



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

WALFRIDO CABRAL CLAUDINO

**FOTOGRAFIA E MOVIMENTOS SOCIAIS:
POLÍTICAS DE VISIBILIDADE NA CENA CONTEMPORÂNEA**

Londrina

2012

WALFRIDO CABRAL CLAUDINO

FOTOGRAFIA E MOVIMENTOS SOCIAIS:
POLÍTICAS DE VISIBILIDADE NA CENA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação

Orientador: Rozinaldo Antonio Miani

Londrina

2012

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C615f Claudino, Walfrido Cabral.

Fotografia e movimentos sociais: políticas de visibilidade na cena contemporânea
/ Walfrido Cabral Claudino. – Londrina, 2012.
135 f. : il.

Orientador: Rozinaldo Antonio Miani.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de
Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2012.
Inclui bibliografia.

1. Fotografia – Teses. 2. Movimentos sociais – Teses. 3. Imagens fotográficas – Teses. I. Miani,
Rozinaldo Antonio. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação,
Comunicação e Artes. Programa de Pós-graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 77

WALFRIDO CABRAL CLAUDINO

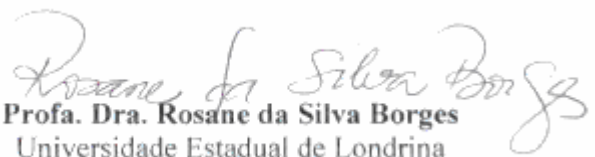
**FOTOGRAFIA E MOVIMENTOS SOCIAIS:
POLÍTICAS DE VISIBILIDADE NA CENA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani (Orientador)
Universidade Estadual de Londrina



Profa. Dra. Rosane da Silva Borges
Universidade Estadual de Londrina



Profa. Dra. Dulcília Helena Schroeder Buitoni
Faculdade Cásper Líbero (São Paulo)

Londrina, 30 de março de 2012

A todos que vivem as possibilidades da resistência e da transformação. Seja através dos movimentos sociais, da fotografia ou do desejo.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todos(as), que nesse longo caminho, contribuíram para que esse exercício fosse não apenas ideia, mas também forma.

A minha avó, Nailde Montenegro (*in memoriam*) e a minha mãe, Elizabeth Cabral de Lira, pela sua presença e dedicação. E também, às minhas tias Nailde e Suzana Cabral.

A todos os mestres que compõe o corpo docente do Curso de Mestrado de Comunicação Visual da UEL principalmente os professores Alberto Carlos Augusto Klein, Dirce Vasconcellos Lopes, Florentina das Neves Souza, Miguel Luiz Contani, Paulo César Boni e Simonetta Persichetti, cujas aulas e a convivência contribuíram para o desenvolvimento desse trabalho. Professores que dada a sua atuação intelectual sempre tiveram minha estima e admiração.

As professoras Rosane da Silva Borges e Dulcília Helena Schroeder Buitoni pela leitura da pesquisa e pelas considerações feitas na banca de avaliação.

Em especial fica meu agradecimento ao professor Rozinaldo Antonio Miani cujo domínio, integridade e gentileza foram fundamentais para um processo de orientação marcado pela liberdade e confiança depositada na minha pessoa.

A toda minha turma que dividiu as aulas e as discussões que só enriqueceram a experiência acadêmica: Anderson Coelho, Bruna Komarchesqui, Carolina Mancuzo, Danilo Lagoeiro, Fabiana Alves, Halisson Júnior, Karina Rampazzo, Lívia de Moraes, Lucas Martins, Mariana Capeletti, Mariana Lopes, Murilo Ito, Rakelly Calliari, Renato Macri, Rei Santos, Reinaldo Zanardi, Renata Frigeri, Sérgio Mari, Solange Silva. Ao Paulo Petrini, figura fantástica e ao Daniel Figueiredo, grande amigo.

Em especial a Débora Klempous, Douglas Menegazzi e Juliana Oshima cujas presenças foram descobertas fundamentais, companheiros de jornada e verdadeiros amigos que embalaram grandes momentos de alegria e discussões acadêmicas que se converteram em verdadeiras influências para esse trabalho. Um tipo de contribuição que seguramente vou levar para sempre no coração.

