

Fotografias do limiar: dicotomias, fabulações e temporalidades intervalares em imagens de famílias empobrecidas durante a Depressão norte-americana dos anos 1930¹

Photographs of liminality: dichotomies, fabulations and hiatus temporalities in images of impoverished families during 1930s' American Depression

Luis Mauro Sá Martino

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero e pesquisador da Faculdade Cásper Líbero, SP. Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP. Foi pesquisador-bolsista na Universidade de East Anglia, na Inglaterra e é autor dos livros *Métodos de Pesquisa em Comunicação* (Vozes, 2018), *Teoria da Comunicação* (Vozes, 2009), *Comunicação e Identidade* (2010) e *The Mediatization of Religion*, publicado pela editora britânica Routledge em 2016. Publicou, em co-autoria com Ângela Marques, o livro *Ética, Mídia e Comunicação* (Summus, 2018). Brasil. E-mail: lmsmartino@gmail.com

Ângela Cristina Salgueiro Marques

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Doutora em Comunicação Social pela UFMG. É pesquisadora do CNPq e tem pós-doutorado na Universidade Stendhal, Grenoble III, na França. É autora dos livros *Apelos solidários* (Intermeios, 2017), escrito com Angie Biondi; *Diálogos e Dissidências: M. Foucault e J. Rancière* (Appris, 2018), com Marco Aurélio Prado; e *Ética, Mídia e Comunicação* (Summus, 2018), com Luis Mauro Sá Martino. É organizadora do livro *Vulnerabilidades, justiça e resistências nas interações comunicativas* (SELO PPGCOM, 2018). E-mail: angelasalgueiro@gmail.com.

Resumo:

Durante a vigência da Lei de Segurança das Fazendas de 1936 e da Farm Security Administration (uma agência ligada ao New Deal e criada em 1937), projetadas pelo governo federal norte-americano para ajudar trabalhadores rurais pobres no país e na cidade, um extenso projeto de fotografias documentais foi realizado, registrando a situação das famílias naquele momento. Parte dessas fotos focalizavam pessoas olhando por janelas, uma escolha relativamente incomum na estética fotográfica. Fundamentado na análise de 16 imagens com essa temática, este artigo argumenta que as imagens reforçam duas dicotomias espaciais e temporais: a ambiguidade entre “público” e “privado”, pois as janelas são limiares entre o que está dentro e fora, e também a divisão entre “passado” e “história”, como aquelas imagens, originalmente criadas como retratos contemporâneos de uma situação, com o tempo se tornaram documentos de uma era do passado. Além disso, evidencia-se como essas imagens de borda promovem fabulações e intervalos que fazem figurar os sujeitos empobrecidos na interseção de outros tempos e espaços. A abordagem adotada dá prosseguimento a discussões anteriormente realizadas pelos autores sobre a descrição de formas de vida, vulnerabilidades e resistências de pessoas em situações precárias.

Palavras-chave:

Imagem; História; Tempo; Comunicação; Fotografia.

¹ Este trabalho foi realizado com apoio da CAPES, do CNPq e da Fapemig.

Abstract:

During the vigence of the Farms Security Act of 1936 and of the Farm Security Administration (an agency linked to the New Deal and created in 1937), designed by the USA federal government to help poor rural workers in the country and in the city, an extensive project of documentary photographs was carried out, recording the situation of families at that time. Part of these photos focused on people looking out of windows, a relatively unusual choice in photographic aesthetics. Based on the analysis of 16 images with this theme, this article argues that the images reinforce two spatial and temporal dichotomies: the ambiguity between “public” and “private”, because the windows are thresholds between what is inside and outside, and also the division between "past" and "history", like those images, originally created as contemporary portraits of a situation, over time became documents of an era in the past. In addition, it is evident how these border images promote fabulations and intervals that make impoverished people appear at the intersection of other times and spaces. The adopted approach continues the discussions previously carried out by the authors on the description of life forms, vulnerabilities and resistance of people in precarious situations.

Keywords:

Image; History; Time; Communication; Photography.

1 Introdução

“Quando nos debruçamos, o horizonte vacila”

(DIDI-HUBERMAN, 2015, p.12)

A presença histórica das imagens, e sua relação com o passado e com sua formulação, é um tema bastante explorado recentemente no âmbito da historiografia e da comunicação. Alguns dos trabalhos como aqueles realizados por Marin (1998), Burke (2004), Ginzburg (2006) ou Mondzain (2009) pautam-se na perspectiva de pensar a imagem não apenas em sua dimensão estética e como obra de arte, embora levando isso também em conta, mas como uma forma de conhecimento do passado e, portanto, no sentido de um documento histórico.

Isso significa pensar a imagem do passado como uma trama de representações e sentidos que se acumulam no tempo e que dialogam com múltiplas temporalidades: a cada nova visualização da imagem, ela transita constantemente e dialeticamente entre uma visão presente e a representação passada. As relações entre história e fotografia, nesse aspecto, parecem se constituir em um espaço privilegiado de análise das diversas temporalidades que se entrelaçam em cada imagem – como representação de um

momento, como índice do passado, como documento visto no presente e assim por diante.

A circulação das imagens nos espaços de produção de significados vem sendo um objeto de estudos privilegiado nos estudos de Comunicação. Interessados não tanto nas imagens em si, mas nas relações que podem ser traçadas entre elas a partir de sua presença em contextos diversos, esses estudos se concentram em observar as potências da imagem no tempo – sua aparição, suas reverberações, a dissolução e desaparecimento, bem como seu retorno a partir da persistência como parte de um imaginário.

No caso das imagens fotográficas produzidas em contextos jornalísticos, Ana Paula Rosa (2016) ou Millman, Rosa e Boni (2018) vêm assinalando diversos casos de sua circulação e apropriações, bem como formas de significações em diferentes situações. À diferença das imagens artísticas, com as quais o tempo histórico se entrecruza na perspectiva de uma intersecção com a história da arte, das sensibilidades e da estética, a fotografia jornalística, ou documental, parece pertencer a uma outra ordem de análise, relacionando-se com um circuito de produção, discurso e recepção voltado para um registro desprovido, ao menos a princípio, de qualquer referência alegórica.

Este texto estuda dezesseis fotografias de pessoas empobrecidas ou em situações de vulnerabilidade produzidas pela equipe do *Farms Security Act* (1936) e da *Farm Security Administration* (FSA), de 1937, ambas projetadas pelo governo federal dos Estados Unidos para auxiliar pequenos produtores e trabalhadores rurais diretamente afetados durante o período da chamada Grande Depressão, iniciada com a quebra de bolsa de valores de Nova York em 1929.

A escolha das fotos analisadas se deve a uma perspectiva relativamente incomum: todas elas têm, como tema, pessoas olhando através de janelas. O artigo desdobra discussões anteriormente realizadas pelos autores (MARQUES; MARTINO, 2020, 2019, 2018a e b; MARQUES; BIONDI, 2019) sobre a elaboração de formas de vida, vulnerabilidades e resistências de pessoas em situações precárias.

