uma mudança nos modos de ver, sentir e perceber, desnaturalizando o que possui a rigidez da norma e conduzindo à transformação dos imaginários a partir dos quais lemos, vemos e ouvimos o mundo a nosso redor (Waks et al., 2022). Por isso, abrir um campo de visibilidade quer também dizer alterar um determinado regime de crenças a partir do investimento em outros modos de apresentação, aparição e circulação dos corpos que lhes permitam ocupar tempos e espaços excessivos, que antes não poderiam, ou não lhes eram permitidos acessar. O trabalho que Rancière realiza com arquivos nos chama a atenção, uma vez que sua escrita assume uma poética orientada pela operação da montagem, em que “as palavras, as imagens e os pensamentos são de certa maneira desmontados e entram em novas combinações e, conseqüentemente, fornecem a possibilidade de novas sínteses sensíveis.” (Waks et al., 2021, p.11).

De maneira próxima a Rancière, Júnia Mortimer argumenta que os gestos de pesquisa que se servem da poética da montagem possibilitam experimentar modos diferentes de fazer o “arquivo falar”, pois promovem aproximações inauditas e valorizam a indecidibilidade que as imagens possuem diante das tentativas de apreensão pelo nosso olhar. No âmbito da experiência na cidade, a montagem com os arquivos provoca ruídos ao colocar “em discussão a vida ordinária capturada por meio da fotografia e as implicações dessa mediação técnica na prática da cidade e na construção de representações e discursos” (Mortimer, 2020, p.17). Mas o que surge a partir do encontro com a imagem? O que emerge desse contato? Do encontro entre sujeitos e imagens novas visibilidades podem surgir, tomando forma a partir do compartilhamento de diferentes maneiras de promover o aparecimento daquelas e daqueles que se apresentam nas fotografias.

O encontro com as imagens

Como mencionamos na introdução, o gesto investido neste trabalho foi o de promover um encontro entre as imagens fotográficas do projeto “Retratistas do Morro” com um de seus fotógrafos idealizadores, o senhor João Mendes, e uma moradora atual do Aglomerado da Serra, Cristiane Gomes. Nossa aposta era a de que esse encontro nos permitiria investigar a maneira como a performatividade dessas imagens pode

configurar uma operação crítica, que rearticula modos de narrar, interferindo em relações assimétricas e desestabilizando formas consensuais de pensar a experiência no Aglomerado. Vimos que o encontro com as imagens pode criar imprevistos, zonas de indecisão nas quais o aparecimento promovido pelo trabalho das imagens do projeto não visa explicar a vida de pessoas vulneráveis, mas liberar outras operações imageantes, desafiando certas normas de ordenamento e avaliação das vidas que florescem e resistem nas margens. Também acreditamos que os relatos elaborados no contato com João Mendes e Cristiane Gomes (eles foram entrevistados entre maio de 2023 e maio de 2024)¹⁰ são tecidos por meio de um trabalho ficcional que perturba o tratamento tradicionalmente dispensado aos documentos históricos, auxiliando na elaboração de narrativas singulares, capazes de promover uma partilha do sensível orientada pela consideração, pelo cuidado e pela hospitalidade.

Imagem 1 - João Mendes



Fonte: Foto realizada pelos autores do artigo (2023)