Ao Reggys Coutinho e ao Jonatas Rossi, que junto com o Douglas, me receberam na República da Rua Sergipe e dividiram a convivência diária dos últimos dias de trabalho, justo aqueles mais difíceis.

A CAPES pela bolsa concedida sem a qual eu não poderia ter me transferido a Londrina.

Aos amigos de longa data Vamberto Júnior, Charlene, Dimitri Félix, Verônica Ferreira, Anielle Duarte, Marina Melo e muitos outros que atestam o quão grande foi o caminho percorrido até chegar aqui.

A Lysi por seu amor, carinho e presença sempre constante, bem como pelo incentivo a finalização desse trabalho.

E a todos que a memória não alcança, mas que comprovam toda a dimensão coletiva que esse trabalho assume.

“Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não eram, como hoje, incomunicáveis. Além disso, eram muito diferentes um do outro; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas. Os dois reinos, o espetacular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite o povo do espelho invadiu a Terra. Sua força era grande, mas ao cabo de sangrentas batalhas as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Ele repeliu os invasores, encarcerou-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como numa espécie de sonho, todos os atos dos homens. Privou-os de sua força e de seu aspecto e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia, contudo, eles se livrarão dessa letargia mágica. No fundo do espelho perceberemos uma linha muito tênue, e a cor dessa linha será uma cor que não se parece com nenhuma outra. Gradualmente diferirão de nós, gradualmente deixarão de imitar-nos. Romperão as barreiras de vidro ou de metal e desta vez não serão vencidos.”

Jorge Luis Borges

CLAUDINO, Walfrido Cabral. **Fotografia e movimentos sociais**: políticas de visibilidade na cena contemporânea. 135 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Visual) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2012.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar o problema das políticas de visibilidade como o conjunto de intervenções organizadas pelos movimentos sociais de modo a construir a visibilidade para os seus projetos político-culturais. Para tanto, foi promovida uma abordagem que procurou elaborar momentos distintos de pesquisa que vão desde ao estabelecimento de um arranjo teórico-metodológico à análise das imagens produzidas pelos movimentos sociais em questão. No primeiro desses momentos procurou-se fazer uma incursão em meio ao debate contemporâneo sobre os movimentos sociais a fim de situá-lo enquanto um fenômeno que se estabelece em um campo de determinações mediatizado, onde prevalece a hegemonia de uma sensibilidade visual. No segundo momento tornou-se necessário entender o espaço onde se constroem as determinações dessa hegemonia a partir da construção de uma teoria do discurso cujo aparato conceitual é operacionalizado para compreender a imagem fotográfica. Tal teoria exigiu estabelecer o problema da visibilidade através do entendimento da imagem técnica como um jogo político que tanto governa as ações dos movimentos sociais quanto é permanentemente deslocada por eles. Fazendo com que suas regras sejam definidas em um nível discursivo, de acordo com a contingência das relações de poder que atuam em meio aos conflitos estabelecidos. Para os movimentos sociais tais relações visam garantir a disputa política dos sentidos através da visibilidade do seu protesto e na luta pela definição das possibilidades de sua interpretação. No terceiro momento os esforços de pesquisa se voltaram a construir um arranjo metodológico cujas ferramentas permitiram analisar o discurso das imagens, a fim de identificar sob a superfície das fotografias as relações de poder que são construídas a partir do embate travado entre os movimentos sociais e os seus antagonistas. Por fim, no último momento foram analisadas imagens de quatro experiências distintas dos movimentos sociais: as imagens da Comuna de Paris, da organização ambiental Greenpeace, do grupo feminista Femen e das Paradas Gays. Cada qual foi analisada como formas diferenciadas de atuação das políticas de visibilidade de modo que a abordagem das práticas exercidas por essas experiências permita reconhecer os arranjos discursivos que constroem as possibilidades de tornar visível, através de um modelo de representação contra hegemônico, os projetos dos movimentos sociais em meio à cena política contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia; Movimentos Sociais; Visibilidade; Discurso.