Embora seja uma característica muito comum da vida urbana, o ato de olhar pela janela não é um tema dos mais trabalhados pela fotografia – talvez sua própria condição ordinária quase absoluta tenha sido uma das causas disso. No entanto,

durante a vigência da FSA, algumas das fotos tinham, como tema, pessoas – sobretudo mulheres – posando para a câmera enquadradas pelos batentes das janelas.

Fig. 1 – foto de Jack Delano. Título: Wife of ex-slave Henry Brooks, Parks Ferry Road, Greene County, Georgia, 1941



Fonte: Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Photographs.²

Mas por que alguém se importaria em tirar fotos disso, com esse tipo de enquadramento? O limiar e seu atravessamento são explorados em detalhe por Didi-Huberman (2018), tematizando sobretudo a passagem de portas, mas que pode ser trabalhado em um sentido próximo ao deste texto:

(...) então toda imagem poderia ser dita, não apenas estruturada como um limiar, mas também percebida como uma cripa aberta: cripta que abre seu fundo, mas retirando-o, retirando-se, e atraindo-nos a ele. E nele fazendo juntar-se, no exercíciado olhar, um luto e um desejo. Ou seja, uma fantasmática – como se diria uma heurística – do tempo: um tempo para olhar as coisas que se afastam até perder de vista. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 254)

A partir da análise de imagens que retratam pessoas empobrecidas olhando através de janelas, este artigo argumenta que as imagens reforçam duas dicotomias espaciais e temporais: (1) a ambiguidade entre “público” e “privado”, pois as janelas são limites entre o que está dentro e fora, e (2) a divisão entre “passado” e “história”, como aquelas imagens, originalmente criadas como retratos contemporâneos de uma situação, com o tempo se tornaram documentos de uma era do passado. Ao lado dessas

² Disponível em: <Library of Congress <https://www.loc.gov/item/2017794654/>>.

duas dicotomias, destacamos também o modo como tais imagens podem revelar sintomas, intervalos temporais e brechas para a contemplação e a fabulação, entendidas como formas de resistência às narrativas historiográficas que representam os sujeitos precários como fadados à miserabilidade, ao invés de figurá-los em sua dignidade e humanidade.

2 Atravessamentos do tempo nas imagens

O tempo das imagens analisadas parece se expandir na forma de vetores que caminham paralelos em relação não apenas às fotografias, mas também ao seu contexto de premissas e decorrências. “Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens”, recorda Deleuze (2000, p. 69).

Um primeiro é o registro do instante na trama fotográfica: a cena mostrada é recortada de uma realidade dinâmica, em fluxo constante, capturada dentro de um breve instante entre outros – um segundo a mais ou a menos e toda a imagem seria outra, todo o sentido constitutivo daquele tempo se transformaria, o “passado” seria diferente e sua interpretação pelo presente seguiria outras linhas.

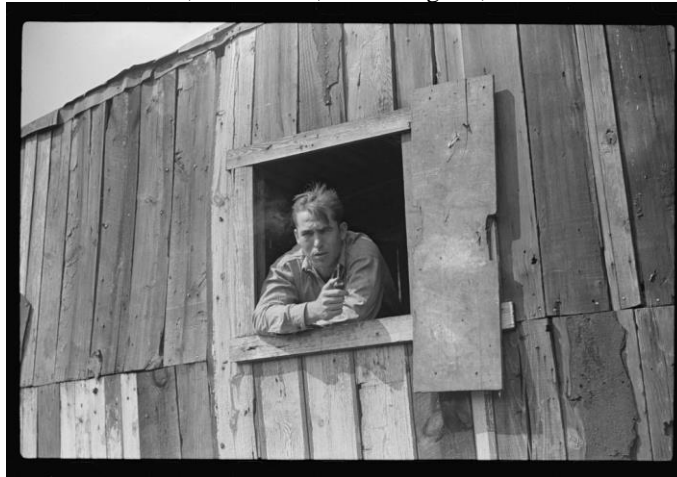
O tempo da fotografia refere-se, portanto, ao registro fixo daquilo que está no enquadramento, mas também ao “antes” e o “depois” do instante – o que houve um segundo antes? O que houve um segundo depois? Se a fotografia registra um momento no tempo, torna igualmente veladas as temporalidades imediatas que a antecederam e se seguiram em privilégio de um instante que se torna, por sua vez, o registro, a imagem, a história de uma fresta que se apresenta, de agora em diante, como totalidade “natural” de um momento. A imagem é metonímica, mas não apenas em sua relação com o espaço delimitado pelo enquadramento, mas também em relação à abertura relativa ao instante capturado em ato na relação com todos os outros que permanecem potenciais.

Nas imagens analisadas, nota-se pelo menos dois tipos de registro vinculados a essa perspectiva do tempo como ação.

Quando a imagem é posada, essa relação se reveste de uma maior artificialidade – se é possível falar em “naturalidade” em termos de registro – na medida em que há uma preparação do momento para a fotografia: fica-se parado por

alguns instantes, o movimento é deixado de lado para se transformar na imobilidade esperada da pose, quieta, atenta ao olhar fotográfico e, portanto, vinculada a ele em sua temporalidade: não se trata mais de capturar a ação de um instante fugidio e irrepetível por si só, mas de deliberadamente criar uma relação de espera ou expectativa de uma pose que pode se estender indefinidamente no tempo à espera do registro fotográfico. Ou como sugere Rancière (2013, p. 15): “a essência do realismo – ao contrário do programa edificante do realismo socialista – é a tomada de distância em relação às histórias, aos seus esquemas temporais e aos seus encadeamentos de causas e efeitos. O realismo opõe as situações duradouras às histórias que se encadeiram entre si e seguem em frente”.

Fig.2 – foto de Marion Post Wolcott. Título: Coal miner looks out of window in his home, Bertha Hill, Scotts Run, West Virginia, 1938



Fonte: Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Photographs.³

Nas sequências de imagens analisadas neste trabalho, essa perspectiva da pose aparece menos: a janela não é necessariamente o lugar de se ficar parado por longos períodos à espera de um retrato. Mais ainda, levando-se em consideração a história de uma estética da fotografia, a própria noção de “retrato” estava ligada não apenas à pose ou a uma determinada maneira de enquadrar os sujeitos, mas também a um espaço restrito e, em certa medida, privilegiado – o “estúdio”, onde se ia “tirar retrato”. Não por acaso, o número de fotos posadas nas janelas é pequeno, e apresentam-se muito mais como capturas de um instante transformado em pose do que da espera deliberada

³ Disponível em: <Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/2017753243/>>.

pela imagem. O tempo, na pose, é artificialmente colocado em suspensão no momento da fotografia.

