

A IMAGEM NA PAREDE:

Presenças da fotografia como afirmação e insurgência por famílias empobrecidas na depressão norte-americana dos anos 1930¹

Luis Mauro Sá Martino²

Ângela Cristina Salgueiro Marques³

Resumo

Fotografias documentais foram uma parte essencial das atividades implementadas pela *Farm Security Administration* (FSA), entre 1937 e 1946, nos EUA, uma agência criada para ajudar famílias empobrecidas. Essas fotos, feitas por fotógrafos contratados por agentes do governo, eventualmente focalizavam imagens antigas, presentes nas casas das famílias retratadas, sobretudo nas paredes dos quartos, da cozinha e da sala. Este texto analisa essas imagens para discutir alguns aspectos dos regimes de visibilidade e suas elaborações como discursos de identidade, formas de vida e insurgência diante das condições dadas. A análise de quarenta fotos indica três características: (a) a presença de fotos mais antigas como sentido de identidade, continuidade e vínculo com o passado; (b) imagens religiosas, que ligam as pessoas a uma comunidade de crenças mais ampla; (c) imagens políticas ou publicitárias indicando ligações com o contexto circundante imediato. Para a reflexão aqui realizada, foram selecionadas 14 imagens, que contemplam esses três eixos de experiência.

Palavras-chave: Imagem. Regimes de Visibilidade. História. Comunicação. Fotografia.

THE IMAGE ON THE WALL:

Presences of photography as affirmation and insurgency by impoverished families in the American depression of the 1930s

Abstract

Photographs were an essential feature of the *Farm Security Administration* (FSA), between 1937 and 1946, in the USA, intended by the government to help impoverished people, especially in the countryside. Those pictures were made by photographers recruited to reveal a glimpse of the life conditions in order to prompt action, occasionally focused on older pictures, mostly held at home by the photographed families, especially on the walls of the bedrooms, the kitchen and the living room. What do those 'pictures inside a picture' tell us about the visibility regimes, what can, or cannot, be seen in a society? The analysis of forty pictures, taken by FSA agents, suggests three main aspects of visibility: (a) older pictures provide a sense of identity and continuity, a link with the past; (b) there are also religious images, which links people with a broader community of belief; (c) finally, political or advertising images provides a glimpse of other liaisons with the immediate surrounding context. For the reflection here presented, 14 images were selected, which contemplate these three axes of experience.

Keywords: Image. Visibility Régime. History. Communication. Photography.

Recebido em: 20 de junho de 2021

Aceito em: 15 de janeiro de 2022

¹ Este trabalho foi realizado com o apoio do CNPq, da FAPEMIG e da CAPES. Os autores agradecem ao pesquisador Cícero Pedro Leão de Almeida Oliveira, pelo inestimável auxílio na elaboração de um banco de imagens da FSA e pelas discussões iluminadoras acerca das fotografias documentais coletadas.

² Faculdade Cásper Líbero, Brasil. E-mail: limsamartino@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5099-1741>

³ Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. E-mail: angelasalgueiro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>.

Introdução

Na capa da edição brasileira do livro *Sobre a fotografia*, de Susan Sontag (2004), bem como de algumas norte-americanas, há a imagem de um casal, realizada em 1850 por um fotógrafo americano anônimo⁴, segurando a fotografia de outro casal, com roupas ainda mais antigas. Pessoas, em uma foto, mostrando fotos de outras pessoas: há algo de inquietante nessa exibição da imagem dentro da imagem.

De um lado, afirma-se uma dupla temporalidade. É como se o passado, de repente, se dividisse em dois. Ao olhar a fotografia, observa-se um tempo pretérito único. No entanto, no plano da imagem, há outro, ainda mais remoto – a imagem dentro da foto. Isso permite uma leitura temporal dinâmica: o que é o “presente” dessa imagem? E de qual “passado” estamos falando?

Por outro lado, revela algo sobre o *status* social da fotografia, seus “usos sociais”, na expressão de Bourdieu (2005). Pode-se perguntar o quanto uma imagem mais antiga significava para as pessoas retratadas: por que resgatar o passado, colocá-lo em destaque em uma moldura, conservar uma foto de familiares eventualmente já desaparecidos, para fazê-los reaparecer em uma nova imagem?

Este texto parte do estudo de imagens de famílias em situação de vulnerabilidade ou empobrecidas, produzidas pela equipe de fotógrafos da agência “Farm Security Administration” (FSA), planejada pelo governo dos Estados Unidos como forma de conceder auxílio financeiro a pequenos produtores e trabalhadores rurais afetados durante a “Grande Depressão”, resultado da quebra de bolsa de valores de Nova York em 1929. Durante o processo de seleção das imagens da FSA, principalmente no banco de imagens do site da *Library of USA Congress* (<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/sampler.html>), encontramos cerca de 347 imagens que revelam o interior dos domicílios das famílias atendidas pela FSA. Dentre essas imagens, formamos um banco de dados com 40 imagens nas quais é possível perceber outras imagens habitando o espaço doméstico. Neste artigo, escolhemos 14 imagens para serem analisadas de modo mais detido.

As fotos escolhidas para este estudo têm, em comum, o fato de mostrarem outras imagens – fotos de família, retratos de políticos, imagens religiosas ou publicitárias no

⁴ A fotografia pertence à Coleção Virgínia Cuthbert Elliot, Buffalo, Nova York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/45974>

contexto doméstico. Essas “imagens dentro da imagem” permitem analisar, através do efeito da *mise en abyme*, algumas ressonâncias do regime de visibilidade do momento, bem como as possibilidades de contestação e insurgência no uso das imagens. Segundo Lucien Dällenbach (1977: 62), quando um enunciado remete a outro enunciado, produz “uma citação ou um resumo intratextual”. A *mise en abyme* é parte integrante da enunciação e dá origem a uma repetição interna. Tal repetição assume a forma de um gesto de desdobramento, realçando o que há de imagético no procedimento. Assim, o procedimento de *mise en abyme* elabora um dispositivo especular, metalinguístico e intertextual interno, que pode conferir reflexividade ao processo interpretativo. Dällenbach destaca que a duplicação especular é um mecanismo discursivo que interfere no jogo enunciativo, revelando a inserção de micronarrativas dentro de uma narrativa maior, permitindo que a relação entre elas multiplique prolongamentos e amplifique as possibilidades de rearranjos e redistribuições. Na *mise en abyme*, um enunciado alimenta o outro, referenciando-se reciprocamente em uma série contínua de reflexos.

As fotografias que comportam outras imagens podem ter sido tanto intencionalmente produzidas pelos agentes da FSA, quanto acasos felizes que capturam, na foto, imagens anteriores – um eco, ou um fantasma, de outro regime de visibilidade, isto é, em linhas gerais, as condições de produção, circulação e recepção das imagens em uma determinada época. “Lá onde está inscrita a parte dos sem-parte, por frágeis e fugazes que sejam essas inscrições, é criada uma esfera do aparecer do *demos*, existe um elemento do *kratos*, da potência do povo”, escreve Rancière (2018: 101).

A imagem mostra, mas também cria: essa ambiguidade a respeito de sua relação com a realidade parece estar na origem de questões a respeito de suas potencialidades e limitações. “Mas essa semelhança”, escreve Rancière (2016: 138), “revela a dessemelhança radical, a impossibilidade de ajustar a calma de hoje à de ontem”. A “imagem” apresenta-se tanto como “representação” quanto “criação” e trabalho. Silvia Rivera Cusicanqui (2018: 38) destaca que “a configuração variada e colonizada do tecido social nos coloca diante do fato de que as palavras são insuficientes para desmontar os bloqueios epistemológicos e as sombras cognitivas que nos invadem em tempos de crise”.

