

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 24 n.42
nov/dez 2019
e-ISSN:2179-8001.**DOSSIÊ**

Flavio Fontana Dutra¹**Imagens no presídio e as poses de “joinha” –
Estamos todos bem²***Images in prison and “thumbs up” poses – We’re fine***Resumo**

O trabalho apresenta uma análise das imagens produzidas a partir de oficinas de fotografia realizadas em dois presídios localizados em Porto Alegre. A partir de noções trazidas por Catherine Tambrun sobre a impossibilidade do agente externo fotografar nesses ambientes, pretende discutir que especificidades apresentam as imagens feitas pelos próprios presos, contrapondo noções de imagens da prisão e aprisionamentos da imagem e, ao mesmo tempo, as aproximando de discussões sobre as vidas precárias trazidas por Judith Butler.

Palavras-chave

Fotografia. Imagem. Prisão. Autorrepresentação. Aprisionamento.

Abstract

This article discusses the reconstruction of memory through two photographic This study analyzes images produced during photography workshops that took place in two prisons, located in Porto Alegre/Brazil; the attendees were comprised of groups of inmates. For Catherine Tambrun, it is impossible for an external agent to photograph these places. Her concepts were used to highlight what specifics were present in the images approximating them to discussions brought forth by Judith Butler with respect to precarious lives, in opposition to general notions of prison images and the imprisonment of images.

Keywords

Photography. Image. Prison. Self-representation. Imprisonment

¹- Universidade do
Vale do Sinos – UNISINOS
ORCID: 0000-0002-2765-8262

²- Texto recebido em: 15/dez/2019
Texto publicado em: 22/dez/2019

Não sem antes alertar que “Mal sabia ele que a Detenção já está cheia”, assim João do Rio, cronista da vida carioca no começo do século XX, termina o texto Versos de presos. Relatava o encontro que tinha tido ao sair da Casa de Detenção com um amigo “poeta dos novos, que, há 25 anos, ataca as escolas velhas” e o que este lhe disse ao ver papéis que João arrecadara “cheios de quadras penitenciárias, remoendo frases de psicologia triste”. Não é difícil encontrar quem faça afirmações como essas ainda hoje, sejam políticos, pessoas comuns, intelectuais ou responsáveis por encaminhar políticas públicas importantes para o cotidiano dos cidadãos.



Figure 1: Penitenciária Estadual de Porto Alegre Fotografia analógica digitalizada a partir de filme fotográfico 35mm e de câmera pinhole. Foto: Wladimir, 2019.

–São uns animais – bradou ele, logo após um aperto de mão imperativo. – Este país está todo errado. Há mais poetas que homens. Eu, governo, mandava trancafiar metade, pelo menos, ali, com castigos corporais uma vez por mês!

À impressão generalizante, relativamente habitual e ainda demasiadamente presente expressa pelo amigo poeta, João do Rio, a partir de suas experiências em prisões cariocas, contrapõe-se afirmando que o criminoso é um homem como outro qualquer. Relata que, em um primeiro momento, ao encontrá-lo, “com um guarda que nos mostra os indivíduos como se mostrasse as feras de um domador, a impressão é esmagadora.” (RIO, 2008, p. 214). Nessa situação, afirma o cronista, o que é visto é o crime, a ação infame; ali, não se vê o homem “sem o movimento anormal que o pôs à margem da vida” (idem). No entanto, diz que quando nos acostumamos a vê-lo e a falar-lhe todo dia, o terror desaparece: “Há sempre dois homens em cada detento – o que cometeu o crime e o atual, o preso. Os atuais são perfeitamente humanos.” (ibidem)

Este texto busca discutir elementos de pesquisa desenvolvida junto a duas instituições do sistema penitenciário do Rio Grande do Sul, a Penitenciária Estadual de Porto Alegre e a Cadeia Pública de Porto Alegre¹. O trabalho partiu da realização de oficinas de fotografia com os presos. Tais oficinas tinham o intuito de possibilitar que os próprios apenados produzissem imagens do seu cotidiano. Além dos encontros que tivemos ao longo de oito semanas, entre maio e julho de 2019, os participantes receberam e puderam utilizar no interior dos espaços a que estavam restritos câmeras fotográficas analógicas e filmes, que, depois de revelados, lhes eram devolvidos com as imagens ampliadas em papel. Ainda com o mesmo intuito, em um segundo momento, foram produzidas câmeras fotográficas artesanais, utilizando caixas de fósforo, filmes fotográficos e técnicas de fotografia pinhole. Participaram do trabalho 10 presos trabalhadores², da Penitenciária Estadual de Porto Alegre e, da Cadeia Pública, 18 presos da galeria E1, onde são alocados os apenados em processo de desintoxicação química.