Mas existe também a captura do momento da ação. A fotografia, aí, é a interrupção do gesto, do movimento, da ação que se desenrolava antes e continuou logo em seguida, fixação artificial de uma situação que, se não é vista, pode ser rapidamente intuída, mesmo adivinhada, a partir do conhecimento do movimento e das ações humanas. As imagens analisadas mostram, em sua maior parte, esse tipo de captura do instante que se torna índice ao mesmo tempo do passado e do futuro imediatos, que, de certa maneira, circunscvem a imagem: sabe-se, ao olhar para a foto, qual era o sentido “antes” e do “depois” que não estão registrados mas que podem ser percebidos como antecessor e sucessor imediato do movimento fotografado. Tal legibilidade da figuração do movimento pode ser vista, por exemplo, nas imagens em que os corpos se inclinam para fora da janela, como se fossem prolongar o espaço, “furando” o quadro que estabelece o limiar entre o interior e o exterior, mostrando um “excesso”, uma incontinência, uma linha desviante. Retornaremos, mais adiante, a essas imagens de pessoas debruçadas nas janelas.

Fig.3 – foto de Russell Lee. Título: Child of Negro sharecropper looking out window of cabin home. There is a great deal of malaria in this section bad and no screening being a contributing cause, Near Marshall, Texas, 1939.



Fonte: Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Photographs.⁴

⁴ Disponível em: <Library of Congress. <https://www.loc.gov/item/2017782725/>>.

De certa maneira, seria possível dizer que a captura do movimento natural é mais “artificial” do que a foto posada, na medida em que, na pose, há a configuração de um dispositivo, no sentido foucaultiano, entre fotógrafo, equipamento, ato fotográfico e pessoas fotografadas, que esperam e revelam a todo momento a artificialidade da situação, constituída a partir de sua heterogeneidade como uma “cena” específica, a configuração do próprio retrato. A artificialidade da situação, a arbitrariedade da pose, a deliberada escolha das posições dos corpos, olhares e objetos diz o tempo todo “isto é uma fotografia”, diminuindo a possibilidade de naturalização do tempo, do espaço ou do momento. Nesse sentido:

A fotografia não se tornou uma arte porque aciona um dispositivo opondo a marca do corpo à sua cópia. Ele tornou-se arte explorando uma dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens, separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido. (RANCIÈRE, 2012, p. 20)

A captura do movimento em um instante, por seu turno, parece buscar mostrar uma naturalidade expressa na falta de preparação para a fotografia, na perspectiva da câmera não como um elemento responsável pelo agenciamento de corpos, como menciona Butler (2016), assim como de objetos e olhares, mas como um observador externo e independente da cena, “objetivo” na medida em que estaria no espaço de um “fora” em relação ao acontecimento, o qual se limitaria a registrar. A fixação de um instante no tempo, torna veladas as temporalidades imediatas, anteriores e posteriores, ao movimento, imediatamente revela a existência da artificialidade do retrato fotográfico: o instante, tornado retrato de todo um conjunto de movimentos, permite questionar quais foram as razões da escolha daquele quadro específico, daquele instante, em relação a todos os outros que, tempos potenciais, não foram escolhidos.

O movimento, relacionado sempre a um espaço e um tempo, é registrado e tornado fixo em uma imagem por uma operação fotográfica que se transforma em índice de sua própria presença: evidentemente a câmera não é vista, e não há traços de uma metalinguagem deliberada, mas a artificialidade de ver um instante parado em meio a algo que se presume imediatamente como movimento reforça esse sentido de um tempo produzido, instante ampliado até o infinito em seu registro fixo como índice, quase icônico, de uma época que passa a representar.

A imagem fotográfica, nesse aspecto, é percorrida por um vetor temporal relacionado à disposição dos elementos internos, sua composição, a pose ou o movimento que captura, às ambiguidades e tensionamentos entre ocultar ou revelar a presença da câmera que registra o movimento. Mas esse não é o único vetor de atravessamento temporal presente nas imagens analisadas. Vale retomar aqui a perspectiva de Lordon (2010, p. 127): “Quando se trata de desejo e afetos, a violência construtivista é, antes de tudo, aquela de seu próprio dizer, violência de alinhamento com o desejo-mestre. (...) A produção de desejos e afetos não é abandonada às causalidades não atribuíveis de um processo sem sujeito: ele tem uma cabeça, e quem sabe o que ela quer”⁵.

Um segundo vetor é o fato imediato de se tratar, para os olhares contemporâneos, de fotografias “antigas”, retratos de um “passado” tanto mais distante quanto se pode perceber em sua conversão de “tempo passado” em “tempo histórico”.

A fotografia, de certa maneira, é uma das responsáveis por essa transformação ao tornar registro aquilo que originalmente era evento e fazer desse registro um arquivo do tempo passado a ser compreendido dentro de outras perspectivas posteriores. Assim, as imagens analisadas não são apenas “antigas” ou “velhas”, mas se constituem como índices do “passado” que precisa ser conhecido no presente ou, ainda, pode ser conhecido em um presente que com ele se relaciona tanto em termos de proximidade quanto de distanciamento.

Assim, a fotografia não é apenas a captura de um “passado” que foi contemporâneo em algum momento, mas sua radical transformação em algo a ser analisado como “fato histórico”: a transformação do tempo passado em tempo histórico acontece, dentre outros fatores, no momento em que há uma mudança na interpretação do documento, visto não mais como um registro do passado mas como um arquivo da história, ao qual se pode voltar, em sucessivas circunvoluções, para dele se extrair significados, pistas, traços e indícios de um tempo a ser reconstituído – o tempo histórico. “Pouco a pouco, o tempo histórico foi adquirindo uma qualidade

⁵ Do original: “En matière de désir et d’affects, la violence constructiviste est d’abord celle de son tells même, violence d’alignement sur le désir-maître. (...) La production de désirs et d’affects n’y est pas abandonnée aux inassignables causalités d’un procès sans sujet: il a une tête, et qui sait ce qu’elle veut”.

capaz de consolidar a experiência, por meio da qual se aprendeu a ver o passado de maneira nova, por obra de um efeito retroativo”, afirma Koselleck (2012, p. 173).

David Lowenthal (1990) oferece uma distinção relativa a esses dois pontos que pode ser resgatada para a compreensão das imagens vistas. Sua proposição difere, de saída, “história” e “passado” não como períodos de tempo completos em si, mas, sobretudo, como uma relação estabelecida com o tempo em termos da atribuição de significados e da possibilidade de sua reconstrução. Dessa maneira, uma imagem é “histórica” não apenas por representar o tempo passado, mas por inserir-se, como indício, em uma apresentação desse passado retrabalhado como história.

Essas imagens não são apenas do “passado”, mas são enquadradas em outras formações responsáveis pela atribuição de sentido: elas são da “década de 1930”, são da “grande depressão”, representam a parte do material de trabalho produzido pela “Farm Security Administration” dentro de uma política do “governo Roosevelt”. Essas categorias – “década de 1930”, “Grande Depressão”, “governo Roosevelt” – são categorias historiográficas responsáveis pela elaboração das condições de apropriação de um passado que, de outra maneira, se tornaria menos visível à sua apropriação no presente.