Em termos de sua produção dentro de regimes de visibilidade específicos, nota-se que os limites da representação estão igualmente na origem das cenas de insurgência e fabulações alternativas presentes no domínio da imagem – produzida em relação a um real que retorna, mesmo quando proscrito. Não é o objetivo aqui discutir as teorias ou

concepções de maneira autônoma, mas enquanto subsídios para pensar as imagens analisadas - para um estado da arte mais detalhado remete-se à Schill (2012). Este trabalho prossegue investigações anteriores - Martino e Marques (2016; 2019, 2020a; 2020b) – sobre aspectos éticos e políticos das imagens, com a ressalva de Hélène Almeida-Topor (1995: 149): “explorar as imagens exige conhecer as chaves da sua leitura, portanto os códigos semióticos que serviram para o seu desenvolvimento e, se necessário, as suas sucessivas interpretações”.

Miranda Pennell (2019), estudando fotografias dentro de filmes, mostra como essa relação se constitui em torno de uma dinâmica de temporalidades, atores na fotografia original, em sua reprodução dentro de outra fotografia e, finalmente, no olhar contemporâneo de quem observa. Trata-se de uma modularidade descentrada de constituição de sentidos a partir da múltipla aparição da imagem: a mais antiga vista pela mais nova, ambas vistas - mas em perspectiva - por um olhar contemporâneo que as situa em uma dupla temporalidade, na qual são inscritas como “antigas”.

Derivando uma argumentação de Mondzain (2017), o espaço da imagem não é apenas um espaço de representação ou de disputa de representações, mas de agenciamento, vínculo e possibilidade de ação. No que se segue, o argumento se desenvolve em quatro tópicos: (1) a localização das imagens no contexto de documentação da precaridade nas áreas rurais dos EUA entre os anos 1930 e 1940; (2) os regimes de visibilidade da representação; (3) a dupla historicidade dessas imagens e (4) o uso estético das imagens como forma de desafio à precarização.

As imagens da FSA: entre a censura governamental e a figuração da dignidade

A *Farm Security Administration* (FSA) foi uma agência de desenvolvimento rural do Estado norte-americano, subordinada ao Ministério da Agricultura, com o objetivo de implementar medidas para combater a crise agrícola e auxiliar os trabalhadores rurais na época da grande depressão econômica entre os anos 1937 e 1946. A sessão histórica do FSA (ou Divisão de Informação), liderada pelo economista Roy Stryker, foi responsável por um amplo projeto fotodocumental, produzindo milhares de imagens que, inicialmente, deveriam retratar os resultados das políticas de Franklin D. Roosevelt nas décadas de 1930 e 1940. Foram realizados cerca de 175 mil negativos, que passaram por uma seleção rigorosa antes de serem publicados.

Na primeira fase dos registros, o intuito era documentar a trajetória de fazendeiros que fizeram empréstimos individuais e também a realocação de comunidades. Na segunda, prevalecem as fotografias da vida cotidiana de meeiros e trabalhadores migrantes. “As imagens serviriam para divulgação pública e para acompanhar os relatórios financeiros enviados a Washington, atestando a Roosevelt e sua equipe o sucesso da operação” (Costa, 2019: 57). O projeto da FSA era voltado para a propaganda política governamental e a exaltação de uma única visão desse período histórico. Segundo Souza, apesar das revelações dessas imagens, elas são estereotipadas e simplificam os norte-americanos.

Nas fotos, estes aparentam quase sempre tranquilidade, esperança, calma, resolução, nobreza e heroicidade. Mas sabe-se que houve muitos momentos de cólera e desespero na América dos anos trinta. Onde estão, pois, os suicídios? Os conflitos? No FSA não aparecem, porque, afinal, o Farm Security Administration foi essencialmente um projecto propagandístico e político, talvez até visionário, e que, por isso, pretendeu divulgar uma versão estereotipada e positiva do homem rural: herói patriota e puro, que luta nobre e resolutamente contra as adversidades, solidário com os seus compatriotas e temente a Deus. (Souza, 2000: 115-116)

Fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange, Marion Post Wolcott, Russell Lee e Theodor Jung ficaram famosos por suas imagens e também por contrariarem as rígidas instruções e orientações editoriais fornecidas por Stryker. Os negativos que não correspondessem ao roteiro por ele formulado eram inutilizados com uma perfuração, que geralmente era feito sobre o rosto ou corpo das pessoas fotografadas (Costa, 2019: 46).

Figura 1 – Agentes da FSA em conversa com trabalhadores rurais



Fotógrafo: Theodor Jung, 1936.

Legenda: Client talks things over with the government representative, Jackson County, Ohio.

Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017728005/>>

Stryker tinha a ambição de criar um projeto fotojornalístico amplo, orientado por ideias preconcebidas e conduzido sob o signo de uma forte censura, que mostrasse o impacto do auxílio governamental nas atividades agrícolas. Assim, ele controlava o envio de equipamentos e recursos aos fotógrafos, supervisionava a entrega, a revelação, a edição e a distribuição das imagens, fornecendo-lhes o seguinte script:

A primeira instrução era de fotografar a fazenda ou o fazendeiro em uma situação dramática, mostrando propositalmente a pobreza por meio do registro de ‘prédios degradados’ ou ‘roupas precárias’. As próximas fotos devem contar uma história de superação, retratando cenas roteirizadas de agricultores interagindo com agentes da FSA e recebendo empréstimos até que terminassem com um momento claro de sucesso, como ‘De volta à fazenda - salvo - aliviado e feliz’. (Costa, 2019: 58).

Além da retratação de famílias no espaço doméstico e seus arredores, os fotógrafos registraram interações encenadas entre agentes da FSA e trabalhadores rurais em serviço (plantando, capinando e colhendo algodão, por exemplo). No livro *Aisthesis*, Rancière (2013) tem um texto que se chama “*The cruel radiance of what it is*”, que revela como o fotógrafo Walker Evans reclamava da falta de autonomia dentro do projeto, levando-o a se demitir em 1937. Na sequência, ele trabalhou com o escritor James Agee para publicar o livro *Let us now praise famous men* (1941). Contrariando a visão manipulada do meio rural nos EUA e a legendagem controladora de Stryker, Evans e Agee produziram uma obra para trazer um imaginário novo acerca da “pobreza digna dos mesteiros norte-americanos na época da depressão” (Bril, 1984: 16).

Rancière destaca o modo como as imagens e os textos de Agee produzidos no contexto da FSA exploravam os detalhes do cotidiano, das casas, dos modos de vida de sujeitos rurais produzindo inventários nos quais objetos, pessoas e paisagens se articulavam de maneira não hierárquica, não autoritária, concentrando-se no fato de que cada detalhe, coisa e pessoa era parte de uma existência concreta, inevitável e irrepetível. Contudo, por mais que o enfoque nos lampejos do cotidiano trouxesse para a cena a possibilidade de apreensão da dignidade dos trabalhadores rurais, o projeto ideológico da FSA dificultava essa operação.