Entre as fotografias que compõem o arquivo resultante deste trabalho, um tipo de imagem é notavelmente presente: a autorrepresentação. Para além do autorretrato, a autorrepresentação aparece em ao menos três formatos: os presos fotografando a si próprios; fotografando uns aos outros; sendo fotografados pelos colegas. Esse conjunto

de imagens parece vir de uma dinâmica bastante lógica, não só pela reprodução dos modelos onipresentes de circulação de selfies nas mais variadas mídias e plataformas, mas também como decorrência de estarem confinados em espaços restritos. Assim, os presos têm muito tempo livre, pouquíssimos horizontes disponíveis e raros elementos atrativos para o que olhar, conjugados com um repertório de referências visuais limitado, constituído pelo acesso a poucas imagens além do que têm na memória, do que veem em dvds, e, principalmente, na televisão.

Uma marca contundente nesta autorrepresentação é a pose: posam com a família quando ela os visita, com os companheiros de galeria, de local de trabalho, de cela, com as servidoras técnicas que os atendem. As maneiras em que se representam ou na qual são representados pelos colegas – às vezes lembram mesmo imagens de um grupo de colégio –, invariavelmente repetem três gestos: um, com os dedos polegares de uma ou de ambas as mãos levantados em sinal de positivo; outro, com os dedos médio e indicador rígidos e levemente separados,

Figure 2: Penitenciária Estadual de Porto Alegre. Fotografia analógica digitalizada a partir de filme 35 mm, câmera pinhole. Foto: Rafael E., 2019

1- Cadeia Pública é o nome oficial da instituição por muitos anos conhecida como Presídio Central.

2- São os presos que fazem os trabalhos necessários ao funcionamento da prisão, em geral ligados à cozinha e manutenção, mas também alguns serviços administrativos como almoxarifado.

enquanto o polegar se levanta como um sinal de positivo, criando uma forma com a mão que ocupa três dedos; e, por fim, com os dedos indicador e polegar apontados em sentidos perpendiculares formando um “L”. O primeiro, é um sinal tradicional de “ok”, de “positivo”; o segundo, a representação de um “V” e de um “L” que registram uma marca para “vida louca”; por fim, o sinal que indica um “L” solitário, que é um registro para “liberdade”. Repetem esses gestos estando deitados, sentados, em pé, sozinhos ou em grupo, com uma ou com as duas mãos. Algumas vezes, em grupo, todos fazem os mesmos gestos. Ao longo do trabalho, impressionado com a repetição desses modelos, principalmente pelos onipresentes sinais de positivo (que passei a chamar de “joinha”), reservadamente ansioso pela vontade de ver “outras imagens”, perguntei por que sempre repetiam essas posições nas fotografias. A resposta que recebi foi de que serviam “para mostrar que estamos bem! Quem vai ver essas imagens tem que ficar tranquilo, tem que saber que a gente está bem.”

Primo Levi, referindo-se à experiência do horror nos campos de concentração durante a Segunda Guerra, corrobora essa preocupação ao dizer que “O sentimento da nossa existência depende em boa parte do olhar que os outros lançam sobre nós; eis por que é não humana a experiência de quem viveu dias em que o homem foi um objeto aos olhos do homem.” (LEVI apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 62). A comparação entre campos de concentração e presídios é certamente desmedida em termos de escala política, histórica e, mesmo, no que diz respeito aos horrores cometidos e sofridos, porém, creio, Levi contribui no sentido de que interessa pensar aqui em que medida o fato de os presos construírem as imagens de seu próprio viver constitui possibilidades para que os vejamos em um registro distinto de humanidade. A partir do ponto de vista do apenado, há alguma transformação no alcance dessas fotografias quando as imagens a serem vistas por outros olhos são as imagens que eu – o eu-presos – quero mostrar, não as em que sou visto como alguém disponível a ser mostrado?