Assim, o “passado” converte-se em “história” a partir daquilo que está aberto à sua compreensão no tempo presente. O registro do passado, mesmo na forma “direta” da imagem – tomando, por um instante, a perspectiva naturalista de registro – não se afirma diretamente como imagem “histórica” senão a partir do instante em que é inserida dentro dessa perspectiva a partir do presente. Hayden White (2006) trabalha isso sobretudo em termos da inserção do fato histórico dentro de um encadeamento discursivo – a História – responsável por caracterizá-lo como tal e, dessa maneira, conferir um significado a ele dentro de uma narrativa específica sobre o passado. A “imagem do passado” torna-se “imagem histórica” no momento em que é organizada dentro de uma narrativa delimitada pelas clivagens de categorias construídas anteriormente pela própria historiografia, e em constante transformação dentro das perspectivas e dinâmicas do campo da História.

Trabalhando a partir de Marc Bloch, Didi-Huberman (2017) afirma que:

(...) não se deve dizer que “a história é a ciência do passado”, primeiro, porque não é exactamente o passado que é objeto das disciplinas históricas;

depois, porque aquilo que o historiador pratica não é exatamente uma ciência. O primeiro ponto ajuda-nos a compreender algo que releva de uma memória, ou seja, de um agenciamento impuro, de uma montagem – não histórica – do tempo. O segundo ponto ajuda-nos a compreender algo que releva de uma poética, ou seja, de uma montagem – não ‘científica’ – do saber. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 37)

A dimensão histórica da imagem vem sendo reforçada por diversas autoras e autores, interessados sobretudo em compreender o ato de “ver o passado” como algo muito além da transmissão de uma informação. Trata-se, a rigor, de um momento privilegiado de criação de laços e vínculos entre presente e passado, ambos participantes do instante registrado e da confecção da história: na fotografia, o entrelaçamento entre imagem, fotógrafo e público é um ponto de convergência; ouvir uma narrativa é também participar dela, reimaginando a experiência do outro dentro de suas próprias perspectivas, combinando elementos da história recebida com a sua própria.

Por isso mesmo, a imagem é revestida de uma importância fundamental como forma de conhecimento da experiência e das vivências subjetivas do outro. Trata-se de um ponto particularmente importante no processo de subjetivação das experiências vividas, constantemente retrabalhadas como parte integrante de uma identidade histórica, em constante transformação.

O estudo das imagens, se pensadas como narrativas visuais de um tempo passado reapropriado como tempo histórico, apresenta-se como um dos recursos apropriados e destacados pela historiografia. Para além do documento em si, espaço privilegiado de obtenção de informações sobre um determinado acontecimento, a historiografia do século 20 parece ter privilegiado também os estudos de história oral e história de vida, localizando na memória dos indivíduos os traços de subjetivação e apreensão de um tempo vivido que se transforma em tempo histórico.

A imagem, reconhecida como possibilidade de vislumbre do passado, é acionada no sentido de observar ao mesmo tempo as elaborações posteriores da experiência do passado, de um lado, e a inscrição dos eventos históricos, das condições sociais e das práticas cotidianas na formação das subjetividades registradas. Pesquisas realizadas por Burke (2004) privilegiam esse aspecto dentro de uma perspectiva histórica. Desloca-se, assim, o foco da história do “grande evento” para sua compreensão no nível aparentemente mais restrito, mas não menos significativo, de

sua experiência em menor escala, marcada pelos limites da imagem fotográfica. Se certamente não é aqui o lugar para discutir os pormenores desse tipo de apropriação, é talvez importante destacar o lugar ocupado pela narrativa como forma de conhecimento das experiências dos sujeitos, dentro de suas várias apropriações pela historiografia.

Isso talvez tenha algo a dizer às ciências sociais e, em particular, aos estudos de Comunicação sobre a importância da imagem como elemento capaz de trazer, para a pesquisadora ou pesquisador, um universo de compreensão de determinadas situações de comunicação referentes às condições de subjetivação das condições históricas nas quais se está inserido. Mas qual é esse “passado” apresentado como história nas imagens analisadas?

3 Composições entre espaços externos e internos

Nas fotografias analisadas, janelas podem ser consideradas como um espaço limiar indicial daquilo que revelam tanto quanto do que escondem. Uma janela não é uma abertura qualquer, criada de maneira aleatória, ou recurso último de contato e passagem entre espaços. Há uma perspectiva de visão, de enquadramento de algum lugar: janelas são voltadas para fora, planejadas para serem parte de uma parede e formar, com ela, uma composição do espaço voltado para a habitação. O enquadramento proporcionado pela janela deriva, em primeira instância, desse planejamento, geralmente no momento da construção, a partir do qual se define para onde o olhar vai se dirigir a partir dela. Se essa é uma característica comum relacionada à visualidade esperada de qualquer janela, a partir daí todos os outros indícios permitem identificar a modulação que esse elemento tem.

O material do qual ela é feita, sua forma, a complexidade de seus elementos, a forma do acabamento e os detalhes, os detalhes do parapeito, das molduras e das folhas, a existência e qualidade dos vidros: uma janela é um elemento de status e distinção na medida em que, da simplicidade do desenho poligonal recortado em uma parede sem acabamento até a complexa disposição dos elementos de moldura em uma parede de luxo, há toda uma distinção a ser entendida no que se imagina como janela. Espaço de visibilidade e circulação de ar, certamente, mas também de definição do

poder responsável por defini-la desta ou daquela maneira, dotando-a dos índices necessários para mostrar de quem se está falando.

Fig. 4 – foto de Russell Lee. Título: Mexican house, San Antonio, Texas, Notice roof made of sheet metal, 1939.



Fonte: Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Photographs.⁶

Nas fotografias analisadas, não é necessário dizer, essa riqueza de indícios geralmente se reduz a uma imagem que se repete, vez após vez: uma janela planejada, mas raramente terminada de maneira completa, que se resume muitas vezes a uma moldura instalada mas nunca concluída ou simplesmente a uma abertura na parede. A existência de uma folha móvel depende do que está ao redor da janela: nas construções mais empobrecidas, não há nenhuma, e a janela se resume a uma abertura, mais ou menos simétrica, em algum lugar da parede. Nas poucas mais elaboradas, há folha de madeira, esquadrias de vidros e mesmo, em uma delas, vidros em estilo guilhotina. Predomina a abertura, assim como o olhar que se projeta para fora dela, eliminando o “clichê” que preenche a imagem em branco, recorda Deleuze (2007, p. 56).

Isso é uma das características comuns de quase todas as fotografias analisadas: a janela é um espaço de projeção. Trata-se de uma presença quase sempre notada pelos moradores. As fotos, com duas exceções, mostram a janela em uso, com as pessoas na ação de se projetarem para um espaço exterior a partir da visibilidade constituída pelo recorte da moldura na parede. Não há, em nenhuma das imagens, o movimento oposto:

⁶ Disponível em: Library of Congress <<https://www.loc.gov/item/2017782462/>>.

não se olha da janela para dentro da casa, mas apenas de dentro para fora, como movimento de saída.