Conforme apontado por Sá-Carvalho e Lisovsky (2008), o público à quem se destinavam as imagens da FSA era uma classe média em plena Depressão, que deveria demonstrar solidariedade com cidadãos empobrecidos, mas que estavam lutando bravamente pela reconstrução do país. Stryker queria enquadramentos que transmitissem

a ideia de que a nação estava se reerguendo pela via do trabalho e das políticas de assistência do governo.

O fotógrafo deveria encontrar nas fotografias o olhar dessa classe média. A composição, alcançada pelo fotógrafo e pactuada pelas suas personagens, visava, portanto, um terceiro, o olhar que é preciso fazer-se presente na cena como aquele a quem essas imagens se dirigem. Apesar das diferenças na relação entre fotógrafo, vítima e espectador, podemos dizer, a partir dos exemplos dos fotógrafos da FSA, que, na representação mediada do sofrimento do outro, algo tende a permanecer constante: a imagem da vítima aspira à generalidade. (Sá-Carvalho; Lissovsky, 2008: 83).

Consideramos aqui importante retomar as reflexões que Sontag (2003) elabora acerca das assimetrias entre o fotógrafo e o fotografado, sobretudo quando há um roteiro a ser cumprido pelo primeiro. Sontag reflete acerca da encenação que confere autoridade moral à imagem fotográfica quando menciona fotografias nas quais a violência infligida pela imagem retira do fotografado sua humanidade, sua dignidade, sua individualidade.

O problema está nas fotos em si mesmas, no seu foco voltado para os destituídos de poder, reduzidos à impotência. É significativo que os destituídos de poder não seja designados nas legendas. Um retrato que se exime de designar seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto da celebridade [...]: assegurar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa os demais a exemplos representativos de suas ocupações, etnias e aflições (Sontag, 2003, p.67).

A imposição de padrões e enquadres às imagens daqueles destituídos de poder acabam por defini-los como destituídos de agência. Sontag (2004) critica essa equivalência ao dizer que uma foto, por mais que seu enquadramento valorize a precariedade, não consegue retirar do sujeito de sua capacidade de ação. Para ela, ainda que os trabalhadores fotografados pela FSA aparecessem localizados em um cenário de penúria (é o cenário de pobreza que os nomeia), seus olhares e gestos nos interpelam através do tempo, nos perseguem e nos tornam sensíveis a partir do ato ético de recordar. As imagens da FSA não trazem os nomes dos fotografados nas legendas, desindividualizam o sofrimento e produzem vítimas que alcançam legitimidade para obterem auxílio do governo e proteção legal. Como, então, associar a dignidade ao apelo ético que ressoa através da fotografia documental?

Ao falar acerca do que considera ser o “contrato civil da fotografia”, Azoulay (2008: 14) afirma que considerar a situação em que a fotografia foi produzida é um exercício cívico e ético que considera que “a cidadania não é apenas um status, um bem ou uma propriedade privada, mas antes um instrumento de luta ou de obrigação que nos

impele a lutar contra os ferimentos infligidos aos vulneráveis”. O contrato por ela imaginado tem como objetivo redefinir a relação que se estabelece entre o fotógrafo, o fotografado e o espectador, de maneira a repensar a cidadania como prática do olhar que nos engaja a partir de uma responsabilidade moral. Tal responsabilidade se distancia da empatia, da pena, da compaixão e da misericórdia: ela deve elaborar uma negociação constante acerca da maneira como a esfera política governa as pessoas e coletividades através da imposição de quadros de sentido que desfiguram e silenciam. A fotografia pode produzir regimes de visibilidade que interferem “na compreensão de como algumas populações estão mais expostas à catástrofe do que outras (Azoulay, 2008: 17).

A existência de um espaço civil no qual os fotógrafos fotografavam sujeitos que sofrem (e espectadores reconhecem que testemunham algo insuportável) é um arranjo capaz de regular as relações dentro de uma comunidade política que se forma em torno de uma outra possibilidade de apreender, ver e ler as relações que escapam ao controle dos governantes. Considerar a constelação de relações possíveis entre participantes dos atos fotográficos envolve uma aposta na capacidade de resistência dos fotografados em suspender o gesto de captura do poder soberano que reforça sempre a divisão entre “cidadãos e não cidadãos, fazendo assim desaparecer a violação da nossa cidadania” (Azoulay, 2008: 23).

A relação entre a fotografia, a cidadania e o jogo de negociação e conflitos entre enquadramentos possíveis para as imagens permite um exame do espaço cívico do olhar aproxima, a nosso ver, as propostas de Azoulay e Didi-Huberman. Ambos se dedicam a mostrar como os regimes de visibilidade da imagem dizem respeito não apenas às condições materiais de produção, mas, a partir de uma perspectiva política e temporal, abrangem as circunstâncias que presidem sua produção, sua inserção em circuitos de divulgação e sua interpretação. Como argumenta Didi-Huberman (2018: 170) pensar a imagem como operação em termos do arranjo entre várias componentes restitui “algo à esfera pública para além dos limites impostos pelas instituições, evidenciando o que elas não querem mostrar – o rebotinho, a recusa, as imagens esquecidas ou censuradas – para *devolvê-las* a quem de direito, ou seja, ao público, à comunidade dos cidadãos”.

A legibilidade das imagens, considera Didi-Huberman (2020: 173), “só pode ser construída quando estas estabelecem ressonâncias ou diferenças com outras fontes, imagens ou testemunhos”. A montagem e desmontagem das relações que podem ser estabelecidas entre os vários elementos que participam do contrato cívico da fotografia

pode provocar interrupções, rupturas e interferências nos saberes e nas formas hierárquicas de se conhecer o mundo. É como se essas relações que escapam às dinâmicas do controle e da governamentalidade pudessem tornar acessíveis, legíveis e dignas de consideração as vida e as sobrevivência dos povos. As imagens e as relações que se estabelecem em torno delas evidenciam a vulnerabilidade dos oprimidos em situações que os expõem à violência, ao silenciamento e, justamente por isso, demandam outras formas de consideração de sua dignidade e cidadania.

Regimes de visibilidade e representação da precarização

Historicamente, grupos e indivíduos subalternizados são inscritos em regimes de visibilidade onde se apresentam como o outro a ser visto por um olhar situado nas centralidades do poder (Marques; Biondi, 2019). A alteridade inscreve-se em um limiar: o outro é aquele a ser visto, mas à distância; sua forma de vida é mostrada a partir do ponto de vista presumido de um desequilíbrio de possibilidades de controlar a própria imagem: a diferença entre retratar e ser retratado, mostrar e ser mostrado.

Estabelece-se como um limiar não só da imagem – as fronteiras estéticas, ou mesmo reais, da fotografia – mas também como uma delimitação entre a suposta centralidade de um “aqui”, que olha e retrata, e um “lá”, visto e retratado. “Para se tornar sujeito, é preciso ter alguém que olhe, o que supõe atenção, deferências que possam escapar da visão, e o gesto de colocar-se ao lado da escuta e da palavra”, recorda Claudine Haroche (2013: 86), lidando com os regimes de visibilidade presentes em cada época.

Regimes de visibilidade são regimes políticos que regulam as condições da visualidade dentro de uma sociedade. Definem, histórica e socialmente, quais imagens podem ser produzidas, colocadas em circulação (e em quais circuitos), tornadas legíveis e visíveis. Note-se, como parâmetro, que até o início de sua reprodução mecânica, a imagem estava restrita a poucos lugares – Benjamin (1995), ao chamar a atenção para a “reprodutibilidade técnica”, insinua as pistas da existência de um regime anterior, com o qual o elemento técnico vem romper: essa ruptura, entre outros pontos, pode ser situada na extensão das condições de visualidade em uma sociedade – em outras palavras, seu regime de visibilidade. Burke (1999), sob esse aspecto, ressalta as condições técnicas da emergência e constituição de regimes específicos de visibilidade situados no tempo.