As imagens que aqui me parecem se configurar como uma recorrência tão marcante, as poses, podem ser pensadas também em aproximação com o que discutem Annateresa Fabris (1998) e Amador e Fonseca (2014) ao falar do trabalho da artista Rosangela Rennó em *Cicatrizes* (1996). Neste trabalho, Rennó se utiliza de um conjunto de imagens de presos do Arquivo de Tatuagens do Museu Penitenciário Paulista³. Apropriando-se das fotografias realizadas pelo psiquiatra José de Moraes Mello e sua equipe, a artista reflete sobre o uso disciplinar da imagem técnica nas prisões ao se concentrar, ampliar e, assim, explicitar dados de uma lógica em que práticas disciplinares se baseiam em um saber classificatório que se produz a partir do esquadrinhamento do corpo de homens apenados. O olhar da artista recai sobre as fotografias realizadas como registro das tatuagens

3- Composto por cerca de quase três mil fichas, encadernadas em 26 volumes, as imagens de tatuagens de presos foram realizadas provavelmente a partir de 1910, de acordo com FABRIS (1998) ou de 1920, segundo JEHA (2019). Cada ficha, além das fotografias das tatuagens dos presos continha um questionário detalhado com informações como nome, vulgo, idade, nacionalidade, cor, profissão, estado civil, crime, religião, reincidência, além de perguntas como quando, onde, por quem e por que o indivíduo havia sido tatuado. As imagens pararam de ser produzidas a partir de 1940. (JEHA, 2019, p. 129)

dos presos que serviam, na prática de encarceramento das instituições em que foram realizadas, como modelos identitários, ajudando como parâmetro nos tratamentos concedidos aos presos. Em texto para a revista *Discursos Seduciosos*⁴, Rennó justifica o trabalho afirmando que

Afastar a fotografia do seu contexto natural – o sistema de identificação ou o estudo científico – não é esvaziá-la de seu conteúdo simbólico inicial, mas libertar seu referente da condição de estatística penitenciária. Devolver visibilidade a essas fotografias significa expor a dor da privação do direito de ser livre e da perda da identidade e o desejo de resistir à amnésia e ao anonimato. No cárcere, a disciplina se mantém por uma política coercitiva sobre o corpo do indivíduo que termina por reduzir-se a uma figura criminosa sem nome. (RENNÓ, 1998, p. 19)

Fabris (1998) alerta que, ao menos até o momento em que publicava seu texto, não considerava haver referências suficientes para desenvolver vinculações entre os estudos de criminologia e as imagens dos corpos tatuados realizadas pelo médico Moraes Mello às práticas de Lombroso e Lacassagne⁵, apontando algumas diferenças como, por exemplo, os traços formais registrados nas imagens que, no caso das fotografias do arquivo paulista tinham como padrão a proximidade entre a câmara e os fragmentos corporais que apresentavam a marca das tatuagens, caracterizando essas fotografias com uma atomização bastante fragmentária dos corpos registrados. Ao contrário, as tomadas realizadas pelos pesquisadores europeus privilegiavam focalizar integralmente o corpo do prisioneiro, ou, ainda, em produzir retratos em plano americano, de frente e de costas. De qualquer maneira, parece muito pertinente que se estabeleçam relações entre essas imagens e a dinâmica positivista da busca por inscrições corporais que comprovassem ou apontassem tendências indiciais de comportamentos

4- RENNO, R. "Cicatríz – Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal". IN: *Discursos seduciosos – Crime, direito e sociedade*, n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998, p. 15-20.

5- Médicos, um italiano e o outro francês, desenvolveram pesquisas em busca de padrões para ver o corpo como elemento anônimo, visto mais em sua generalidade do que em sua singularidade, de maneira que a aparência física fosse capaz de levar à percepção de estados psicológicos mensuráveis, possibilitando estabelecer comportamentos que se mantivessem dentro de uma ideia de normalidade ou como desviantes. A identidade não era percebida como individualidade, mas, ao contrário como configuração de "tipos". A fotografia atuava como uma forma confiável para a realização de registros considerados autênticos desses estados, visando dar ao aparato judiciário comprovações para punir, excluir ou cercar os indivíduos, constringendo-os às sujeições legais. Michel Frizot (1998) lista uma série de experimentos e de estudos, geralmente ligados ao desenvolvimento da medicina, que conformaram tais conceitos: estudos de histeria, da condição psicológica dos presos, da percepção e significação do movimento ou simplesmente de características visuais de diferentes sentimentos humanos. Como pesquisadores ou fotógrafos que trabalharam a partir dessas metodologias Frizot cita, entre outros, Lombroso, Duchenne de Boulogne, Charcot, Londe e Bertillon. Tatuagens eram marcas consideradas relevantes, "imagens dentro de imagens", um registro significativo. O tipo de fotografia desenvolvido por Bertillon nas cadeias de Paris (retratos de frente e de perfil), segue como padrão de identificação judiciária até hoje, sendo acompanhado por outro método de identificação que também segue presente: as impressões digitais.