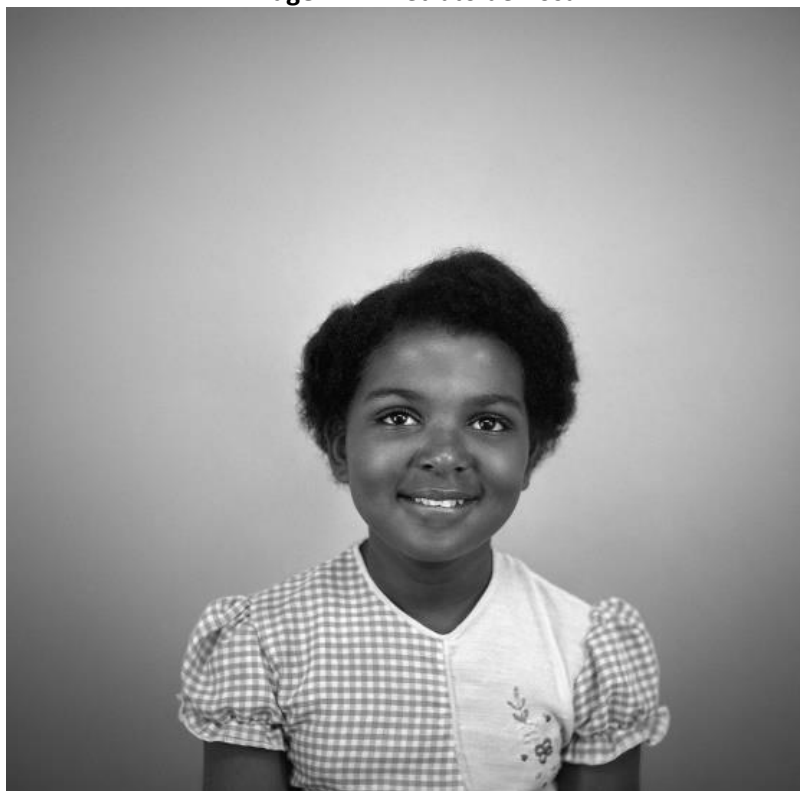
João Mendes é fotógrafo e um dos autores do acervo do projeto fotográfico Retratistas do Morro. Ele possui um pequeno estúdio fotográfico no bairro Serra, onde faz há mais de cinquenta anos retratos de moradores da região. Residente do Aglomerado por muitos anos, João conhece muitos de seus fotografados e é capaz de

¹⁰ Todas as imagens que integram as análises realizadas possuem autorização de uso tanto do fotógrafo quanto das pessoas fotografadas.

dar detalhes sobre a vida de muitos daqueles que aparecem em seus registros. Ao ser questionado sobre seu trabalho, João diz: “É muito difícil acreditar que eles estão dando tanto valor pra mim.” Perguntamos sobre alguns daqueles que são dados a ver em suas imagens e João, ao apontar para a foto em estúdio de uma criança, responde o seguinte:

“Aquela menina que aparece na foto, a Rosa, ela já morreu. Morreu com 23 anos. Eu vejo a foto dela, você vê que doce de menina né? Ela estava com doze anos mais ou menos e morreu com 23 anos, de bebida. Tem uma filha dela que mora por aí, parece demais com ela! A filha dela chegou aí outro dia e tinha uma foto da Rosa no mostruário. De repente, eu tô vendo a menina chorando, correndo lágrimas. Eu perguntei “o que está acontecendo?”. E a filha de Rosa respondeu: “É a minha mãe que está aqui!”. Aí eu tinha o livro, eu dei o livro pra ela na hora e ela ficou muito grata pelo livro. Pois é, eu falei, “sua mãe tá aí!” (João Mendes, entrevista realizada em 2023)

Imagem 2 – Retrato de Rosa



Fonte: Arquivo pessoal de João Mendes (imagem cedida aos autores)

A menina Rosa, que aparece sorridente em seu vestido singelo e suas mangas delicadas e bufantes na primeira imagem, não olha para a câmera, assim como muitos dos retratados em estúdio. Rosa não convoca o observador da foto, não interpela quem a encara. Seu olhar, levemente dirigido para cima, talvez retorne para quem a acompanhava naquele dia, o dia de “tirar” retrato. “Sorria, Rosa!”, alguém diz. Na

imagem, Rosa sorri e sonha todos os sonhos possíveis para uma menina de doze anos, tantos futuros em devir, diferentes daquele que João nos conta. Na imagem, Rosa permanece. E reaparece para nós em um encontro que demanda hospitalidade, ou seja, abertura de um imaginário político pautado pelos gestos de acolher, considerar, escutar e elaborar respostas não programadas aos que se apresentam diante de nós. A hospitalidade propõe uma poética da relação, que respeita os intervalos que separam os sujeitos, mas criam zonas e limiares capazes de possibilitar articulações, encontros e experimentações plurais. Há o respeito e a escuta como orientações éticas para o encontro entre fotógrafo, retratados e espectadores.