Em uma contemporaneidade marcada pelo que Hand (2013) denomina “fotografia

ubíqua”, na qual a potencial presença da imagem em todos os lugares é equiparada apenas por uma suposta igualdade entre todas as pessoas em termos de sua produção, falar em regimes de visibilidade talvez pareça, inicialmente, um contra-senso. Mondzain (2016: 181) amplia esse questionamento:

Em nossas sociedades atuais, encontramos-nos diante da designação massiva da palavra “imagem” a tudo o que é produzido no visível: fotos, obras de arte, publicidades, televisão, cinema, documentos. Todas são “imagens”. Sim, mas em que são imagens? Sob qual título? Por meio de meu trabalho, gostaria de dar conta dos regimes de pensamento que foram fundadores em relação à de noção da imagem: fundadores não quanto a seu estatuto de objeto, mas quanto àquilo a que ela remete nas operações do olhar que lhe dirige um sujeito.

A essa dimensão, no mesmo sentido, soma-se o fato de se estar falando de um espaço de produção monetária: a imagem está ligada também a termos comerciais, dentro de uma lógica de financeirização – a “monetização” da postagem – que se torna referente no momento em que se posta, mas também quando se “curte” ou comenta uma determinada imagem. Regimes de visibilidade, nesse circuito, apresentam-se também como regimes econômicos de circulação de formas específicas do capital.

Vale retomar brevemente aqui uma distinção conceitual entre as noções de “visibilidade” e “visualidade”. Na síntese de Elizabeth Kaczynski (2016: 62), visualidade “refere-se a um processo de imaginação e invenção e, portanto, está no campo da retórica”. Essa distinção poderia ser remontada a Hegel (2005), ao definir o conceito de “belo natural” em contraponto ao “belo artístico”, definindo como característica principal do último o fato de ser uma produção intencional do ser humano no sentido de dar existência a algo até então desconhecido com uma finalidade estética. Annie-France Belaval (1989: 182) indica também essa dimensão poética no sentido de pensar que as imagens não se limitam a reproduzir impressões ou concepções já existentes, mas se habilitam também como transformação: “em resumo, as imagens se afastam das condições familiares de percepção, mas ajudam a formar novas representações”.

Em uma das fotografias (Figura 02), o destaque é para uma foto de Franklin D. Roosevelt, então presidente dos Estados Unidos e responsável pela implantação da FSA. Essa foto, no contexto da imagem, cria um efeito esteticamente simétrico, mas politicamente diverso: uma mulher negra, sentada em uma cama, olhando para o centro da fotografia – e, portanto, para o espaço interno – contrasta diretamente com a imagem de Roosevelt, colocada no alto da parede e olhando para cima, em um ângulo de cerca de 45 graus, remetendo seu olhar para fora. Não a vemos diretamente: sua imagem chega

pelo reflexo de um espelho. Isso significa que a imagem de Roosevelt está diretamente em sua linha de visibilidade, dominando a paisagem do cômodo.

Figura 2. Mulher no espelho e imagem de Roosevelt



Fotógrafo: Gordon Parks, 1942.

Legenda: Washington (southwest section), D.C. Negro woman in her bedroom.

Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017839886/>>

Há uma divisão de temporalidades nessa imagem: enquanto a protagonista mira o interior e, portanto, o presente, o político olha para o exterior e para o futuro – seu olhar não se dirige senão ao alto, e, portanto, a um porvir imaginário, ao passo que a protagonista dirige-se ao devir-imediato de sua condição. De certa maneira, o olhar dela também está vinculado a um enfrentamento da situação atual: não há um “fora” para onde se dirigir. O regime de visibilidade da imagem político-partidária não contempla necessariamente o espaço interno, mas projeta-se na exterioridade.

Os regimes de visibilidade da então nascente cultura de massa também se fazem presentes, ainda que em pequena escala, nas fotografias analisadas. Em uma delas (figura 3), uma jovem, sentada sobre um baú, está próxima de fotografias de celebridades da mídia naquele momento – não são reconhecíveis, pelo ângulo, se não como “famosos” em fotografias de divulgação, embora seja difícil precisar sua identidade.

Figura 3. Fotos de ídolos da mídia (alto)



Fotógrafo: Lee Russell, 1939

Legenda: Mexican girl sitting in front of bedspring which formed partition between the family's living quarters and those of a man boarder. San Antonio, Texas, corral

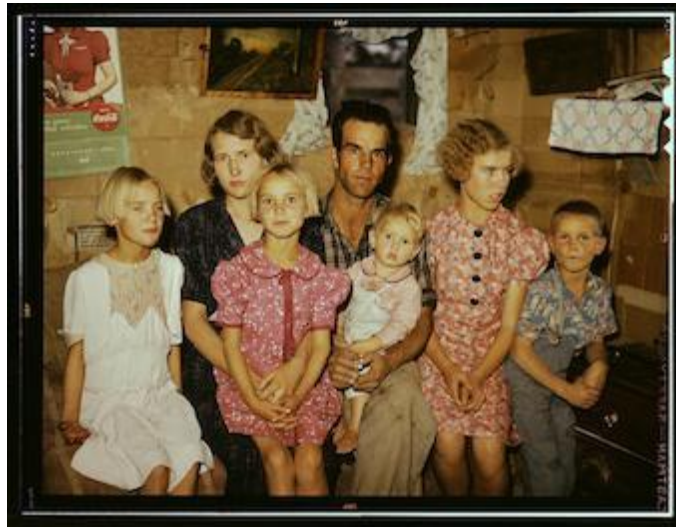
Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017782516/>>

O espaço que ocupam na cena sugere a importância atribuída a eles pela jovem. A apropriação, aqui, do elemento da indústria do entretenimento implica uma transformação do estatuto das imagens: elas deixam de ser apenas a representação de algo para configurar a prevalência da integração coletiva por meio de um vínculo de comunidade. Segundo Claudine Haroche (2008), os sentidos da ligação com uma determinada representação na formação de um espaço comum são fundamentais como elementos constitutivos da dignidade dos sujeitos. A subjetivação se constitui também como afirmação mínima de modos de existência mais amplos, voltados para uma exterioridade que não se deixa constranger de todo pela situação, por mais precária que ela possa se apresentar.

Em tudo e por tudo distantes do universo da pessoa fotografada, os ídolos da cultura do entretenimento, colocados em um lugar de destaque, afirmam um vínculo de pertencimento a uma determinada época e lugar na indicação de uma perspectiva de “igualdade” que se opõe à tentativa de subtração da dignidade perpetrada pela condição econômica. Para Claudine Haroche (2008: 77), “nascidos, por definição, da desigualdade, os privilégios representam também um dos elementos da consideração, pois asseguram e garantem certas formas de expressão”.

Em outras fotos, destacam-se imagens femininas na publicidade de um calendário: o logotipo de um refrigerante, em vermelho, destaca-se imediatamente (Figura 4 a 7).