Mas saída para onde? Na disposição do plano fotográfico, a exterioridade é ocupada imediatamente pelo fotógrafo: não é possível ver o espaço externo para além de um pequeno fragmento que se estende ao redor do enquadramento da própria janela, e esse movimento de saída é sempre na direção daquilo que não se pode ver. Isso provoca uma contradição imediata de percepção: a abertura para o espaço externo é, paradoxalmente, fechado pelo limiar focal da própria fotografia, que permite apenas adivinhar que se trata, efetivamente, de uma exterioridade – bloqueada pelo olhar do fotógrafo, mas acessível à visão de quem está à janela. Forma-se, dessa maneira, um jogo reflexivo entre a visão do fotógrafo, que pode ser tornada equivalente de quem olha a fotografia, e a visão de quem olha pela janela e consegue se deparar com uma exterioridade à qual é vedado ao acesso para todos os outros. Vale trazer aqui a reflexão de Rancière (2012):

Mas o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visualidade que pode cegar. (RANCIÈRE, 2012, p. 16)

Se, nas fotografias, não há propriamente muitos jogos de luzes e sombras, a escolha por fixar as janelas cria um paradoxo visual no qual o externo torna-se inacessível. O que implica recordar novamente Rancière (2013, p. 12): “A beleza das imagens nunca é um fim. É apenas a recompensa de uma fidelidade à verdade que se quer exprimir e aos meios de que dispomos para isso”. Assim, o que há para ver não é um dos espaços que circunda a janela e a envolve como espaço limite, mas o próprio espaço limite: a fotografia das pessoas tematiza a janela como lugar autônomo, transformando o limiar, de ponto de passagem, área fixa da percepção do olhar que se projeta lá – um rastro específico, no sentido que lhe dá Jean-Luc Nancy (2016):

Um rastro ordinário sucede a uma passagem. O rastro do qual se trata precede e sulca a passagem. É a sua proveniência, sua vinda. É uma trilha aberta: mas abrir uma trilha supõe simultaneamente uma antecipação, a escolha de uma direção, e a precariedade do rastro cuja natureza é penosamente traçada rumo ao seu apagamento. Ele também, o apagamento, de alguma forma, faz parte da antecipação de uma destinação: o destino de

um esvaecimento aí inscrito com a tensão de uma aparição e de um passo à frente. (NANCY, 2016, p. 87)

Essa projeção está presente em todas as fotografias nas quais alguém está na janela: o olhar é para aquilo que está fora, nunca para qualquer outra coisa – e menos ainda para a própria janela. Ela não é um objeto que chame a atenção como finalidade, mas apenas em sua utilização como meio, e, mesmo assim, na medida em que permite o trânsito e a acessibilidade entre lugares. Mas por que o olhar projetado para fora? A interioridade dos modos de habitar não é captado pela lente situada na janela, mas, em outras sequências de fotos, pelo seu posicionamento dentro das casas, focalizando os detalhes das formas de precarização da vida. Na janela tematiza-se o movimento: não se fica lá por muito tempo, ou por um tempo indefinido, mas para olhar para fora e verificar a presença daquilo que é interdito ao espaço interno – e que não poderia ser de outra maneira, na medida em que, como limiaridade, a janela ao mesmo tempo trabalha com um regime de inclusão e exclusão da visibilidade mútua de dois espaços excludentes, o dentro e o do fora.

Isso talvez explique, de alguma maneira, a opção pela foto da janela em uso, vinculada à constituição de uma forma de vida que se situa também entre espaços – o lugar físico e social ao qual se está ligado pelas condições sociais e econômicas daquele período da história, mas também às possibilidades de fabulação de um espaço no qual se pretende, ou ao qual se possa imaginar ir. As fotos mostram as janelas se constituindo como locais de presença e mesmo de interação entre as pessoas: se a maior parte das imagens apresenta a indivíduos sozinhos olhando para fora, uma delas mostra três pessoas (três irmãos, talvez?) olhando pela janela, enquanto outras duas mostram mãos com bebês ou crianças – e, em uma delas, dentre as mais nítidas, uma senhora e seu cachorro compõe a cena na janela, olhando para o espaço externo. Nesses exemplos, a janelas se constituem como um espaço inesperado de sociabilidade pautada não necessariamente no contato entre interior e exterior, mas entre pessoas que, já compartilhando o espaço da habitação, deslocam-se em conjunto para povoar uma janela que, de limiar, converte-se quase imediatamente em uma extensão de outros espaços – a sala ou a cozinha – nos quais a conversa e a interação interna ganham proeminência.

De todos os elementos do espaço nos quais se constitui o habitar, a janela é possivelmente o mais ambíguo. É um modo de trânsito entre um “fora” e um “dentro”, mas um trânsito limitado, um trânsito que não dá acesso; ao contrário da porta, que efetivamente demanda a passagem, a janela se apresenta como uma interrupção da passagem, um vislumbre do espaço para além do limite do esquadro que se desvela sem efetivamente se revelar em sua totalidade. Há, na janela, uma barreira: ela não é uma passagem, é uma modalidade do olhar.

Limiar entre dois outros espaços, constituído no limite e como fronteira, a janela é um meio limitado que permite o acesso do olhar, mas não do corpo – salvo na percepção heterodoxa do salto, do ato menos comum, sempre velado ou marginal, de entrar pela janela. Não se entra pela janela senão para evitar a porta, nas circunstâncias em que ela é indesejada ou impossível; caso contrário, a janela se afirma na conjugação de uma visualidade que não se traduz necessariamente em presença, na qual um modo de ser da visão se dissocia do modo de estar do corpo.

A janela, ao mesmo tempo, é passagem e barreira; permite a projeção de uma visão para dentro ou para fora, mas limita o deslocamento físico: reduz o corpo ao olho e o movimento ao olhar que busca o que há para além desse limiar imediato. É, portanto, um espaço de constituição de uma visualidade imediata, já enquadrada pela moldura, ou esquadria, que se apresenta como delimitação do que pode ser visto: mesmo colocando-se o corpo para o outro lado, essa barreira se torna presente como um impedimento ao olhar que procura um outro lado imaginado: há, na janela, sempre um não-visto que se estabelece não a partir daquilo que é invisível, mas do que está além dos limites do visível.

O ato de descortinar o que está do outro lado é a perspectiva imediata da janela, mas as fotografias analisadas não passam desse limiar: não são imagens obtidas olhando-se pela janela, mas para o que se encontra exatamente nesse momento de passagem. Chama a atenção, nas fotos selecionadas, a configuração do corpo que, de alguma maneira, repousa na janela e se posiciona, por alguns instantes, em um espaço que se define de certa forma pelo negativo, por não ser nem a interioridade da habitação, em seu espaço íntimo e familiar, mas também não é a exterioridade de uma realidade desconhecida, desafiadora, talvez hostil ou inóspita.

As fotografias dedicaram-se a registrar esse instante da presença que se constitui entre espaços, tomada de ar momentânea diante das atividades e problemas do interior – a que se volta quando se sai da janela? – e das possibilidades, mais ou menos desesperadas, do exterior – o que se espera ao olhar pela janela? É a presença de sujeitos anônimos, desprovidos tanto de um nome quanto de uma identidade individual que, no entanto, insiste em resistir como presença desafiadora diante da câmera que registra sua subjetividade: seu ser no mundo é, antes de tudo, resistência ao anonimato:

A fotografia tornou-se uma arte pondo seus recursos técnicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunhas mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos. (RANCIÈRE, 2012, p. 23)

Há uma presumível mudança: ir à janela significa a perspectiva de ver um espaço contingente, no qual há possibilidades, por menores que sejam; retornar da janela para a parte de dentro é ver-se novamente em um espaço dado, conhecido, no qual não há expectativa outra senão de retomada. As fotografias capturam, nas janelas, o encontro de duas temporalidades: uma abertura imaginativa para um futuro contingente e a rememoração instantânea do passado dado.