A construção e desconstrução de enquadramentos confere ao trabalho das imagens a chance de configurar cenas singulares, que desafiam racionalidade explicativas e abrem intervalos através dos quais se intensificam a elaboração conjunta de zonas hospitaleiras e espaços de jogo. De acordo com Mondzain (2022), o questionamento de enquadramentos predefinidos abre margens para a criação de operações imageantes nas quais o olhar do fotógrafo deseja reconfigurar o nosso olhar através de uma outra maneira de ler e se aproximar das formas de vida em destaque. A hospitalidade das imagens tem essa potência de alterar as legibilidades, de promover deslocamentos, de alterar dispositivos, fazendo com que a *mise en scène* siga o movimento das pessoas e, ao mesmo tempo, crie zonas de movimento que orientam a organização do olhar. Através do relato de João Mendes compreendemos as condições de produção das imagens, e podemos conectá-las com um regime político de gestos que reorganizam nosso olhar. Essa nova forma de considerar as imagens nos demanda acolher, considerar e escutar.

Sob esse viés, a hospitalidade das imagens (Mondzain, 2022) busca menos fazer saber, e mais construir o olhar daquele a quem a imagem é endereçada, visando partilhar uma interrogação, evidenciar as diferentes maneiras como as imagens, em seu trabalho de criação de zonas de acolhimento e hospitalidade, introduzem intervalos e brechas, uma dimensão de fuga, linhas em zigue-zague que rasuram e interrompem o dispositivo de confiscação das palavras, dos sonhos, das memórias e experimentações emancipatórias.

Imagem 3 - Cristiane Gomes



Fonte: Foto realizada pelos autores do artigo (2023)

Cristiane Gomes tem 43 anos e mora no Aglomerado da Serra desde seu nascimento. Sua mãe veio do interior de Minas Gerais aos 16 anos, fugindo de um casamento arranjado com um homem mais velho e, assim que chegou a Belo Horizonte, trabalhou em casas de família e lavando roupas para fora. Esta era uma ocupação bastante comum na época para as chefes de família do Aglomerado, que utilizavam a água do córrego da Mem de Sá para lavar roupas de médicos e oficiais do exército que residiam no bairro Santa Efigênia. Cristiane perdeu sua mãe ainda jovem e passou a cuidar dos irmãos menores como se fossem seus próprios filhos.

Selecionamos algumas fotografias do projeto Retratistas do Morro e, durante a entrevista, as dispusemos aleatoriamente sobre uma mesa. Cristiane foi convidada a analisar e escolher uma ou mais imagens que lhe chamassem a atenção. Ela selecionou a fotografia do aniversário, uma imagem que traz parte de uma rotina comum entre muitas famílias das décadas de 1980. Olhar para aquela imagem fez Cristiane mergulhar em suas próprias lembranças, nas imagens dos aniversários que frequentava quando criança. Muitas informações surgiram neste movimento: as descrições detalhadas das festas da época, as brincadeiras que as crianças faziam, os espaços das casas e ruas do Aglomerado:

“As festinhas eram aquela bagunça, quando não era pra estar perto do bolo as

crianças eram expulsas para fora, para não mexer, para não roubar docinho. Eu era uma que roubava (risos)! A gente ficava lá fora, você vê, as salas todas eram assim, pequenininhas. A gente ficava no terreiro, brincando, era terra na rua, não tinha nada asfaltado, brincando de pique-esconde, tudo na rua. Na hora de cantar os parabéns todo mundo dava um grito “hora dos parabéns!” e aquele monte de menino correndo! As festinhas eram assim! As vezes os meninos estavam até sujos de terra porque já tinham brincado. Iam arrumadinhos, mas chegava na hora dos parabéns estavam todos sujos de terra, de grama, era muito bom!” (Cristiane Gomes, maio de 2024)

Imagem 4 - Aniversário



Fonte: Afonso Pimenta, 1987. (Imagem cedida aos autores)

Cristiane nos apresenta, num segundo momento, uma imagem de arquivo pessoal, na qual vemos uma festa de aniversário de um primo dela. A mesa decorada e os convidados e aniversariante em volta do bolo trazem à tona memórias pessoais que se assemelham às experiências vividas pelos sujeitos que aparecem na imagem do aniversário do projeto “Retratistas do Morro”. Ainda que Cristiane não apareça nas fotografias do projeto, falar sobre aquelas imagens fez emergir experiências pessoais importantes e fundamentais para um processo de subjetivação política, pois afirmam sua identidade e alargam suas possibilidades de autodefinição, de ser e estar no mundo para além do que é expresso nas narrativas da grande mídia a respeito dos moradores do Aglomerado da Serra.