Figura 4. Imagem com cartaz publicitário



Fotógrafo: Russell Lee, 1940

Legenda: Jack Whinery and his family, homesteaders, Pie Town, New Mexico

Fonte: <<http://photogrammar.yale.edu/records/index.php?record=fsa1992000419/PP>>

Figura 5. Imagem com cartaz publicitário



Fotógrafo: Arthur Rothstein, 1936

Legenda: “Lilly Cox and family now living in house on tract number 189. Johnson County, North Carolina”. Disponível em: <https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017761300/>

O ambiente de precarização continua sendo espaço de indicação das formas de vida sugeridas pelo mercado, em contraste com os modos de existência da família retratada. Assim como no caso da imagem de Roosevelt também analisada neste texto,

trata-se de uma perspectiva de dualidade entre o “dentro” do espaço doméstico e um “fora” presumido – aqui, no caso, pelo lugar da publicidade na sociedade industrial daquele momento.

Importante notar que fotografias de pessoas da família são colocadas na parede lado a lado com cartazes publicitários, rostos e corpos de celebridades, além de imagens religiosas. Nessa constelação elaborada pelas famílias, a fotografia muda de status: ela sai do domínio técnico e entra no domínio simbólico, pois é rerepresentada ao lado de outras que indicam uma dimensão de sacralização, impondo uma atitude de reverência pela composição elaborada. Essa montagem que ordena e reordena constantemente os registros visuais que permitem uma leitura do que é considerado importante para a família revelam também as interferências entre essas imagens e a produção de uma forma de vida. Segundo Didi-Huberman (2018), o exercício da montagem confronta tempos, espaços, vozes e registros heterogêneos, permitindo encontros e passagens entre passado e presente, aqui e alhures, potência e constrangimento, em uma experimentação que visa encontrar maneiras de tornar a vida habitável, hospitaleira, humana, aberta portanto a outros possíveis.

Destacam-se nas fotografias as publicidades da Coca-Cola, associadas à figuras femininas ou natalinas, de cigarros, Camels, de produtos de beleza e bens de consumo. Um ideal de norteamericanidade (*made in america*), de aspiração a um “status” econômico moralmente valorizado como desejável, combina com a política governamental de expandir uma ideologia de valorização do que é produzido pelos americanos, sejam eles da zona rural ou urbana. Ao mesmo tempo, há uma remissão à memória de um consumo atrelado ao momento.

Figura 6. Imagem com cartazes publicitários



Fotógrafo: Walker Evans, 1935

Legenda: Interior of miner's shack. Scott's Run outside of Morgantown, West Virginia

Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017759181/>>

Figura 7. Imagem de cartazes publicitários



Fotógrafo: Walker Evans, 1935

Legenda: Scott's Run mining camps near Morgantown, West Virginia. Domestic interior. Shack at Osage

Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017759182/>>

A imagem do sujeito, lembra Claudine Vacheret (1984), não pode ser dissociada da elaboração de uma representação, de um lado, mas também de sua identidade: representar é associar uma identidade ao representado. Os regimes de imagens se espalham, no âmbito do social, mesmo nos níveis mais cotidianos: Ann Wilson (2018), por exemplo, mostra como cartões-postais, na Inglaterra do início do século XX, auxiliaram na

250

construção da imagem irlandesa do período – algo similar ao que Jennifer Midberry (2015) conclui em relação às percepções de norte-americanos sobre o oriente médio a partir de fotos jornalísticas e Emily A. Ehmer (2017) em relação aos refugiados de Burma, enquanto Dayan (2013) destaca essa assimetria entre a busca de representação e sua efetividade.

A espacialidade da imagem não supõe apenas as questões estéticas conferidas no gesto de *mise-en-image* da fotografia e suas características internas, mas também na indicação do espaço social dos retratados e a esperada posição do público da fotografia. As relações de proximidade e distância sugerem onde estão situadas as processualidades implicadas na produção de imagem, o que se permite – ou não – mostrar e retratar, bem como o que uma determinada imagem precisa, ou deve, ter. Haroche (2004: 157) menciona, como parte constitutiva dos regimes de visibilidade, uma relação entre as formas de vida e as maneiras de constituir a visualidade:

Os modos de ser, de se comportar estimulam uma atenção insistente às dimensões visíveis da pessoa: os modos de ver, perceber, olhar e, além disso, sentir, tendem, nas sociedades democráticas contemporâneas, a se preocupar exclusivamente com a o ego, levando a questões que tocam na falta de consideração pelo outro e por si mesmo.

É importante salientar que formas de vida são elaboradas cotidianamente, em um trabalho que tende a modificar as condições de vulnerabilidade dos sujeitos a partir das táticas de organização e disposição dos elementos que tornam a vida possível e habitável. De acordo com Sandra Laugier (2015), a consideração das formas de vida envolve as possibilidades e potencialidades de experimentação e escolhas mobilizadas pelos sujeitos, os recursos que possuem ou elaboram, as solidariedades e imaginários que os permitem escapar, ao menos em parte, dos constrangimentos que os oprimem. Assim, os agenciamentos configurados na experiência cotidiana redefinem constantemente uma constelação de elementos e suas formas de conexão para resistir e sobreviver diante da violência, da injúria e da carência material. A atenção conferida às formas de vida se relaciona às microtransformações derivadas de acontecimentos e materialidades sensíveis do cotidiano que, trabalhados pela experiência, auxiliam indivíduos vulneráveis produzirem gestos políticos emancipatórios, reforçando uma poética da existência que contraria expectativas e escapa a constrangimentos.

Inscrições da insurgência no regime de visibilidade

Dentro de uma dimensão histórica, o apagamento de imagens e narrativas dos grupos e indivíduos subalternizados se dá também a partir de sua invisibilidade dentro dos regimes de produção de imagens. Como diz Elisabeth Jelin (2018: 11)

[...] o que é silenciado em determinado momento pode emergir com voz forte posteriormente; o que é importante para um determinado período pode perder relevância no futuro, enquanto outros tópicos ou questões ocupam todo o interesse. Cenários em mudança, atores que se renovam ou persistem, temas falados ou silenciados dão às memórias seu aspecto dinâmico.

No entanto, talvez mais notável para a compreensão do que se pode entender por um regime de visibilidade em ação não é necessariamente o apagamento enquanto exclusão para além dos limiares da imagem, mas sua paradoxal visibilidade inscrita nas expectativas de um olhar que se dirige, sobretudo, para vê-los como “subalternos”: as representações das subalternidades, das vulnerabilidades e exclusões são produzidas dentro de circuitos estéticos vinculados sobretudo às esferas de tomada de decisão política e econômica dentro de uma sociedade e, portanto, apresentam-se, ao menos inicialmente, como sendo dotadas das marcas desse olhar. “Diz-se: ‘tirar uma foto’. Mas isso que é *tomado*, de quem exatamente tomamos? Ficamos de fato com isso? E não seria preciso *devolvê-lo* a quem de direito?”, questiona Didi-Huberman (2018: 169).

Ser retratado, no lugar de retratar a si mesmo, implica a inscrição em um regime de visibilidade definido de antemão e que, por sua vez, indica o lugar esperado e reservado daquela imagem – e do que será capturado por ela. Marisa Cesar (2009: 17) indica que “a violência do visível não é a das imagens violentas, mas a violência exercida contra o pensamento e a palavra. Não é da ordem do conteúdo, mas do dispositivo”.

O público leitor de uma imagem tem expectativas a respeito do que será mostrado: dito de maneira crua, a construção histórica de um olhar acostumado a ver a partir de uma perspectiva de um centro socialmente situado dirige-o para a antecipação do que será visto: o subalternizado deve parecer “pobre” e “excluído”, trazendo a imagem todos os índices possíveis dessa condição que reforça, diante do olhar daquele que vê, uma representação com força de produção de verdade enquanto discurso coerente – e portanto, visto como “correto” – com as expectativas anteriores.