criminosos. Tais “comprovações”, feitas a partir de tipologias, visavam facilitar o trabalho do Estado no controle de práticas comportamentais referenciadas em lógicas disciplinares rígidas, fundamentos semelhantes aos desenvolvidos nos trabalhos de Lombroso e também de Lacassagne. Amador e Fonseca, nesse sentido, afirmam que, a partir das análises foucaultianas de que as prisões estão distribuídas pelos mais diversos espaços do cotidiano por meio de práticas disciplinares, produzem também políticas imagéticas que não só mantêm e sustentam essas práticas como operam por determinados modos de olhar que, por entre o que chamam de aprisionamento imagético, nos permitem pensar no tema da prisão não só como campo empírico, mas como experiência estabelecida “nos mais ínfimos espaços da vida cotidiana”. Operam, assim, nas práticas das vivências coletivas através de determinados modos de olhar que colaboram no sentido de que certos cursos institucionais e existenciais tenham andamento, bem como com possíveis políticas do olhar “que implicam o corpo inteiro por onde passam e se agenciam pensamentos, gestos, falas e ações.” (AMADOR e FONSECA, 2014, p. 75). Essas políticas não se relacionam necessariamente a práticas de imposição tampouco a ações de que se tenha consciência, mas sim de “algo que pode impregná-las por texturas finas que a obscurecem, por se tratar de canal de recepção das forças do mundo.” (Idem)

As imagens a que aqui me refiro podem, penso, ser relacionadas aos conceitos trazidos por Amador e Fonseca (2014) para olhar o trabalho de Rennó que tratam do que as autoras chamam de imagens-discurso e imagens-vibrato. As primeiras, ligadas ao olhar que objetifica o mundo numa zona de linguagem discursiva, que aposta em “linhas de individualidade egoica e pessoalizada”; as últimas, “em linhas de vida singular”, que veem esse mesmo mundo relacionado a um olhar que vibra, perturbando essas mesmas lógicas discursivas.

No trabalho de Rosângela Rennó, perguntas vindas do pensamento de MichelFoucault podem ajudar a pensar a posição que assumem as imagens dos corpos tatuados: as tatuagens podem designar traços de adesão ao poder, com marcas tão profundas a ponto de estarem riscadas nos corpos? Ou, ao contrário, são traços registrados em corpos como práticas de liberdade ou mesmo como tentativas estéticas de evasão do confinamento? Imagens que aprisionam ou que permitem escapar? Essas perguntas podem também ajudar a pensar parte das imagens realizadas pelos presos no trabalho aqui discutido. Em que medida os retratos posados, em formas quase esquemáticas, recorrências de uma cena que aponta enquadramentos verdadeiramente rigorosos para as imagens de si, podem ser pensados? Traços que apontam algum possível estado de resignação? Ou, por outro lado, encenações que visam mostrar que, apesar de tudo, efetivamente “estamos todos bem”? Afinal, é necessário dizer, quem precisa afirmar que “tudo está bem” é porque a possibilidade do seu oposto está presente e, ainda que as condições de existência na cadeia dos grupos participantes dessa pesquisa estejam distantes das piores situações de aprisionamento, principalmente no que

se refere à Cadeia Pública, as situações de risco são sempre eminentes⁶. Por fim, de maneira mais desconfiada, podemos pensar que, por estarem em uma prisão, onde seus comportamentos são constantemente avaliados e que, de alguma forma, estar “bem”, estar “positivo”, pode redundar em avaliações e julgamentos disciplinares que lhes confirmam algum tipo de vantagem em sua vida penal, estão assim burlando condições da própria lógica disciplinar? Como entender “vida louca”, “liberdade” e “positivo” nessas condições?