As duas fotografias de festas de aniversário também possuem diferenças: na

imagem acima, há mais crianças presentes em torno da mesa e os olhares são atraídos para lugares diferentes: provavelmente o êxtase do momento de cantar os parabéns faz com que as atenções se dispersem. Na imagem abaixo, além da menor presença de adultos, são poucas as crianças que se dispõem ao redor da mesa, permitindo uma pose diante da câmera que atrai mais centralmente os olhares.

Imagem 5 - Aniversário na família de Cristiane Gomes



Fonte: acervo pessoal de Cristiane (imagem cedida aos autores)

Para além do depoimento sobre a imagem da festa de aniversário de seu primo, Cristiane recorda a rotina e as brincadeiras de infância no Aglomerado:

“A gente reunia todo mundo, brincava de fazer o aniversário de todo mundo. Não era do mês não, as vezes tinham dez crianças e todo mundo estava fazendo aniversário, todo mundo reunia, pegava o biscoito na casa de um, pastel que alguém comentava que a mãe tinha feito, e a gente dividia para todo mundo comer, brincava de fazer festa. A gente brincava de finca, fazia as festinhas debaixo da laje de alguém que estava construindo, que tinha terra, nós íamos para lá. A gente escorregava na terra, porque a rua era de terra, não era asfaltada, era muito legal. Então era assim “vamos fazer uma festinha?”, “ah, mas era aniversário de quem?”, “não sei, mas quem tem pipoca?”, “vamos arrumar um padrinho!”. Ali na hora a gente estava brincando, deu fome, cinco horas da tarde, não tinha nada para comer, cada um pensava em alguma coisa, todo mundo ia em casa e “roubava” alguma coisa e trazia. Quando tinha coisa crua, nós acendíamos fogo, meu irmão mais velho acendia e a gente cozinhava alguma coisa para comer. Eu tinha de três anos para cima e já estava na rua, mas tinham crianças de todas as idades, todo mundo na rua. Eu lembro da gente molequinha, de rasgar o short na rua, na terra, e ter que ir tomar banho depois. Era banho de bacia, não tinha chuveiro, eram as meninas primeiro, depois os meninos. Então os meninos ficavam com a água mais suja para enxaguar [risos].” (Cristiane Gomes, maio de 2024)

Cristiane selecionou uma segunda imagem, desta vez de uma família disposta numa conformação bem típica dos antigos álbuns de fotografia, com pais, filhos e sobrinhos dispostos em um arranjo piramidal. Ao observar a imagem, Cristiane falou de sentimentos relacionados às expectativas de vida que os moradores do Aglomerado tinham em relação às suas próprias vidas e o futuro das crianças. Ela expôs a falta de perspectivas para os adultos naquele presente das imagens, mas destacou a esperança de um futuro melhor para as próximas gerações. Para além das histórias, as fotografias e o gesto de falar sobre elas conferem dimensão e textura aos espaços do Aglomerado: as decorações das casas, as técnicas construtivas utilizadas, os detalhes dos espaços públicos, a infraestrutura presente e ausente no território. Todos esses aspectos configuram topografias para a experiência e para as dinâmicas comunitárias que geram alianças menores e amplas, como os mutirões para a construção das moradias.

Imagem 6 - Foto de Família



Fonte: Acervo de Afonso Pimenta, 1990. (imagem cedida aos autores)