CLAUDINO, Walfrido Cabral. **Photography and Social movements: politics of visibility in contemporary scene.** 135 f. Dissertation (Master in Visual Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

ABSTRACT

This research aims to investigate the problem of Politics of Visibility as a set of interventions organized by social movements in order to build visibility for their political and cultural projects. To this end, an approach that was promoted at different times sought to develop research ranging from the establishment of an arrangement as the theoretical and methodological analysis of the images produced by social movements in question. In those first moments we made a foray into the midst of the contemporary debate about social movements in order to situate it as a phenomenon that takes place in a field of mediatized determinations, where the prevailing hegemony of a visual sensibility. So that the second time it became necessary to understand the space where you build the determinations of this hegemony from the construction of a theory of the photographic image. This theory required to understand the problem of visibility by understanding the technical image as a political game that both governs the actions of social movements and is permanently displaced by them. So the rules are defined in a discursive level, according to the contingency of power relations that work through the conflicts established. For social movements such relationships are intended to ensure the dispute policy of the senses through the visibility of their protest and fight for the definition of the possibilities of interpretation. Thus, the third time the research efforts turned to build an array whose methodological tools to analyze the speech of the images in order to identify under the surface of the photographs the power relations that are built from the struggle waged between movements social and their antagonists. Finally, at the last moment were analyzed images from six different experiences of social movements: the images of the Paris Commune, the environmental organization Greenpeace, the feminist group Femen, the Gay Pride. Each one was analyzed as different forms of political activity of the visibility so that the approach of the practices carried out by these experiments allow recognizing the discursive arrangements that make up the possibilities of making visible, through a model of representation against hegemonic designs of the movements social scene in the midst of contemporary politics.

Keywords: Photography; Social Movements; Visibility; Discourse.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 -	Insurgentes posando sob barricada da Comuna de Paris - Março de 1871.....	95
Foto 2 -	Cartre de Visite de Louise Michel - Sem data.....	98
Foto 3 -	Revolucionários posando diante da estatua derrubada de Napoleão Bonaparte na praça Vendome - Antoine Denis Chaudet - 16 de maio de 1871	101
Foto 4 -	Corpos dos comunards expostos em praça pública - André Adolphe Eugène Disdéri. Maio de 1871.....	103
Foto 5 -	Militante do Greenpeace no mar do norte na Inglaterra em campanha contra a pesca predatória do bacalhau - Christian Aslund / Greenpeace - 12/05/2007.....	111
Foto 6 -	Ativistas do Greenpeace fantasiados de orangotangos em protesto contra a Nestlé e a derrubada das florestas tropicais. Em Lausanne / Suíça - Herbi Ditl – 15/05/2010	112
Foto 7 -	Protesto do Greenpeace contra a energia nuclear em frente ao prédio do BNDS no Rio de Janeiro / Brasil - Ivo Gonzalez / Greenpeace - 24-05-2011	113
Foto 8 -	Faixa gigante em protesto contra o aquecimento global no Monte Rushmore em Keystone / Estados Unidos - Kate Davison - 08/07/2009.....	114
Foto 9 -	Reprodução de poster de campanha do PETA contra o consumo de carne – Sem data	118
Foto 10 -	Reprodução de poster de campanha do PETA contra o uso de peles – Sem data.....	118
Foto 11 -	Protesto do PETA contra a utilização de peles de animais no desfile da Victoria's Scret em Nova York / Estados Unidos – 14/11/2002	120
Foto 12 -	Militante do Femen em fotografia que abre o site do grupo – Sem data.....	122
Foto 13 -	Militantes do Femen em protesto contra a realização da Eurocopa 2012 – 06/10/2010	123
Foto 14	Protesto do Femen contra a energia nuclear na zona de exclusão radioativa da usina de Tchernobyl / Ucrania – 26/04/2010.....	124
Foto 15 -	Bloco na Parada Gay no Canal de Amsterdã / Holanda - Koen van Weel – 22/02/2008	127
Foto 16 -	Parada Gay de Berlim - Miguel Villagran / Getty Images – 23/06/2007	128
Foto 17 -	Participantes da Parada Gay da Carolina do Norte - Durham Raleigh – 25/09/2010	129