A preocupação dos problemas do espaço interno – a miséria, a vulnerabilidade, a ausência de condições, os desafios à dignidade humana – se traduzem também no olhar voltado para fora durante o momento de ficar à janela: um escape momentâneo, mas também certa desesperança de compreender que nada virá do exterior com potência para alterar o interior. Essa possibilidade se constrói apenas no espaço limiar, como a reconfiguração de uma potência que busca o espaço externo como momento de intervalo para voltar à internalidade do espaço de habitação no qual já se sabe o que esperar. Essa temporalidade da janela, espaço de encontro entre o passado e o futuro imediato, é também um espaço de brecha no qual é possível usufruir a breve junção desses tempos: não se trata de um tempo de saída ou de chegada, mas de pausa entre os tempos; não há uma obrigação outra, no momento, senão a de retornar e reencontrar o fio de um passado imediato brevemente rompido que, retomado, permanece até a próxima ida à janela.

Outras sequências de fotografias mostram o que há para além do limiar da janela, projetando-se para dentro do espaço interno: a situação de extrema penúria, na qual a falta se contrapõe, em uma justaposição paradoxal de extremos quase barroca, ao excesso de índices dessa própria ausência de condições. Essas outras fotos mostram o que se vê, novamente, ao voltar-se da janela para dentro, e de que maneira esse movimento se constitui como uma temporalidade passada que retorna, quase cíclica.

Mas há, na exterioridade, um vazio: nenhuma sequência de fotos mostra o que há diante das casas e nenhuma fotografa a partir das casas, mas o espaço imediato sugere que a desolação enquadrada pela fotografia se espalhe, em termos espaciais, para um entorno do qual não há muito o que se esperar na medida em que é pautado exatamente por um vazio. Se o interior se caracteriza pela falta e pelo excesso, o exterior é formado pela expectativa de mudança, mas que se dissolve no espaço vazio de uma distância imaginada.

A fotografia das janelas se situa, portanto, também na constituição de duas espacialidades vinculadas a um tempo de expectativa ou retorno que, sem estarem necessariamente visíveis nas fotografias, podem ser adivinhados a partir dos indícios presentes nas imagens. Esses indícios permitem constituir um quadro mais amplo para além das próprias janelas e formam continuamente espaços limiares não apenas do olhar, mas também da memória e da imaginação.

Os retratos de mulheres nas janelas capturam esse instante de encontro entre tempos e espaços constituídos ao mesmo tempo e que tendem a se desfazer talvez na mesma velocidade: a janela é um espaço de estar, não de ficar por períodos indefiníveis – com exceção, talvez, do momento de devaneio; mas aí então o ato de estar à janela não se pauta pela passagem, mas como suporte para as imagens internas que povoam a mente da pessoa ali. Frédéric Lordon (2013, p. 86) tematiza isso quando afirma que:

Experiências comuns, em outras palavras, afetos comuns, determinam concatenações comuns e, conseqüentemente, hábitos hermenêuticos comuns. Se, por exemplo, as condições de existência material entram em grande parte nas experiências cotidianas realizadas, a homogeneidade por grupos sociais desses afetos ligados à vida material determina uma homogeneidade correlativa das conexões de ideias, portanto, de doações de sentido e das valorizações que se seguem.⁷

⁷ Do original : “Des expériences communes, en d’autres termes des affections communes, déterminent des concaténations communes et par suite des habitudes herméneutiques communes. Si, par exemple,

4 A fabulação e o intervalo no gesto de debruçar-se

Fig.5 – foto de Gordon Parks. Título: New York, New York, A woman and her dog in the Harlem section, 1943.



Fonte: Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Photographs.⁸

No livro *Pensar debruçado*, Didi-Huberman (2015) reflete acerca do gesto de debruçar-se, de ver de cima, de transformar o mundo em “um universo de potências e formas a contemplar” (p. 5), mas também de posicionar-se “cruelmente suspenso entre o sonho e o arriscar-se a cair” (p. 7). O autor aproxima o “debruçar-se” de uma intenção que, de um lado, pode fixar o mundo (mensurando-o e apreendendo-o pelo olhar) e, de outro, pode “fixar a distância necessária a qualquer visão numa postura de recuo constante que lhe confere dialeticidade” (p. 12). Visão e pensamento se entrelaçam no exercício da contemplação, da divagação, que implica submeter-se ao movimento do mundo, sendo afetado por ele e permitindo a emergência de uma subjetivação que envolve suspender o tempo, para deixar emergir dentro dele outras temporalidades. Debruçar-se, seria então, uma forma de permitir a coexistência de dois espaços, duas ou mais temporalidades, deixando o imprevisto elevar-se em direção a nós:

les conditions d’existence matérielle entrent pour une grande part dans les expériences quotidiennement faites, alors l’homogénéité par groupes sociaux de ces affections attachées à la vie matérielle détermine une homogénéité corrélative des liaisons d’idées, donc des donations de sens et des valorisations qui s’en suivent.”

⁸ Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/2017851574/>>.

Olhar debruçado é pensar e imaginar-se, é quase sempre esperar alguma coisa, estar a espera de qualquer coisa. É um tempo psíquico configurado em posição espacial, em postura corporal e em sensações visuais concomitantes. Há sempre uma expectativa em qualquer vista de cima, e talvez também em qualquer olhar em geral, como se o olhar fosse, justamente, aquilo que esperamos que possa colmatar a nossa cega expectativa. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 14)

É interessante notar aqui uma aproximação entre as abordagens que Rancière e Didi-Huberman constroem para refletir acerca da fabulação e da contemplação, quando se trata de fazer “parar” ou desacelerar o tempo opressor da rotina cotidiana, para promover uma espiral de temporalidades excessivas e, justamente por isso, dissensuais.

Fig. 6 – foto de Gordon Parks. Título: Daytona Beach, Florida, Woman who takes in laundry for a living, 1943.



Fonte: Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Photographs.⁹

Quando Rancière (2018, p. 34) menciona o taqueador Gauny e seu gesto insurgente de devaneio durante as horas de trabalho, ele o faz mencionando que Gauny ergue os olhos para a janela e, através de “olhar de cima”, promove uma espiral desviante de temporalidades, capazes de “transformar a sucessão de horas nas quais

⁹ Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/2017845188/>>.

nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos”.