“Na época ninguém tinha nada, era raro. Mas acho que eles tinham esperança de as crianças estudarem, irem pra frente. É igual eu, estudar, ter alguma coisa, ser alguém na vida, é o que a gente quer para os filhos. Essa foto que eu vi com um pai, uma mãe e as crianças, acho que eles queriam isso, gravar ali, “ó vocês pequenos e depois de grandes vocês vão ter uma vida boa”. Porque estar dentro de uma favela, na época aqui das fotos, não era nada, era uma favela que nem rua asfaltada tinha, todo mundo brincava na terra. E hoje está bem diferente lá dentro tem até prédio. Todo mundo construindo três, quatro andares. Então vendo lá atrás e vendo hoje, as pessoas juntavam moedinhas para tirar foto, ninguém tinha dinheiro, pagava a prestação. Todo mês o Afonso [Pimenta] ia lá receber. Hoje é fácil tirar foto, mas antes não era. (...) Na minha época, quem nasceu lá há cinquenta anos, não tinha oportunidade nenhuma de crescer, de estudar, de ser alguém. Chegava era na quarta série e olhe lá, ensino médio ninguém nem pensava. Porque tinha que parar de estudar para ir trabalhar. Não tinha expectativa. Hoje tem cursos lá dentro, tem Criança Esperança Bh Futuro, tem coisas que estão entrando, que é do mundo lá fora, supergrande, e estão entrando lá dentro, não é um lugar marginalizado. Tem as pessoas do mal, mas a maioria é do bem.” (Cristiane Gomes, maio de 2024)

Ao colocar moradores e imagens em relação, incorporando outras imagens de arquivos pessoais ao gesto de análise, cria-se uma constelação de imagens, sujeitos e memórias. Walter Benjamin (2009) designa uma constelação pela relação entre os componentes de um conjunto do agrupamento constelar, que é por sua vez caracterizado pelas estrelas e pelas linhas imaginárias que as interligam. Esta relação é definida tanto pela proximidade e afastamento das estrelas, quanto pela “possibilidade de significado que o conjunto adquire – o sentido que lhe pode ser atribuído” (Velloso, 2018, p. 101). Por permitir o pensar por extremos, incorporando desde fragmentos a grandes corpos, a estratégia de pensamento através da constelação permite conectar polos distantes e ilustra de forma eficiente o movimento de ir e vir do fluxo da experiência, quando a partir de um lampejo, um momento atual ilumina o passado e altera o presente.

As relações que produzimos entre imagens nos ajudam a nos orientarmos para conferirmos sentido às nossas experiências e emoções. Sob esse aspecto, Calderón (2020) argumenta que a imagens possuem uma agência: elas deslocam e abrem brechas para o imprevisto, para aquilo que não foi visto ou percebido antes. “A imagem é principalmente um trabalho, uma posta em relação, um processo de articulação, a introdução de um visível no campo da experiência que modifica o regime de visibilidade” (Calderón, 2020, p.135). Ao reorganizar o *continuum* do tempo e do espaço, imagens trabalham contra a causalidade naturalizante da história, articulando elementos fora da

lógica da representação. No contato com os sujeitos, elas abrem intervalos que, por sua vez, tornam possível um posicionamento distinto dos espectadores que com elas se relacionam. Estar diante das imagens, entre elas e com elas contribui para acessar singularidades e experimentar uma outra maneira de ser, outras formas de vida, outras maneiras de organizar as próprias existências, reconfigurando a forma que os sujeitos constroem suas próprias identidades e individuações. As operações *das imagens*, *entre imagens* e *com imagens*, propiciam, segundo Rancière (2021), o surgimento de uma cena em que opera o método da igualdade, que desmonta as legibilidades hegemônicas e hierárquicas dos sujeitos, instauradas por uma ordem policial que assinala identidades e atribui competências.

As imagens 4, 5 e 6, tomadas em articulação, explicitam uma performatividade, uma agência que evidencia tanto o poder de condensar uma história, quanto a potência de “fazer emergir outra narrativa, interrompendo dispositivos que representam a partir de relações causais e predeterminadas” (Calderón, 2020, p.75). Elas realizam um trabalho que não visa traduzir o sensível em um sentido que possa ser entendido racionalmente, mas preservar o sensível em sua potência imaginativa. Tal potência é performativa porque abre uma zona de indeterminação e de jogo entre operações que desorganizam e redispõem o que está dado, interferindo simbolicamente e materialmente na composição de outras maneiras de experimentar o tempo, o espaço, os objetos, os corpos e as memórias. Por isso Calderón insiste na performatividade das imagens como instauradores de campos e superfícies “onde se desenvolvem pensamentos e elementos sensíveis capazes de nos desorientar e conduzir a um exercício de imaginação, reinventando nossa linguagem e nosso olhar” (2020, p.93).