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1.1 O Campo das Políticas de Visibilidade	14
1.2 Uma proposta de abordagem para o problema das Políticas de Visibilidade	17
2 MOVIMENTOS SOCIAIS NA CENA CONTEMPORÂNEA	24
2.1 A EMERGÊNCIA DOS NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS	25
2.2 NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS COMO PARADIGMA VISUAL.....	33
3 IMAGEM E DISCURSO	37
3.1 A FOTOGRAFIA COMO PROBLEMA EPISTEMOLÓGICO.....	39
3.2 A IMAGEM E SEMELHANÇA DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO	41
3.2.1 O Nascimento do Dispositivo Fotográfico.....	41
3.2.2 O Discurso do Dispositivo como Discurso da Fotografia	44
3.3 A DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA	47
3.3.1 A Imagem Através de uma Genealogia do Platonismo.....	49
3.4 O PÓS-FOTOGRÁFICO COMO PARADIGMA VISUAL	51
3.5 ECONOMIA DO DISCURSO VISUAL.....	53
3.6 FOTOGRAFIA E DESEJO: A ESQUIZE DA IMAGEM PÓS-FOTOGRÁFICA	59
3.6.1 A Pulsão Escópica na Construção do Olhar Moderno	61
3.6.2 A Esquize da Imagem Técnica.....	65
3.6.3 Esquizofrenia e Imagem Pós-fotográfica.....	67
3.7 O Grau Zero da Visibilidade	73
4 ANÁLISE DE DISCURSO DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS	76
4.1 ORIGENS E FILIAÇÕES DA ANÁLISE DE DISCURSO.....	77
4.2 PRINCÍPIOS TEÓRICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO	79
4.3 FERRAMENTAS METODOLÓGICAS PARA UMA ANÁLISE DO DISCURSO.....	82
4.4 O MEIO É A MENSAGEM: FOTOGRAFIA E MATERIALIDADE DO DISCURSO.....	84
4.5 A CONSTRUÇÃO DO CORPUS DE PESQUISA: NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS.....	90

5 FOTOGRAFIA E DISCURSO NAS POLÍTICAS DE VISIBILIDADE	92
5.1 INTRODUÇÃO A ESTÉTICA DOS MOVIMENTOS SOCIAIS: A COMUNA DE PARIS.....	93
5.1.1 A revolução.....	93
5.1.2 Diante dos olhos: a emergência de um sujeito.....	94
5.1.3 Fotografia e Identidade.....	97
5.1.4 A Imagem como Panfleto Visual.....	100
5.1.5 A Guerra das Imagens.....	102
5.1.6 Imagens da Resistência.....	105
5.2 A VISIBILIDADE RADICAL NO PROTESTO CONTEMPORÂNEO DO GREENPEACE.....	105
5.2.1 Estética dos Novos Movimentos Sociais.....	107
5.2.2 O Discurso Visual do Greenpeace.....	109
5.2.3 Dissidências nas Políticas de Visibilidade: o protesto do Sea Shepherd.....	115
5.3 AS IMAGENS DO PROTESTO DO PETA.....	117
5.4 O DISCURSO DO CORPO NA ATUAÇÃO DO FEMEN.....	121
5.4.1 Corpo e Protesto nas Políticas de Visibilidade.....	125
5.5 POLÍTICA E CARNAVAL NAS PARADAS GAYS.....	126
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	131

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*“A fotografia é nosso exorcismo.
A sociedade primitiva tinha suas máscaras, a sociedade
burguesa seus espelhos, e nós temos nossas fotografias.”*

Jean Baudrillard

A presença dos movimentos sociais em meio à cena política contemporânea é imediatamente perceptível nas imagens que tomam de assalto os espaços onde se travam os embates políticos da atualidade.