Gaede (2000), de maneira similar, mostra que a inteligibilidade de uma imagem se apresenta como tanto maior quanto maior for a proximidade com a cultura visual de um

determinado espaço social. Dessa maneira, talvez não fosse de todo errado sugerir que um regime de visibilidade é também um regime de inteligibilidade da imagem vista, na perspectiva de que ela será entendida.

Não se trata especificamente de “entender” a imagem no sentido de saber “o que ela mostra” ou quais são seus componentes imediatos, mas compreender também as linhas de força vigentes na produção, situadas dentro de um tempo e um espaço definido. A ruptura com a perspectiva de uma representação pautada na *mimesis* da fotografia (Rancière, 2013), revista no campo teórico, sobretudo a partir do ponto de vista de sua produção enquanto parte de um conjunto de preparações sociais de um olhar (e, portanto, uma *poiesis* da imagem) não se desprende igualmente de sua dimensão relacionada ao tempo e ao espaço – e, portanto, à política.

Bettina Fabos (2014: 223), estudando também o estatuto da fotografia histórica em relação aos regimes de visibilidade de uma época, confronta os registros “oficiais” nos lugares de memória com as ausências, sobretudo daqueles mais afastados das centralidades do poder: “O que geralmente falta nessas exposições visuais ‘oficiais’ da memória pública que abundam na internet é o registro multimídia de pessoas comuns”. Seu estudo sobre a representação de classes trabalhadoras e pessoas empobrecidas na Hungria apresenta notáveis semelhanças com as fotografias da FSA em uma época próxima: a distribuição global da imagem parece estar ligada também a uma representação associada ao que pode ser entendido como visualidade de uma situação.

As fotografias analisadas habitam o espaço doméstico. Nas “fotos das fotos” analisadas, nota-se o predomínio da foto sobre a parede, em lugar de destaque e visibilidade: não é por acaso que elas são perpetuadas nas imagens produzidas pela FSA: elas não estão colocadas ali como adorno ou enfeite, mas como parte de uma memória, um desejo, uma expectativa, ou ainda um vínculo revelador de um pertencimento a outra época, outro lugar (Figura 8).

O lugar das fotos de família se apresenta como uma possibilidade de indicar um laço com o passado: são retratos de famílias, parentes, muitas vezes imagens individuais. Algumas vezes (figura 5) as fotos de família se encontram afixadas ao lado dos cartazes publicitários, aproximando valores afetivos e de consumo. Quem teriam sido a ponto de ocupar um lugar especial? A pergunta, aqui, não é no sentido afetivo, mas dentro da possibilidade de ter sido retratado – e, mais ainda, de ter seu retrato preservado mesmo nas condições de empobrecimento e vulnerabilidade à qual as famílias retratadas estão

submetidas.

Figura 8. Retratos da família



Fotógrafo: John Collier Jr., 1943

Legenda: Penasco, New Mexico. Home of an old couple

Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017842074/>>

Aqui a temporalidade da fotografia se abre para a memória, não necessariamente documental em seu sentido histórico, mas muito mais como evocação da lembrança, da ligação afetiva com um instante do passado à altura de um olhar que chama novamente para aquele tempo – daí a ideia da “evocação” – uma “voz” na trilha do passado que se torna presente outra vez a partir dos intervalos permitidos pela imagem, quando oferece “uma dimensão de fuga, uma verticalidade em relação ao desdobramento linear de uma narrativa, criando oportunidade de aproximações de temporalidades múltiplas” (Rancière, 2019: 69).

O tempo de construção da dignidade se vincula aos processos de busca por alguma consideração no sentido de uma constituição da memória do sujeito. As fotografias nas paredes são imbuídas de uma temporalidade que, ao ser lembrada, recorda uma condição do sujeito diferente daquela do presente: o tempo passado, nas fotografias, se afirma como ideia dos sujeitos. Na análise de Jelin (2018: 264):

[...] as memórias do passado recente - as memórias do sofrimento e da violência política - atuam como estímulo para inúmeros rituais, de políticas estatais, de produções culturais e de buscas de interpretações e explicações. De fato, as marcas institucionais, territoriais e simbólicas explicitamente ancoradas no passado recente de violência e repressão proliferaram-se no mundo contemporâneo.

Essa presença vinda do passado, é transformada em presente não sem algo de

paradoxal – uma presença ausente – e contrasta, nas duas fotos, com a solidão da mulher que, olhando para fora da fotografia, parece não prestar atenção na figura que domina a parte superior da imagem.

O gesto de manter uma fotografia de familiares do passado pode indicar um modo de resistência na construção de dignidade: temos uma origem, somos alguém, fomos importante a ponto de sermos retratados – e exibe-se essa condição dentro de um espaço fundamentalmente adverso (Figura 9). Em geral, essas fotos aparecem emolduradas e em locais de destaque, sugerindo novamente a importância atribuída a essa representação do passado como forma de insurgência em relação à precarização de um presente. O regime de visibilidade do familiar se apresenta, aqui, como contraponto ao político institucional. Para Rancière (2016: 67), “trata-se de organizar um choque, de pôr em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre ela violência de um conflito”.

As mulheres, nos dois casos, na parte inferior das fotos, estão abaixo das fotografias mais antigas. Há, ao mesmo tempo, uma diferença em relação ao que é recordado, ativado na memória: é possível presumir, nos dois casos, que a presença do retrato no espaço doméstico indica uma relação muito próxima, de parentesco. As fotos, no entanto, não são interpeladas pelas mulheres que são capturadas pelos fotógrafos: elas olham para fora.

Figura 9. Retratos da família



Fotógrafo: Jack Delano, 1941

Legenda: Mrs. Evelyn Knowles, her husband, who teaches at the vocational school in Woodville, made the furniture for their room. Woodville, Greene County, Georgia
Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017796892/>>

Em algumas das imagens, as paredes das casas são forradas com jornais (Figuras 10 e 11). Na ausência de outra forma de aquecimento, o papel do jornal ajudaria a reter calor. Isso leva a uma multiplicação de imagens, fotografias jornalísticas e anúncios representantes de um dia no qual foram informação atual, deslocados agora de qualquer caráter informativo.

Figura 10. Parede forrada com folhas de jornais



Fotógrafo: Russel l Lee, 1937

Legenda: Cream separator in kitchen of Steve Flanders' home near Northome, Minnesota
Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017780636/>>

Figura 11. Parede forrada com folhas de jornais



Fotógrafo: Jack Delano, 1941

Legenda: Oakland community, Greene County, Georgia (vicinity). The family of Gus Wright, FSA (Farm Security Administration) client.

Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017796687/>>

Visíveis nas fotografias, os vestígios da palavra autorizada recordam algo do regime de visibilidade jornalística – sua imposição consensual, mas também efemeridade, preservada apenas por acaso em uma outra imagem. A inscrição da imagem de alguém, ou de um grupo, dentro de uma perspectiva das condições dessa produção auxiliam a compreender não apenas os critérios responsáveis por tornar possível essa criação, mas também quais são seus destinos possíveis.