Refletindo sobre as fotografias produzidas neste trabalho que poderiam se relacionar à noção de imagens-vibrato como aquelas que podem perturbar as lógicas discursivas, percebo, também, uma dimensão que não permite afastá-las de uma certa generalidade, de algum grau de impessoalidade ou, talvez melhor, de padronização social que indicam outras possíveis questões. Catherine Tambrun (2010), curadora da exposição *Impossible Photographie – prisons parisiennes 1851- 2010*, propõe que uma das condições de impossibilidade para que o fotógrafo de fora registre a prisão é que, do ponto de vista estético, faltaria uma sensação e uma prática do próprio encarceramento, que seriam vivências muito diferentes de uma simples “experiência visual”. A questão aqui é, se, seguindo a proposição de Tambrun, é impossível ao fotógrafo de fora, aquele que não tem a percepção do encarceramento e todas as sensações decorrentes disso produzir imagens que alcancem essa experiência, como pensar imagens feitas pelos próprios presos e que, em alguma medida, também deixam em xeque sua própria condição de singularidade pela padronização a modelos com os quais se conectam? Ainda, como busco apontar aqui a partir do arquivo produzido neste trabalho, em que medida é possível pensar imagens que, se se distinguem da lógica do horror com as quais os ambientes prisionais são comumente retratados, também se apegam e se prendem a ações que as ligam a lógicas discursivas aprisionadas?

Amador e Fonseca falam que a obra de Rennó nos instiga a pensar em uma “dupla face” que, penso, podem ajudar nas indagações aqui colocadas: prisões da imagem e imagens da prisão, as imagens submetidas a determinadas formas de luminosidades e legibilidades ligadas a determinados regimes de verdade e aquelas que as recusam. Nesse sentido, as imagens nos convidam a

transitarmos por entre as prisões locais e as não- localizáveis; por entre o que se dá a ver das prisões e o que delas se invisibiliza, visibilizando – já que as visibilidades consistem em formas de luminosidade e são exatamente em formas visuais, tratando-se de um jogo em que visibilizar pode produzir coisas não vistas e vice-versa. (AMADOR e FONSECA, 2014, p. 76).

6- Dados do Sistema de Informações do Departamento Penitenciário Nacional, de junho de 2017, indicam que o índice de homicídios no país é de 31,6 por 100 mil habitantes. Este índice, dentro dos presídios brasileiros, sobe para 48,32 por 100 mil habitantes. Fonte: Jornal O Globo: A taxa de mortes nos presídios é maior do que a do Brasil. (23/09/2019). Disponível em [https://infograficos.oglobo.globo.com/brasil/violencia encarcerada.html#video2](https://infograficos.oglobo.globo.com/brasil/violencia%20encarcerada.html#video2). [Acesso em: 25 set. 2019]

O que esse “corpus errático” de imagens apesar de tudo, conforme a contundente formulação de Didi-Huberman (2013), pode nos ajudar a perceber em imagens realizadas a partir de dentro da prisão, por quem vive as diversas situações com que a cadeia se apresenta e que, de alguma maneira, pode nos sensibilizar no sentido de entender e perceber perspectivas em fotografias que, como as quatro imagens registradas pelos membros dos Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau apresentadas pelo autor francês, também são sempre incompletas, lacunares, não- totais? E em que medida essas imagens contribuem para que já não possamos falar que as fotografias do presídio são indizíveis ou impensáveis, resguardadas as diferenças de conjuntura política e histórica, de humanidade ou mesmo de responsabilidade em relação aos próprios atos, se comparadas ao contexto em que Didi-Huberman as discute?

Por outro lado, uma diferença importante a se ressaltar entre as imagens do trabalho de Rosângela Rennó, apropriadas de um arquivo cuja origem tem uma função médica e classificatória, e as imagens do arquivo que este trabalho produziu é de que aqui não havia a imposição de uma visibilidade obrigatória a sancionar e normalizar os traços produzidos pelos presos em seus próprios corpos. Não se trata de marcas riscadas, mas de marcas posadas, de poses como ações deliberadas, assumidas livremente ou, em alguma medida, auto-impostas. Pensando na perspectiva do autorretrato, ABREU (2005) afirma que é uma imagem que se articula em torno de uma reflexão de si, um campo discursivo que propõe a exteriorização do sujeito, uma forma de alguém se dizer “presente no mundo”, de revelar-se no que imagina ser, mas também de propor o que deseja e o que pretende ser. Nesses termos, nos autorretratos aqui tratados parece-me necessário ressaltar que, ainda que certamente estejam presentes componentes relacionados a uma invenção de si, estes não podem ser pensados isoladamente, mas devem ser contextualizados em um ambiente peculiar, altamente normatizado e condicionado a formas sociais, políticas e éticas bastante particulares de estar no mundo.