Assim, se produzem toda uma série de hiatos positivos com o tempo normal da reprodução do trabalho. E esses hiatos se deixam reunir em um encadeamento temporal desviante: (...) uma espiral que inicia, no meio do constrangimento das horas de trabalho, uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento. (RANCIÈRE, 2018, p. 34)

A imagem de uma pessoa debruçada na janela torna-nos também sensíveis ao tipo de “figuração” para ela construído a partir do olhar do fotógrafo. Didi-Huberman afirma que o gesto fotográfico de fazer figurar alguém “surge a partir da ligação estabelecida com o fotógrafo, que nutre respeito pela emoção manifesta pelos povos, dirigindo-se à sua importância uma consideração que permita afirmar sua dignidade, sua humanidade” (2016, p. 421). É possível dizer, então, que essa imagem revela a figuração de alguém, a partir das “condições de possibilidade, para uma imagem, de preservar o outro em sua dignidade” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 440). Segundo o autor, Walter Benjamin “fazia figurar os povos, conferindo uma representação digna aos sem nome e aos oprimidos da história” (2016, p. 407). Citando Lévinas, Didi-Huberman ainda afirma que a figuração de sujeitos e povos confere-lhes dignidade e respeito “a partir da dialética entre a experiência ética (sempre singular) que preserva o rosto; e a experiência normativa, da lei, que apaga o apelo que o rosto faz à responsabilidade moral de todos” (2016, p. 440). Além disso, ele menciona também que a figuração na imagem resulta de uma consideração partilhada, de um respeito mútuo que levou um tempo para ser instaurado. E relembra o projeto da FSA, ao dizer que “Walker Evans tornou sensível a nós algo de crucial – e não somente de aparente – na condição dos povos americanos da Grande Depressão, algo que permanece inseparável da narrativa de James Agee” (2016, p. 442).

De alguma maneira, o ato de “tornar sensível” (*rendre sensible*) mencionado por Didi-Huberman, refere-se ao modo como a imagem fotográfica torna inteligíveis a nós alguns acontecimentos sensíveis, excessivos e conflituais: ou seja, tornam legíveis as “falhas, os lugares e os momentos por meios dos quais os povos, ao declararem sua impotência, afirmam, ao mesmo tempo, o que lhes falta, o que os expõe ao desaparecimento e o que desejam” (2016, p. 422). Tornar sensível é tornar evidente “o sintoma (interrupção no saber) e o conhecimento (interrupção no caos), ressaltando nas imagens o lugar de onde sofre, o lugar de onde se expressam um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214).

Tornar sensível seria tornar acessível, pelos sentidos, e tornar acessível o que nossos sentidos e nossas inteligências não sabem perceber sempre como “produtoras de sentido”: alguma coisa que aparece somente como falha no sentido, como indício ou sintoma. Mas, em um terceiro sentido, tornar sensível quer dizer também que nós mesmos, diante dessas falhas e sintomas, nos tornamos sensíveis a alguma coisa da vida dos povos – a algo da história – que nos escapava até então, mas que nos olha diretamente. E nos tornamos sensíveis ou sensitivos a algo de novo na história dos povos a ponto de desejarmos, em consequência, conhecer, compreender e acompanhar essa história. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p 422)

Rancière dialoga com Didi-Huberman ao mostrar como Gauny, assim como outros operários e trabalhadores empobrecidos podem ser figurados em cenas de dissenso a partir do gesto de produzir uma imagem, seja ela fotográfica ou literária, que consiga evidenciar um intervalo no seio de “um *continuum* temporal supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018, p. 35), permitindo momentos de *rêverie* (devaneio fabulador).

Momentos que explodem, dinamitam o tempo contínuo, o tempo dos vencedores: permitindo a abertura de um outro tempo, um tempo comum, nascido nas brechas operadas no primeiro: não um tempo do sonho que faria cair no esquecimento o tempo sofrido ou projetaria um paraíso em devir, mas um tempo que se apresenta outramente, confere um peso diferente a tal instante, o conecta a um tal outro articulando outros instantes (RANCIÈRE, 2018, p. 36).

O tempo da *rêverie* (devaneio fabulador) nos oferta um momento de contemplação no qual se pode descobrir um novo tecido temporal cujos ritmos não são definidos por objetivos preexistentes, mas permitem a fabulação errante, tentativa acionada pelo “como se” das narrativas que se abrem à experimentação. A potência desse momento contemplativo está na

[...] oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo que é também um momento pleno no qual uma vida inteira se condensa, onde várias temporalidades se misturam e onde a inatividade de um devaneio fabulador (*rêverie*) entra em harmonia com a atividade do universo. A ficção construiu sobre essa trama temporal outras maneiras de identificar os acontecimentos e os atores e outras formas de articulá-los para construir mundos comuns e histórias comuns (RANCIÈRE, 2017, p. 13).

A cena de dissenso promove, assim, outras possibilidades de arranjos e articulações entre temporalidades e espacialidades de modo a alterar a dinâmica do aparecer dos sujeitos e dos acontecimentos, reorganizando o campo do visível e retirando-o de uma ordem hierárquica. De acordo com Rancière (2019, p. 48), o que é importante na ideia de cena é o fato de que ela constrói uma visibilidade e um aparecer

em uma tentativa de enquadrar, montar e distribuir as figuras questionando o tempo todo a forma assumida por esses arranjos, tensionados entre o corte e a construção ou tecelagem de um “comum”. A situação presentificada pela cena revela uma construção de pensamento que aparece como um tipo de corte instantâneo na partilha do sensível. É como se disséssemos: em um dado contexto, eis o que é visível e, como consequência, o que é pensável.

De alguma maneira, a construção da cena dissensual se apoia na montagem de um dispositivo que “regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem” (RANCIÈRE, 2012, p. 96). Trata-se de uma aproximação marcada pela correlação de uma subjetividade que se manifesta a partir do olhar de uma pessoa “real”. Trata-se também de uma vocalização que evidencia a fenda aberta pelo brilho do “momento qualquer”, do “desmedido momento” na organização da narrativa histórica que apaga e silencia as vidas precárias, ou seja,

[...] o momento de tremor que se localiza na exata fronteira entre o nada e o tudo, o momento do encontro entre aqueles que vivem no tempo dos acontecimentos sensíveis partilhados e aqueles que vivem no fora do tempo onde nada se partilha mais e nada pode mais acontecer. (RANCIÈRE, 2017, p. 153)

Como mencionamos acima, debruçar-se na janela, abrir uma fenda no tempo e correr o risco de fabular outros possíveis pode instaurar “uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento” (RANCIÈRE, 2018, p. 34).

Fig. 7 – foto de Russell Lee. Título: Daughter of agricultural day laborer looking out the unshuttered window of the desolate shack which was her home, 1939.



Fonte: Farm Security Administration/Office of War Information Black & White Photographs.¹⁰

O exercício de fabulação contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece, criando uma narrativa experimental e dissensual, ou uma *rêverie* desdobrada pela cena polêmica e seus arranjos destabilizantes. Sob esse aspecto, a fabulação intervalar de Rancière e as sobrevivências via legibilidade dos sintomas sobre as quais nos fala Didi-Huberman se aproximam quando se trata de “explodir os tempos homogêneos e vazios e de substituí-los pela desmontagem e pela remontagem de toda temporalidade” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 406).