É na rede de sentidos que se articula em torno de uma imagem e lhe confere visibilidade, que o trabalho da fabulação intervém, desarticulando causalidades, propondo novas narrativas, abrindo outros intervalos e bordas. As bordas entre as imagens fabulam uma forma de aparecimento político que está ligado à construção de um mundo comum e requer que as corporeidades e os intervalos entre elas sejam redefinidos e desconectados de suas funcionalidades. Imagens podem ser entrelaçadas a outras imagens, formando uma rede na qual a potência do aparecimento das existências vincula-se à possibilidade de que essas operações sobre o visível e o pensável têm de deslocar e até mesmo de retirar os corpos dos lugares (concretos e simbólicos)

que lhes foram destinados e de transformar as condições simbólicas e institucionais que os sustentam e amparam, modificando suas vulnerabilidades.

Ao ampliar as formas de construir encontros e relações com as fotografias do projeto “Retratistas do Morro”, indo além da identificação dos rostos nas fotografias e suas histórias, é possível transpor os levantamentos históricos e as análises documentais dos sujeitos que nelas aparecem, possibilitando que estas imagens falem também sobre os sujeitos que as analisam. Restituir essas imagens aos moradores, ainda que não sejam os mesmos sujeitos retratados, torna possível um engajamento no presente da comunidade e cria um ato de elaboração e reelaboração de sua própria história (Brasil, 2021). É justamente pelo fato de os arquivos fotográficos sejam lacunares por excelência, que eles ainda podem apresentar experiências outras para distintos sujeitos no turbilhão de encontros com as imagens. Talvez seja através da ampliação das formas de restituição desses arquivos que os fios de continuidade entre a vida que passou e as novas existências que ali resistem irão criar processos políticos e afetivos de autodefinição em confluências e interdependências com outros grupos, comunidades e sujeitos.

Considerações finais

A potência performativa das imagens do projeto “Retratistas do Morros” está, a nosso ver, na conexão entre dois movimentos: a rede imageante que conecta uma imagem a várias outras (mostrando que há uma operação que as aproxima) e a apropriação e ressignificação das imagens pelas conversações, experiências e experimentações do cotidiano. Os relatos elaborados em nosso encontro com João Mendes e Cristiane Gomes, revelam que a imagem participa de um exercício de consideração e de imaginação que reinventa nossa linguagem para poder “fazer aparecer as texturas das relações, diferentes maneiras como uma coisa pode ser percebida” (Calderón, 2020, p.99). Dito de outro modo, a imagem participa da elaboração de nossas experiências, de nosso contato hospitaleiro com o mundo e nosso desejo de transformá-lo.

A potência política da cena que proporciona um diálogo do agora com o

passado é potencializada pelo encontro das fotografias com seu contexto de origem. Ao ampliar as formas de manipular o arquivo das imagens do projeto “Retratistas do Morro” é possível tornar possível o surgimento de um movimento de subjetivação política, capaz de redefinir as identidades dos retratados e de outros sujeitos pertencentes ao mesmo contexto. O retorno das imagens ao seu contexto de origem permite a reconfiguração das formas por meio das quais os moradores criam e reafirmam para si os laços de pertencimento, de territorialização e de subjetivação política. Trazer essas imagens à tona e compartilhá-las com moradores atuais do Aglomerado é uma tentativa de criar novos espaços e tempos, constituindo outras figuras de comunidade, que deslocam aquelas já existentes na ordem estabelecida do mundo (Guimarães, 2010, p.82). Juntas, palavras e imagens são capazes de perturbar as evidências até então naturalizadas acerca da região. Essas operações são resistências menores que agem para validar novas visibilidades, reconfigurando os fatos, restaurando os elos entre os sujeitos e os mundos que habitam, instaurando o dissenso e provocando a ruptura de uma paisagem homogênea de concordância geral, instaurada através da memória coletiva e de narrativas midiáticas redutoras acerca do Aglomerado.