Os jornais – a palavra legitimada por um regime discursivo consensual – que recobrem as paredes “embrulham” vidas que lampejam diante dos arranjos repressivos que as desfiguram. Como vimos anteriormente, Azoulay (2008) e Didi-Huberman (2016) afirmam ser possível fazer figurar o que está reprimido nas representações imagéticas tradicionais: fazer figurar a cidadania e a dignidade das pessoas requer, para ambos, tornar visível o funcionamento dialético dos conflitos entre múltiplos elementos que trabalham na imagem, entre imagens. Tornar legíveis esses conflitos é também buscar os sintomas e as falhas que o discurso legitimado teima em suprimir, em “embrulhar” de modo a não deixá-los visíveis. Passar a considerar algo que nos escapava, sobretudo algo que não era “legível” até então acerca da vida dos povos e de sua história (DIDI-HUBERMAN, 2020). As imagens podem “tornar sensíveis e 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 e o que desejam (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.422). Assim, a imagem é uma composição sempre em processo de elaboração: ela articula a experiência ética, a singularidade das vidas e a demanda por cidadania.

A imagem no espaço da habitação precarizada

A visibilidade dos grupos subalternizados, historicamente, é definida a partir de um olhar que pode estar fisicamente próximo, mas se situa, em última instância, como socialmente distante: sua imagem é retratada para ser vista por pessoas que talvez jamais cruzem efetivamente o limiar geográfico e social a partir do qual seria possível estabelecer algum tipo de trânsito. A fotografia documental, revestida de uma perspectiva de arquivo, liga-se à finalidades políticas e sociais de registro de uma determinada

situação. Em todos esses casos, passa-se ao largo dos sujeitos da imagem, capturados dentro de uma lógica alheia, ao menos a princípio, à sua realidade imediata.

Diante de uma imagem, cumpre questionar qual o regime de visibilidade onde está inserida, e com o qual se tensiona em termos da abertura e fechamento de sentidos. A existência de uma imagem não se apresentaria como suficiente para uma conclusão – eventualmente, poucas inferências – a respeito das condições de sua produção, enquanto construção de uma perspectiva representacional de algo e, menos ainda, dos percursos que a fizeram emergir do conjunto de imagens produzidas em condições ou momentos semelhantes.

Historicamente situados, os regimes de visibilidade apresentam-se como a confluência tensional de fatores tecnológicos, econômicos e sociais que não podem ser reduzidos entre si sem que se perca uma possibilidade de compreensão das formas de produção das imagens. Como destaca Rancière (2019), a dimensão política de uma imagem permite entrever as operações que influenciam na interpretação daquilo que vemos, ou seja, a potência política está tanto nas imagens (materialidade sígnica) quanto nas relações e operações que as definem.

Imagens religiosas povoam algumas das fotografias, geralmente ocupando lugares de destaque nas paredes centrais dos cômodos (Figuras 12 e 13). O predomínio é de imagens de Jesus, seguidas de algumas que apresentam a Virgem Maria e José na companhia do menino Jesus.

Figura 12. Imagem religiosa (no alto, à direita)



Fotógrafo: Jack Delano, 1942.

Legenda: Chicago, Illinois. Ida B. Wells Housing Project. Family of Mr. Edward Vaughn, living in one of the apartments. Mr. Vaughn is doing work for the War Department

Dosponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017829369/>>

A imagem dentro da imagem, aqui, se apresenta como característica de um vínculo de identidade religiosa, ainda que não denominacional: existe uma perspectiva de integração com algum tipo de comunidade de fé, representada não apenas na presença da imagem, mas sobretudo no lugar ocupado por ela dentro da habitação. No regime de visibilidade da imagem religiosa, o ícone – agora em seu sentido original – está lá para ser visto e lembrar, a quem olha, das representações a ele vinculadas (Figura 13).

Figura 13. Imagens religiosas



Fotógrafo: Jack Delano, 1940

Legenda: Three of the eleven children of new FSA (Farm Security Administration) client Edward Gant. Dameron, Maryland

Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017791291/>>

Nas fotografias analisadas, o sentido icônico da imagem como vinculação e resistência a partir da comunidade também é tematizado. Há, em algumas das fotos, imagens de paisagens ou mesmo de naturezas-mortas. São quadros – não mais fotos – que recordam a presença de uma dimensão estética do humano mesmo em condições de precarização (Figura 14).

O gesto de decorar o ambiente, de imprimir algum tipo de marca que desafia a condição imposta de subalternidade, recorda que o espaço é também lugar de definição de uma subjetividade que se recusa à expectativa de representação: habitar é igualmente definir o que pode ser visto dentro da casa, e a escolha pela arte, pela pintura, sugere uma resistência contra o esmagamento de uma situação precarizada: trata-se de ressaltar uma forma de vida que se insurge contra a condição na fresta de uma manifestação estética.

Sílvia Cusicanqui (2015: 21), destaca exatamente a força da imagem como perspectiva de um estranhamento, indicando que “a sociologia da imagem supõe uma desfamiliarização, um distanciamento daquilo que já é conhecido, com o imediatismo da rotina e do hábito”. Ela “observa o que já participa de fato; participação mas seu pressuposto, embora seja necessário problematizá-la em seu colonialismo/elitismo inconsciente”.

Figura 14. Gravura de natureza-morta na parede (no alto, à direita)



Fotógrafo: Arthur Rothstein, 1937

Legenda: “Daniel Sampson, his wife Lila and ten children”.

Disponível em: <<https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/item/2017776512/>>

Na história da produção de imagens, há uma desigualdade fundamental entre quem, ou quais situações, serão retratadas. Hoecker (2018), por exemplo, mostra que a interpretação feita pelos sujeitos do ato fotográfico pode apontar para caminhos muito diferentes de compreensão nos momentos em que sua palavra é incluída no discurso imagético – sua fala se inscreve, então, em um registro de desafio aos sentidos expressos, ou atribuídos, no domínio da imagem. Nas palavras de Marie-José Mondzain (2015: 72), “o sujeito recebe seu nome a partir da condição de sujeição a que está reduzido. (...) Voltamos à dupla natureza da imagem, invisível em sua dignidade e visível nos seus poderes”.

Considerações finais

As questões estéticas vinculadas a um campo artístico, ao que tudo indica, apresentam-se como relativamente tardias, estando referentes à própria emergência da condição do artista como autor – processo que pode ter suas origens remotas localizadas no Renascimento, vindo a atingir seu ápice no Romantismo.

Não é coincidência, se essa lógica está correta, que parte considerável dos retratos, na história da pintura, sejam de pessoas com algum grau de prestígio, ainda que local, na sociedade onde estavam: ser retratado era um símbolo de importância e poder. No entanto, para além do retrato, também as outras formas da pintura – a paisagem, a natureza-morta, o panorama, a cena interna – se caracterizavam também, de maneira talvez mais sutil, por uma convergência tensional com o “olho do período”, produzido não apenas a partir de uma perspectiva estética, mas também pautado em uma lógica de campo vinculado à expectativa de sua inserção em um circuito específico de circulação – cumprir um contrato com um mecenas e ser exposta em um palácio ou uma igreja, em um primeiro momento, chegar a um comprador ou a uma galeria, em outros.

As diferenças quantitativas entre as temáticas na produção de imagens parece estar ligada de maneira mais ou menos direta aos regimes de visibilidade de uma época, ao mesmo tempo em que temáticas insurgentes se apresentam como contrapontos ou desafios às suas condições de produção, mostrando também não apenas outras situações, mas também outras maneiras de ver: a constituição de um olhar insurgente, diante de uma corrente de produções similares, se destaca como espaço de afirmação de outras possibilidades diante de um regime da imagem, revelando não só outras situações mas outras configurações do próprio olhar de quem a produz (RANCIÈRE, 2013, 2019).