Até aqui pensei e trouxe questões relativas a imagens que constituem um certo imaginário a respeito de como vemos o presídio. Judith Butler, ao pensar a condição do que chama de “vidas precárias”, apresenta uma perspectiva diferente, pensando em como o discurso incide e se impõe sobre os sujeitos que são constituídos por ele. Em alguma medida, a autora se aproxima de questões também discutidas por Eduardo Coutinho, principalmente no documentário *Boca de Lixo*. No filme, realizado em um lixão na periferia do Rio de Janeiro, o cineasta se propunha evitar um olhar que reafirmasse convicções, se preocupando em entender as condições, as escolhas e as imposições envolvidas nas vidas que ali circulavam e que dali tiravam seu sustento. Coutinho pensava em como a mídia impunha discursos sobre as pessoas, sem perceber os possíveis atos de resistência envolvidos naquelas maneiras e meios de existir⁷. Para Butler, a estrutura do discurso é importante para a compreensão de como a autoridade moral é introduzida e sustentada a partir da concepção de que sua existência não se

7- Consuelo Lins (2004) afirma que há, nesse documentário, uma recusa inicial dos personagens em dialogar com o autor, o que ela atribui à percepção que têm de que são, pela imprensa, costumeiramente transformados em “tipos”. Coutinho teria ultrapassado essa resistência, entre outros gestos, por ter repassado aos que se transformariam em personagens do filme fotografias impressas, buscando quebrar uma lógica da “desapropriação da imagem do outro” por meio de uma lógica de compartilhamento entre quem filma e quem é filmado.

relaciona com o fato de que nos reportamos a um outro, mas sim de como, sob que condições, formas ou tempo esse discurso nos alcança, principalmente quando estão envolvidas condições em que não possamos evitá-lo “ou mesmo dele desviar”. Para a autora, a implicação do discurso do outro nos constitui, nesses casos, “contra a nossa própria vontade ou, talvez colocado de forma mais apropriada, antes mesmo de formarmos nossa própria vontade.” (BUTLER, 2011, p. 15). Nesse sentido, existiriam demandas que viriam de lugares não identificados, produzindo “obrigações” que se impõem:

De fato, essa concepção do que é moralmente vinculante não é dada por mim mesmo; ela não procede da minha autonomia ou de minha própria reflexividade. Ela chega a mim de um lugar desconhecido, de forma inesperada, involuntária e não planejada. Na verdade, ela tende a arruinar meus planos e, se meus planos são desfeitos, isso pode muito bem ser o sinal de que uma autoridade moral pesa sobre mim. (BUTLER, 2011, p. 15)

Para contextualizar a ideia de que “outros fazem reivindicações morais sobre nós, direcionam demandas morais a nós, as quais não pedimos, mas que não somos livres para recusar.” (BUTLER, 2011, p. 16) a autora se aproxima da concepção de rosto com a qual trabalha Emmanuel Levinas, vinculando-a à necessidade de “entendimento da condição de precariedade do Outro”, mas, principalmente, às pistas que o autor fornece para pensar a respeito da relação entre representação e humanização, o que contribui aqui no entendimento da ideia de que os presos, de maneira similar ao que acontece com os personagens do lixão de Coutinho, além de fisicamente aprisionados, podem também ser pensados como cativos em um conjunto de juízos que os constituem a partir de um discurso no qual também são remetidos sob certa violência. Para Butler, “Ser submetido ao discurso é, já de início, ser despido de vontades e sentir esta privação como a base de sua própria situação no discurso.” (BUTLER, 2011, p. 23) A relação entre representação e humanização não seria “tão direta quanto poderíamos gostar de pensar”, afirmando que uma forma comum de estabelecer pontes a respeito de humanização e desumanização é a suposição de que aqueles que ganham representação, especialmente ao se tratar de autorrepresentação, detêm melhor chance de serem humanizados. Assim, ao contrário, aqueles que não têm tal oportunidade teriam grande possibilidade de serem vistos como “menos humanos”, ou mesmo de “nem serem vistos”. Ao fim, a autora chega à ideia de que ainda que para Levinas o rosto nem sempre trate necessariamente de um rosto humano, há um dado importante a considerar que é o rosto como o que é usado no interior da mídia no sentido de efetivar a desumanização. Butler afirma que a personificação, nesse caso, nem sempre humaniza – voltamos a Boca de Lixo –, podendo mesmo operar no sentido da própria desumanização. Para responder à pergunta sobre “como podemos chegar a saber a diferença entre o rosto inumano, porém humanizador, para Levinas, e a desumanização que também pode ocorrer por meio do rosto?” (BUTLER, 2011, p. 24), a autora propõe que pensemos sobre as diferentes maneiras com que a violência pode se dar, sendo que, conforme vimos até aqui, uma é precisamente por meio do “rosto”, ou, de forma ampliada, por meio da própria representação.