É importante que as palavras se enlacen com as imagens para que indecidibilidades possam ser alcançadas, ou seja, para que o jogo entre texto e imagem produza desenquadres, reenquadres e novos enquadres que considerem a irredutibilidade do encontro com alteridades. Antes das imagens, nelas e depois delas há o ritmo das vidas que constantemente se reinventa, se renova, sonha e anseia por transformações. Mais do que a classificação social ou econômica dos fotografados, o que interessa de fato aqui é a consideração de uma forma de vida "na qual todos os modos, os atos e os processos do viver não são nunca simplesmente fatos, mas sempre e antes de tudo, possibilidades de vida ou potências" (Guimarães, 2010, p.11). O encontro com as imagens fotográficas produz pensamento movente, reflexivo, singular. Ele abre espaços de hospitalidade para que o encontro orientado pela inquietação e pelo acolhimento seja sempre espaço de respiro, de refazimento, de confluências que produzem imaginários capazes de abrigar as singularidades e as coletividades que compõem as interdependências que nos dão contorno e vão além.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BRASIL, André. **O cinema e as barragens (anotações sobre a devolução das imagens)**. Fórum doc. Belo Horizonte. 2021.

CALDERÓN, Andrea Soto. **La performatividad de las imágenes**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.

CALDERÓN, Andrea Soto. **Imaginación Material**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2022.

CALDERON, A. **Imágenes que resisten**. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, 2023.

CUNHA, Guilherme. **Site Retratistas do Morro**. 2015. Disponível em: < <https://www.retratistasdomorro.guilhermecunha.art.br/> > Acesso em 03/08/2024.

DA COSTA, Luciano Bernardino. **Imagem dialética/imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman**. 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontar, remontagem (do tempo)**. Chão da Feira, Caderno de leituras 47, 2016. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em 27 set. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Serrote**, v.13, p.98-133, 2013.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. Ed Brasiliense, São Paulo, SP. 1982

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin ou a história aberta, prefácio a W. Benjamin, Obras escolhidas I**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Pós- graduação em Letras/ Estudos literários - Fale/UFMG; Ed. UFMG, 1997.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. In: PEREIRA, Margareth da Silva;

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I: modos de pensar**. Salvador: Edufba, 2018. p. 206-235.

MARQUES, Ângela. **Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso**. Artigo: discursos fotográficos, Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014.

MARQUES, Ângela. **Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 25- 39, dez. 2011.

MONDZAIN, Marie-José. **K como Kolônia**. Lisboa: Orfeu Negro, 2022.

MORTIMER, Junia. Poéticas de arquivo como práticas urbanas. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, v.22, n.1, 2020, p.1-29.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

OLIVEIRA, Maria Eugênia Dias. Walter Benjamin e as passagens para a modernidade. In: Colóquio Nacional "Morte da arte, hoje", 1993, Belo Horizonte. **Anais do colóquio "Morte da arte, hoje"**. Belo Horizonte: Laboratório de Estética FAFICH/UFMG, 1993. v. 1. p. 172-181.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Trabalho sobre a imagem**. Revista Urdimento, nº 15, 2010a, p.91-105.

RANCIÈRE, Jacques. Ten Thesis on politics. In: **Dissensus: on politics and aesthetics**. Edited and translated by Steven Corcoran. London: Continuum, 2010b, p.27-43.

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

RANCIÈRE, Jacques. **Le travail des images**. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère). **Critique**, n. 881, p. 828-840, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Pedro Costa: les chambres du cinéaste**. Paris, Montreuil: Les éditions de l'œil, 2022.

SILVA E SOUSA, F. Eu não sou uma nota de rodapé para o pensamento de grandes homens brancos: uma entrevista com Saidiya Hartman. **Odeere**, 8(1), 2023, p.1-23.

VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. *In*: PEREIRA, Margareth da Silva; JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I: modos de pensar. Salvador: Edufba, 2018, p.98-121.

VELLOSO, Rita. **Urbano-Constelação**. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022.

WAKS, Jonas; CARVALHO, José, VALLE, Lilian; GRECO, Maria. Tomada da palavra e conquista do tempo livre: uma entrevista com Jacques Rancière. *In*: CARVALHO, José (org.). **Jacques Rancière e a escola: educação, política e emancipação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p.25-50.

Recebido em 25/07/2025

Aceito em 02/12/2025