Sem muita cerimônia, tais imagens estão presentes nos diversos canais de difusão midiática que fazem parte da constituição da vida política das sociedades contemporâneas. Seja nos tradicionais espaços da grande mídia ou nos meios de comunicação alternativos sua presença se tornou cada vez mais comum em meio às notícias que estampam as capas dos jornais; nas questões que orientam as matérias que fazem parte do noticiário político; no tom dos editoriais que tem como fim dar conta de algum aspecto próprio da política cotidiana; e nos debates que animam as discussões dos portais noticiosos e das redes sociais da internet. Elas estão de tal forma estabelecidas que eventualmente se apresentam também em peças de propaganda e até mesmo como objetos de arte.

No volume e na velocidade própria do nosso tempo tais imagens nos vislumbram com toda sorte de práticas e políticas que são inseridas pelos movimentos sociais no interior do debate contemporâneo.

Assim, é possível olhar para elas como quem presencia em alguma medida eventos tão diversos quanto grandes manifestações contra as guerras ou contra as crises econômicas internacionais; passeatas de trabalhadores em prol de aumento salarial e melhorias das condições de trabalho; protestos de minorias contra opressões de gênero, raça ou etnia; ocupações de espaços privados contra concentração de propriedade; interdições de vias públicas a favor da melhoria da infraestrutura das cidades; intervenções

no espaço urbano a fim de denunciar algum tipo de repressão; bem como todo tipo de ações plurais que são estabelecidas pelas lutas políticas travadas pelos movimentos sociais.

Um olhar atento diante dos mais significativos eventos políticos, comandados pelos movimentos sociais, nas últimas décadas, trazem à tona um amplo conjunto dessas imagens, que dentre outras prerrogativas, construíram percepções e posições políticas de tal modo que marcaram época. Transformando-se em verdadeiros ícones dos grandes embates políticos que animaram a cena contemporânea.

Assim, foram os conflitos de Maio de 1968 que ficaram definitivamente marcados pelas imagens dos estudantes, que nas ruas de Paris construíram as famosas “barricadas do desejo”. Com o objetivo de denunciar não apenas a exploração do sistema capitalista, mas reconhecer também, que sob sua égide se dão toda uma série de outras opressões de ordem cultural e subjetiva.

Ou o Movimento Hippie que proclamava, em meio às lutas pelas liberdades individuais nos Estados Unidos, um “new way of life” que ficou definitivamente marcado pelas imagens de jovens cabeludos, vestidos com roupas espalhafatosas e que proclamavam um programa político cujas orientações em grande parte podiam ser resumidas na defesa da paz e do amor livre.

Do mesmo modo o Movimento Feminista dos anos 1970 que celebrizou as imagens das mulheres queimando seus sutiãs como forma de representar a insurgência de gênero contra o machismo e como meio de proclamar a liberação do corpo e da sexualidade da mulher.

Nas Paradas Gays que se seguiram, a questão da sexualidade ganhou um contorno ainda mais libertário expondo o problema das opressões sexuais através de uma abordagem de gênero que incluía a diversidade sexual, o que deixou gravado na memória as imagens de grandes manifestações que se organizavam como festas marcadas por cores e comportamentos irreverentes que procuram dar visibilidade a um estilo de vida definido pela tolerância e pela liberdade de orientação sexual.

Na década de 1980 foi a vez do movimento ambiental radical do Greenpeace, que entrou para a história com imagens que protagonizavam cenas absolutamente espetaculares da atuação de seus manifestantes denunciando desde o problema da energia nuclear até ações diretas que tentavam impedir agressões ambientais de todo tipo como a caça predatória das baleias.

E, mais recentemente, os movimentos antiglobalização dos finais dos anos 1990, que anos mais tarde se converteram nas manifestações contra a guerra do Iraque e nos recentes protestos contra a crise econômica e o sistema financeiro internacional, comandados pelos Indignados da Espanha e pelo Occupy Wall Street dos Estados Unidos. Juntos esses movimentos trouxeram para as ruas uma imagem tão diversa quanto a pluralidade de programas políticos e atores sociais cujas particularidades não impediram que esses movimentos dividissem um mesmo espaço de protesto.