Neste caso, entretanto, o "eu" que vê o rosto não se identifica com ele: o rosto representa algo com que nenhuma identificação é possível, "uma realização da desumanização e uma condição para a violência, impondo, pelo contrário, uma visualidade hegemônica. O exemplo seria as imagens de algumas mulheres afegãs que sorriem em fotografias depois da derrocada do Taliban imposta pela ocupação estadunidense, com o rosto exposto, livres do uso de burcas. O que ali aparece como um sinal de liberação de sinais de opressão pode ser também a satisfação da imposição de valores externos àquele grupo "uma vez que nós não vimos ou escutamos, por meio daquele rosto, nenhuma vocalização de lamento ou agonia, nem mesmo algum ruído da precariedade da vida." (BUTLER, 2011, p. 25). O paradoxo seria que, ao mesmo tempo em que esses rostos humanizam aqueles eventos, dando uma face humana às mulheres afegãs, o rosto que surge se



Figure 3: Presídio Central de Porto Alegre. Fotografia analógica digitalizada a partir de filme 35 mm, câmera pinhole. Foto: Cleberson, 2019

faz efetivamente humanizador ou, em algumas instâncias, é também desumanizador? Afinal, que valores culturais estão se impondo como "vitória" nesse rosto descoberto? A pergunta que paira é para qual função narrativa seriam essas imagens mobilizadas ou, que cenas de dor e lamento essas imagens de fato recobrem, negam ou simplesmente desqualificam?

Entre aprisionamentos da imagem e imagens da prisão, outra questão importante a discutir é a respeito do lugar dessas imagens. No trabalho aqui tratado as fotografias têm importância por tratarem da prisão vista pelos presos, tentando assim produzir inflexões em apagamentos que não se revelam por conta também da limitação às imagens que, assim, terminam por circunscrever o conjunto de representações do que podemos ver e daquilo que podemos saber a respeito do sujeito aprisionado. Entretanto, seria um erro pensar que "apenas precisamos encontrar as imagens certas e verdadeiras e que, dessa maneira, certa realidade será exprimida. A realidade não é exprimida por aquilo que está representado no interior da imagem, mas sim por meio do desafio à representação que a realidade entrega." (BUTLER, 2011, p. 28). Ainda assim, é importante pontuar o que lembra Didi-Huberman quando afirma que a fotografia tem uma aptidão particular para por freio às "mais vorazes vontades de desaparecimento". E que isso se dá, para além da sua simplicidade técnica, "por razões tão diferentes, boas ou más, públicas ou privadas, confessadas ou não, prolongando ativamente a violência ou protestando contra ela, etc". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38). Imagens ato, não somente imagens representação.

Algumas fotografias realizadas durante a guerra do Vietnã se tornaram conhecidas pela dramaticidade do que representavam, mas também por sua contribuição na mudança de posição da opinião pública estadunidense no que se referia ao apoio àquela guerra. As crianças fotografadas por Nick Ut, correndo em uma estrada enquanto tiravam a roupa tentando escapar das queimaduras por decorrência dos bombardeios de napalm são, nesse sentido e naquele contexto, o que Judith Butler aponta como uma interrupção no campo até então hegemônico de representação. Mas, para além disso, “apontavam para outro lugar, para além delas mesmas, para uma vida e uma precariedade que elas não conseguiam mostrar.” (BUTLER, 2011, p. 31). Creio que é possível fazer uma aproximação com o que Didi-Huberman escreve a respeito de que os diversos testemunhos do holocausto implicam como possibilidade de trazer depoimentos que enunciam e nos fazem sentir não só no que dizem, mas que trabalham “no próprio vazio da palavra”, nos vinculando por um “trabalho árduo, pois aquilo que dá à luz é uma descrição da morte a trabalhar, com os gritos inarticulados e os silêncios que tal supõe”. As imagens dos presos podem ser pensadas nessa perspectiva do vazio, do que mostram, mas também do que apontam para além do representado. A imagem excede o valor da representação e nos exige que a elaboremos, como indica Judith Butler, para além dela.