O regime de visibilidade das fotos analisados implica esse aspecto: são pessoas retratadas em condições de precarização com o objetivo de serem vistas por um órgão institucional, parte do governo norte-americano que, a partir do conhecimento e reconhecimento dessas imagens, poderia propor algum tipo de plano de ação. O trabalho da imagem se associa, assim, à produção de montagens, de intervalos, de descontinuidades que impossibilitam uma roteirização da experiência dos sujeitos (Rancière, 2019).

Ser visto, aqui, não significa necessariamente ter sua existência como indivíduo ou grupo reconhecida, e menos ainda pensada em termos da construção de uma forma de vida digna: para o olho que vê a imagem naquele momento, trata-se de um documento político vinculado à possibilidade de uma ação. Pensar a imagem do passado é

compreender alguns caminhos de sua genealogia. Como indica Patrícia Franca-Huchet (2009: 107):

Desde uma imagem publicada em um jornal a um filme, a construção do visível se faz pela montagem, por processos manuais, por uma objetivação formal. Nós sabemos que as imagens são produções (construídas), são emanções da realidade e entretêm relações complexas com essa. Elas são signos de origem técnica.

A indeterminação, ou seja, a impossibilidade de fixar seu destino e sua significação, impede que as imagens sejam a mera expressão de uma situação ou de um acontecimento determinado. Isso envolve olhar para as imagens situando-as em uma rede, uma “intriga” de múltiplos elementos e significações que produzem fissuras nos modos naturalizados de apreensão e explicação dos eventos, alterando a distribuição e a disposição do visível e do pensável.

Referências

AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALMEIDA-TOPOR, Hélène. L'historien et l'image. *Vingtième Siècle*, n°45, janvier-mars 1995, pp. 149-151.

AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008.

BELAVAL, Anne-France. Il était une fois... l'image. *Spirale. Revue de recherches en éducation*, n°2, 1989. Images. pp. 181-182;

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen*. Paris: Minuit, 2005.

BURKE, Ken. Communication the visual. *Journal of Visual Literacy*, Vol. 19, no. 2, 1999, pp. 179-224.

CESAR, Marisa F. A ambivalência da imagem. *Revista Poiesis*, no. 13, vol. 1, Ago. 2009, pp. 31-44.

CHOW, Carol P. Image Capital, Field, and the Economies of Signs and Space. *The Communication Review*, Vol. 16, no. 1, 2013, pp. 251–270.

COSTA, Inês. Negativos eliminados. *ZUM*, v. 16. 2019, p.46-59.

CUSICANQUI, Silvia R. *Un mundo ch'ixi es posible*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

DAYAN, Daniel. Conquering Visibility, Conferring Visibility: Visibility Seekers and

Media Performance. *International Journal of Communication*, Vol. 7, no.1, 2013, pp. 137–153.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens, apesar de tudo*. São Paulo: Ed. 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

EHMER, Emily. The Heroes and the Helpless: Conflicting Media Images of Refugees From Burma. *Visual Communication Quarterly*, Vol. 24, no. 1, Julho-Setembro 2017, pp. 149-161.

FABOS, Bettina. The Trouble with Iconic Images: Historical Timelines and Public Memory. *Visual Culture Quarterly*, Vol. 21, no. 1, October-December 2014, pp. 223-235.

FRANCA-HUCHET, Patricia. Justo uma imagem. *Revista Poiesis*, no. 13, vol. 1, Ago. 2009, pp. 105-112.

GAEDE, Rolf J. The Cultural Dimension of Image Readability. *Journal of Visual Literacy*, vol. 20, no. 1, Primavera 2000, pp. 73-78.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HAND, Martin. *Ubiquitous photography*. Londres: Polity, 2013.

HAROCHE, Claudine. *A condição sensível*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

HAROCHE, Claudine. A invisibilidade proibida. In: AUBERT, Nicole; _____ (Orgs.) *Tiranias da visibilidade*. São Paulo: Unifesp, 2013.

HAROCHE, Claudine. Manières de regarder dans les sociétés démocratiques contemporaines. *Communications*, 75, 2004, pp. 147-169.

HOECKER, Robin. The iconic image of Peru's truth and reconciliation commission. *Visual communication quarterly*, Vol. 25, no. 1, dezembro 2018, pp. 211-224.

JELIN, Elisabeth. *La lucha por el pasado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.

KASZYNSKI, Elizabeth. "Look, a [picture]!": visuality, race, and what we do not see. *Quarterly journal of speech*, Vol. 102, no. 1, 2016, pp. 62-78.

LE RIDER, Brigitte. L'image de l'autre. *Cahiers de l'APLIUT*, vol. 16, n. 1, 1996, pp. 25-30

LELO, Thales V. O que é ser espectador quando as imagens nos desafiam? *Galaxia* n. 36, set-dez., 2017, p. 146-158.

MARQUES, Angela; BIONDI, Angie. 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.

MARTINO, Luis Mauro Sá; MARQUES, Angela. A comunicação como ética da alteridade: pensando o conceito com Lévinas. *INTERCOM* (SÃO PAULO. ONLINE), v. 42, p. 21-40, 2019.

MARTINO, Luis Mauro Sá; MARQUES, Angela. Fotografias do limiar. *Interin* (UTP), v. 25, p. 83-110, 2020a.

MARTINO, Luis Mauro Sá; MARQUES, Angela. Entre o digno e o precário: enquadramento biopolítico de mulheres em fotografias jornalísticas sobre o Programa Bolsa-Família. *BAKHTINIANA*, v. 15, p. 33-60, 2020b.

MARTINO, Luis Mauro Sá; MARQUES, Angela. Políticas nas imagens, imagens políticas: uma ética do olhar. In: _____. *Mídia, ética e esfera pública*. Belo Horizonte, PPGCOM-UFGM, 2016, p.227-241).

MIDBERRY, Jennifer. “Only image I ever see”: US media consumer’s perception of Iraqis. *Journalism Studies*, Vol. 18, no 7, 2017, p. 925—942.

MONDZAIN, Marie-José *Imagem, ícone, economia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega, 2017

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. Imagem, sujeito, poder. *Outra travessia*, no. 22, 2o. semestre de 2016, pp. 175-192.

PENNELL, Miranda. On looking more justly at an image of the past. *Media, practice and education*. vol. 20, no. 4, 2019, pp. 350-363.

RANCIÈRE, J. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. London: Verso, 2013.

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

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SÁ-CARVALHO, Carolina; LISSOVSKY, Mauricio. Fotografia e representação do sofrimento. *Galáxia*, n. 15, 2008, p. 77-90.

SCHILL, Dan. The Visual Image and the Political Image: A Review of Visual Communication Research in the Field of Political Communication. *The Review of Communication* Vol. 12, No. 2, April 2012, pp. 118-142

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó, SC: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

STRYKER, Roy; WOOD, Nancy. *In this proud land: America, 1935-1943, as seen in the FSA photographs*. New York: New York Graphic Society. 1973.

VACHETTE, Claudine. Image et représentation. *Communication. Information Médias Théories*, volume 6 n°2-3, 1984, pp. 100-124.

WILSON, Ann. Image wars the Edwardian picture postcard and the construction of Irish identity in the early 1900s. *Media History*. Vol. 24, nos. 3-4, 2018, pp. 320-334.