O longo inventário das imagens dos movimentos sociais no nosso tempo nos vislumbra com o modo pelo qual as relações entre imagem e política estão de tal forma estabelecidas na vida cotidiana que acabam por se constituírem como elementos fundamentais para a compreensão do fenômeno político da atualidade.

1.1 O CAMPO DAS POLÍTICAS DE VISIBILIDADE

A presença das imagens e sua relação com os movimentos sociais na cena contemporânea é tão incontornável que se torna cada vez mais urgente pesquisar a forma pela qual elas se situam em meio aos espaços políticos que definem os rumos das sociedades democráticas.

Questionar a presença dessas imagens exige assumir uma postura teórica que permita construir um tipo de abordagem que se diferencie radicalmente do lugar comum, presente em boa parte do pensamento sobre a imagem fotográfica, que tende a compreendê-la como um instrumento de documentação de uma realidade. Mais do que o registro das práticas dos movimentos sociais, tais imagens se apresentam como uma de suas próprias práticas, um tipo privilegiado de intervenção política que só se constitui enquanto tal na medida em que se traduz por imagem. O que desloca sua compreensão para um campo cuja imagem assume a dimensão de uma prática social que consegue portar em sua superfície os discursos que definem os jogos que constroem as regras e as possibilidades de deslocamento dos conflitos políticos na atualidade.

É o conjunto dessas imagens e a forma como os movimentos sociais atuam para que elas se estabeleçam na cena política contemporânea que constrói o problema que estará em destaque nessa pesquisa, aquilo que será entendido enquanto políticas de visibilidade.

Desde seu primeiro momento, os movimentos sociais se viram às voltas com a questão da visibilidade dos seus projetos políticos. O problema sempre se definiu na medida em que os movimentos sociais buscam a legitimação de seus projetos político-culturais. Para tanto, os movimentos sociais se definiram na construção de um tipo de ação social que tem como fim a busca pelo reconhecimento de reivindicações e direitos. Algo que só pode ser alcançado a partir de um primeiro momento, em que tais políticas ganham visibilidade no plano do social, tornando a posição dos movimentos sociais um elemento identificável no campo político.

À medida que as sociedades contemporâneas foram se tornando cada vez mais complexas, os conflitos foram ganhando um tipo de densidade que obrigaram os movimentos sociais a forjar intervenções cada vez mais qualificadas no interior do debate democrático. E no momento em que essas sociedades passaram a localizar as relações políticas em meio a um campo de determinações mediatizado, as intervenções dos movimentos sociais foram levadas a construir arranjos políticos que incluíram a elaboração de formas de expressão aptas a dialogar com seu tempo. Algo que só foi possível com apropriação de linguagens e discursos próprios do atual contexto midiático, a exemplo da fotografia.

A consolidação desse contexto deslocou o problema da visibilidade em direção as questões abertas pelo desenvolvimento da imagem técnica. Sua presença em meio ao atual campo midiático e as relações políticas que se estabelecem ao seu redor transformou as imagens dos movimentos sociais em elementos emblemáticos do fenômeno político da atualidade. Construída como estratégia política, tais imagens se constituíram como uma forma privilegiada de intervenção política na cena contemporânea. Um modo particular de ação social que desloca o espaço do embate político para a dimensão das imagens.

Não há, hoje, qualquer movimento social que dispute suas posições políticas fora de um campo midiático dominado pela hegemonia da imagem técnica. Todo tipo de ator social estabelecido em um processo de disputa política se vê obrigado a encontrar uma forma de expressão visual do seu projeto político, a fim de que se permita construir as possibilidades de intervenção em meio às sociedades contemporâneas.

O que expõem um fenômeno social que presencia de forma simultânea tanto a emergência da hegemonia de uma sensibilidade visual quanto o surgimento de toda

uma série de experiências de movimentos sociais, que através das imagens, constroem práticas, conteúdos e identidades que até então eram inéditas no jogo político.