5 Considerações Finais

As fotografias da FSA fazem figurar povos precários, tornando sensível sua aparição e agência contemplativa. Esse trabalho de mudança dos modos de aparição dos sujeitos vulneráveis, certamente altera as coordenadas do regime de legibilidade e das formas de uma enunciação que altera quadros, ritmos e escalas, proporcionando outras formas de apreender o visível e sua significação.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/2017783463/>>.

Para que emergjam nas imagens figurações que desloquem os povos de uma posição subalterna e revitimizante são necessários lampejos e curto-circuitos que interrompem a linearidade de uma possível história contada sob o viés da superação das adversidades (ideologia meritocrática). É preciso desterritorializar os discursos que insistem em revelar a história daqueles que sobreviveram às vulnerabilidades associadas à catástrofe e ao empobrecimento, pois “existe nos corpos mais desprovidos a vontade de sonho, de múltiplas escapadas, a invenção de gestos criados para realizar esses sonhos e palavras para nomeá-los” (DIDI-HUBERMAN, 2016a, p. 411).

A imagem como trabalho dissensual de fabricação fabuladora de uma cena confere destaque ao gesto de “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (RANCIÈRE, 2012, p. 34). Imagens que conseguem figurar o “desmedido momento” transformam e reenquadram também as fórmulas estéticas que nomeiam “os universos de experiência a partir dos quais se definem o consenso policial ou o dissenso político.” (RANCIÈRE, 2006, p. 163).

A ideia de fabulação e sonho é comum ao modo como Didi-Huberman e Rancière caracterizam o trabalho das imagens. Ambos, cada um a seu modo, nos alertam para como as potências da legibilidade promovida pelas imagens podem tornar-nos sensíveis à dialética das aparências, das aparições, dos gestos e dos olhares. Enquanto Rancière busca evidenciar o trabalho das imagens em montar uma cena na qual intervalos promovam uma forma de habitar o entre (*habiter l’entre*) (2009, p. 70), ou seja, de partilhar os intervalos que existem entre coisas, palavras e imagens; Didi-Huberman destaca o trabalho das imagens em nos tornar sensíveis (*rendre sensibles*) (2016, p. 421) à vida dos povos a partir do que aparece como falhas, intervalos e brechas nas imagens.

A figura do intervalo é produtiva para ambos, mas enquanto em Rancière o intervalo é potência de produção do comum, em Didi-Huberman essa figura é o que torna acessível o que está reprimido nas representações, o que evidencia os sintomas de uma “declaração de impotência diante da situação que expõe os povos à desapareição” (2016, p. 421). Ou seja, o intervalo permite entrever o sintoma que torna sensível e interessado o olhar, conferindo outra visibilidade e legibilidade aos povos.

Ambos afirmam que, no lugar de discursos de causalidade e de apagamento das sutilezas e texturas das experiências, é preciso apostar na escolha de outro enquadramento para “ler” os enunciados, para abrir intervalos narrativos que permitam duas ações simultâneas: criar uma narrativa intervalar e através dos intervalos, permitir aos espectadores uma outra forma de legibilidade do tempo e do comum. Para fazer figurar os povos vulneráveis é necessário encontrar os relatos que permitem tornar sensível uma aproximação, um avizinhamo mais demorado entre espectador e alteridade presente na imagem. Imagens de avizinhamo despertam no espectador novos modos de percepção dos corpos e das múltiplas espacialidades e temporalidades da cena a partir da qual figuram e se erguem, dialeticamente e dissensualmente, os rostos que nos interpelam.

REFERÊNCIAS

- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: imagem e história. Bauru: Edusc, 2004.
- BUTLER, Judith. **Corpos em movimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- _____. **Pintura. El concepto de diagrama**. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real, **Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.
- _____. **Pensar Debruçado**. Lisboa: KKYM, 2015.
- _____. **Diante do tempo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- _____. **Peuples en larmes, peuples en armes**. Paris: Éditions de Minuit, 2016.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. 3a. edição. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- FORIN JUNIOR, R.; BONI, P. C. A globalização da exclusão social por meio da fotografia. **Estudos em jornalismo e mídia**, v. 3, n. 1, p. 38-45, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 5a. edição. São Paulo: Ateliê, 2014.
- _____. **Os tempos da fotografia**. 3a. edição. São Paulo: Ateliê, 2014.

LORDON, Frédéric. **Capitalisme, désir et servitude: Marx et Spinoza**. Paris: La fabrique éditions, 2010.

_____. **La société des affects**. Paris: Seuil, 2013.

LOWENTHAL, D. **The past is a foreign country**. Cambridge: CUP, 1990.

MARIN, L. **Les pouvoirs de l'image**. Paris: Seuil, 1998.

MARQUES, Ângela; MARTINO, Luis Mauro Sá. Entre o digno e o precário: enquadramento biopolítico de mulheres em fotografias jornalísticas sobre o Programa Bolsa-Família. **Bakhtiniana** – Revista de Estudos do Discurso, v. 15, p. 33-60, 2020.

MARQUES, A. C. S.; L.M.S. MARTINO. O enquadramento do intolerável na imagem. In: Ângela Cristina Salgueiro Marques; Frederico Vieira (org.). **Imagens e Alteridades**. 1ª ed. Belo Horizonte: SELO PPGCOM, 2019, v. 1, p. 37-56.

_____. O rosto na imagem, a imagem sem rosto: enquadramento biopolítico de mulheres empobrecidas em fotografias jornalísticas sobre o Programa Bolsa-Família. **XI Encontro da ABCP** (Associação Brasileira de Ciência Política), 2018a.

MARTINO, L. M. S.; MARQUES, A. C. S. Enquadramentos Biopolíticos do Corpo Heterotópico: entre o controle prescritivo e a potência disruptiva. In: Silva, Mauricio Ribeiro; Mendonça; Carlos Magno Camargos; Carvalho, Carlos Alberto; de Menezes, José Eugenio de Oliveira; Coelho, Maria das Graças Pinto (orgs.). (Org.). **Mobilidade, espacialidades e alteridades**. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2018b, v. 1, p. 259-280.

MARQUES, A. C. S.; BIONDI, A. G. O doméstico tem um gênero: figurações de mulheres empobrecidas no discurso visual do fotojornalismo. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 16, p. 86-99, 2019.

MILLMANN, I. F.; SANTOS, A.; ROSA, A. P. Cuidado ao acessar. Imagens fortes. **Parágrafo**. v. 6, n. 2, p. 77-89, mai./ago. 2018, p. 77-89.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?**. Lisboa: Vega, 2009.

NANCY, Jean-Luc. **Demanda**. Chapecó: Argos, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **Béla Tarr, o tempo do depois**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

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

_____. **Les bords de la fiction**. Paris : Éditions du Seuil, 2017.

_____. **Le temps modernes**. Paris : La Fabrique, 2018.

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

ROSA, Ana Paula. Visibilidade em fluxo: os níveis de circulação e apropriação midiática da imagem. **Interin**, v. 21. n.2. p. 60-81, jul./dez. 2016.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Recebido em: 11/05/2020

Aceito em: 18/06/2020