As imagens dos presos, sendo positivos, mostrando sua vida a partir de pontos de vista que evitam ou rejeitam a condição muitas vezes trágica da sua condição poderiam também ser pensadas a partir dessa conexão? Talvez não seja ainda uma pergunta possível de responder aqui, mas que fundamentalmente aponta para uma ação diferente enquanto representação daquilo que em geral é mostrado como imagens da prisão. A questão que resta pendente do que traz Butler é como fazer com que essas vidas não continuem inominadas e não lamentadas se não aparecerem no que a autora qualifica como “toda sua precariedade e destruição”. Talvez devamos pensar essas imagens como falas de uma outra forma, um outro registro que nos permita imaginar a precariedade em jogo para a vida dessas pessoas. Volta aqui a questão do rosto como um paradoxo da representação: o rosto não é exclusivamente um rosto humano, mas, ainda assim, é uma condição para a humanização. O contraponto apresentado está no uso midiático do rosto quando esse atua no sentido de efetivar a desumanização, o que leva a pensar que a personificação nem sempre humaniza (Coutinho, em Boca de Lixo, aponta a mesma questão). Nessas condições, como distinguir entre o rosto inumano porém humanizador e a desumanização, que também pode ocorrer por meio do rosto? Ou, no caso deste trabalho, é possível perceber, mesmo no que não mostra o trágico, mesmo no que é positivo nessas imagens, uma representação do que elas carregam de trágico? Há uma imagem paradigmática dessa situação? Quando os presos se fazem mostrar da maneira como o fazem, não estão de alguma maneira, rompendo com essa imagem paradigmática? Estão, parece-me, forçosamente ou não, rompendo com uma imposição de representação se apropriando das formas que lhes convêm se autorrepresentarem, indicando outras possibilidades que apontam para interrupções em um campo hegemônico de representação.

Didi-Huberman se baseia em textos de Giorgio Agamben sobre o testemunho para pensar as imagens de Auschwitz-Birkenau como índices que carregam sua potência na “impotência de dizer” e que, em um processo de dessubjetivação, manifestam uma cisão onde a “parte essencial” não é senão lacuna, que o que permanece daquelas imagens deve ser pensado como um limite: nem o que sucumbe, nem o que se salva, mas o que resta entre. Aproveitando-me dessa perspectiva, penso que olhar as imagens realizadas nos presídios em sua forma lacunar é colocar

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

DOSSIÊ

uma exigência de que se olhe para elas no que prescindem, no que não mostram. O que há nessas imagens que mostram posturas joinha que tenham por potência seus limites, talvez restrições? O que não está, ao mesmo tempo em que, em sua expressão positiva, se apresenta como resistência, como desejo de, talvez, prosseguir?

As imagens se revestem do que Didi-Huberman chama de uma "difícil ética da imagem": não são impossíveis, não há um "invisível por excelência", tampouco são ícones do horror ou simples documentos que registram realidades objetivas: "uma simples imagem: inadequada mas necessária, inexacta mas verdadeira. Verdadeira de uma verdade paradoxal, evidentemente." Paradoxal no sentido de que o olho está sempre como no olho de um ciclone, onde há uma aparente calma, ainda que o nublado da situação turve a capacidade de interpretação. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 60).

REFERÊNCIAS

ABREU, S. R. Autorretrato: inventando a si mesmo. Anpap – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anais). Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/simone_rocha_de_abreu.pdf> [Acesso em: 20 ago. 2019].

AMADOR, F.S. e FONSECA, T.M.G. (2014). Entre prisões da imagem e imagens da prisão. *Psicologia e Sociedade*, 26(1), 74-82.

BUTLER, J. Vida precária. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13- 33.

DIDI-HUBERMAN, G. *Arde la Imagen: Cidade do México: Televisa*, 2013.

DO RIO, J. *A Alma Encantadora das Ruas*. Companhia de Bolso: São Paulo, 2008.

FABRIS, A. *Identidades Sequestradas. O fotográfico*. Org.: Etienne Samain. Editora Senac: São Paulo, 1998.

JEHA, S. Cicatrizes que falam. *Revista ZUM*, n. 16. São Paulo: IMS, 2019.

LINS, C. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

RENNÓ, R. "Cicatriz – Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal". IN: *Discursos sediciosos – Crime, direito e sociedade*, n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998, p. 15-20.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 24 n.42
nov/dez 2019
e-ISSN:2179-8001.

DOSSIÊ

Flávio Fontana Dutra

Graduado em História e em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, fez mestrado em História e Teoria Crítica de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma Universidade. Trabalha como repórter fotográfico no Jornal da Universidade (UFRGS) e como professor na Universidade do Vale do Sinos (Unisinos), nos cursos de Comunicação e de Fotografia.

Como citar: DUTRA, Flávio Fontana. Imagens no presídio e as poses de "joinha" – Estamos todos bem. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42 e-105111 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.105111>