A cada dia essas imagens estão cada vez mais estabelecidas no rol de determinações que compõe os movimentos sociais. Com elas, os movimentos se tornam visíveis no plano político; definem os tensionamentos que dão o contorno dos conflitos sociais; estabelecem suas estratégias de busca pela legitimidade de seus projetos; encontram as possibilidades de expressão de seus conteúdos políticos, bens culturais e marcas identitárias; criam vínculos de solidariedade; elaboram estratégias de adesão, etc. As imagens parecem orientar por completo cada um dos passos dados pelos movimentos sociais.

A presença da imagem nas práticas políticas e culturais dos movimentos sociais é de tal forma hegemônica que há de se pensar que os projetos políticos desses movimentos se converteram em construir imagens. Ou algo ainda mais radical: as motivações da ação política se inverteram de tal modo, que não são mais os projetos políticos que levam a construção de imagens, mas as próprias imagens que constroem os movimentos sociais.

Questionar o estatuto de produção e circulação das políticas de visibilidade permite compreender as consequências que se estabelecem em meio ao fenômeno político da contemporaneidade. Um fenômeno onde as relações entre imagens e movimentos sociais contribuem para a construção dos jogos que definem o problema do político nas sociedades democráticas.

Na atualidade, o clássico problema da visibilidade se converte em uma abordagem bem mais complexa, que suscita uma série de questões acerca da dimensão técnica das imagens e das práticas sociais que se estabelecem ao seu redor. São essas as questões que se constituem como objetivo central dessa pesquisa e que vão conduzir a busca pela definição do problema que se estabelece na relação entre imagens e movimentos sociais.

No esteio das políticas de visibilidade nossa pesquisa vai questionar o modo pelo qual os movimentos sociais são orientados a construir uma intervenção qualificada no interior do debate político contemporâneo através das imagens. A fim de se perguntar como se estabelecem as estratégias de intervenção que são orientadas a dar visibilidade para esses movimentos? Quais as práticas discursivas que estruturam a

construção dessas imagens? E em que medida essas imagens intervêm na política a ponto de se constituírem como acontecimentos que tem como objetivo declarado deslocar a própria forma da estrutura do conflito político?

Tais questões abrem espaço para uma série de desdobramentos que se constroem na nossa pesquisa como questões secundárias e que cuja problematização contribui para uma melhor compreensão das políticas de visibilidade. Essas questões ao versarem sobre a relação entre visibilidade e movimentos sociais nos interrogam sobre a composição de um regime de significação hegemônico por uma cultura visual. Em que consiste essa forma de organização política em torno da imagem e como ela se converte em um paradigma visual que desloca não apenas o entendimento sobre a imagem e os movimentos sociais, mas também sobre todo o sistema político, econômico e cultural? Quais os limites estabelecidos pelos usos sociais da imagem técnica em meio a esse contexto? E principalmente como esses usos regram o regime de produção, leitura e interpretação de significados? A ponto de questionar como os movimentos sociais estabelecem suas estratégias de luta política em meio a esse novo paradigma.

Essas questões são fundamentais para compreender em que medida os movimentos sociais constroem as políticas de visibilidade como uma prática que tanto reproduz as determinações de um regime midiático visual como se estabelece como um jogo cuja presença do deslocamento constrói as possibilidades de situar tais imagens como símbolo da resistência e elemento próprio dos antagonismos que se estabelecem na atualidade.

1.2 UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM PARA O PROBLEMA DAS POLÍTICAS DE VISIBILIDADE

As políticas de visibilidade na cena política contemporânea são o conjunto das estratégias discursivas que os movimentos sociais elaboram em meio a um regime de significação hegemônico pela imagem técnica. Elas são as práticas sociais que esses movimentos constroem de modo a estabelecer intervenções políticas que estão orientadas a encontrar uma forma de expressão visual para o seu projeto político-cultural. Seu objetivo declarado é o de reproduzir os elementos discursivos que definem sua forma de compreensão do mundo e da política, a fim de atuar de forma representativa e qualificada

em meio aos conflitos políticos que se estabelecem no interior do processo democrático. Conflitos que se tornaram, em última instância, em lutas pela disputa de sentidos.

Ao definir, assim, o problema das políticas de visibilidade, a questão que se situa de forma central em nossa investigação passa pela compreensão do modo pelo qual se estabelecem as relações discursivas entre fotografia e movimentos sociais.

A importância e a idade dessa relação é medida no momento em que tanto o advento das imagens técnicas quanto os movimentos sociais são problemas que só são perceptíveis após o conjunto de transformações sociais, políticas e econômicas que culminaram com a emergência do que hoje se entende como modernidade.

É certo que desde a primeira fotografia dos movimentos sociais na Comuna de Paris até a cobertura fotográfica das grandes manifestações e protestos nos dias atuais, essas mesmas transformações que permitiram a emergência da fotografia e dos movimentos sociais elevaram para outro nível a relação entre visibilidade e política.

Tais transformações aumentaram em complexidade, velocidade e intensidade promovendo uma drástica mudança na compreensão da imagem fotográfica e dos movimentos sociais.

Tanto é que os movimentos sociais construíram novas formas de organização, elaboração de conteúdos e identidades. E a fotografia teve seu estatuto alterado de modo significativo na forma como as imagens fotográficas são produzidas, como elas circulam e como são interpretadas dentro do jogo político contemporâneo.

Nosso ponto de partida na compreensão dessa relação se dará a partir de uma incursão pela teoria dos movimentos sociais. A fim de situar esses movimentos dentro das questões abertas pelo debate contemporâneo. Naquilo que a teoria vem chamando de “Novos Movimentos Sociais”. Um reordenamento teórico e conceitual dos paradigmas que tinham como unidade de análise a relação capital-trabalho. O que leva a compreender os movimentos que estarão em destaque na pesquisa, tanto a partir do deslocamento do sistema produtivo quanto a partir da emergência de categorias conceituais que compreendem a ação social em um espaço de múltiplas determinações que abrangem também as dimensões da política e da cultura, reconhecendo a emergência de conteúdos e identidades políticas até então inéditas no jogo democrático.

Nesse processo, os novos movimentos sociais serão submetidos a uma crítica quanto ao caráter do surgimento desses novos conteúdos e identidades. Em grande

medida, essas mudanças apontam para aquilo que é fundamental na nossa pesquisa, o surgimento de novas formas de expressão que se dão no interior de um espaço social dominado pela hegemonia de uma sensibilidade visual, situando as relações políticas no interior de um campo midiático cuja centralidade se dá em torno da imagem técnica. Tal compreensão permitirá reconhecer os novos movimentos sociais enquanto “novos” por também estarem inseridos no interior de um paradigma visual que situa e promove o campo de atuação do nosso problema: as políticas de visibilidade.

Compreender esse paradigma visual só será possível na medida em que construirmos um aparato teórico-conceitual que permita entender a forma como se estrutura a imagem fotográfica no nosso tempo. Tal esforço será concentrado em elaborar uma compreensão da imagem fotográfica a partir das teorias do discurso que vem se consolidando desde o segundo momento da virada linguística empreendida pelo pensamento filosófico ocidental.

Iremos compreender a fotografia como um problema epistemológico, na medida em que ver o mundo através da imagem fotográfica se constitui como uma forma particular de apreender a realidade e mesmo o conhecimento. A partir do contexto do século XIX, a fotografia será situada em meio à epistemologia moderna. O que a torna um instrumento do discurso da ciência positivista que, até então, hegemonizava a compreensão do conhecimento. Para tanto, vamos nos utilizar do conceito de dispositivo fotográfico como a forma na qual o discurso da ciência moderna se materializa na máquina fotográfica transformando-a em um aparelho de captar a realidade do mundo. Tal como um espelho da natureza.

Identificar a noção de dispositivo fotográfico irá nos permitir compreender como se constroem as redes de significados que estruturam o processo de produção, circulação e interpretação da imagem fotográfica durante a modernidade. Através do debate estruturalista, vamos ver que a estrutura do dispositivo fotográfico se ergue em torno do referente, de modo que seu regime de significação é limitado diante das possibilidades da denotação. Reconhecer essa presença irá nos permitir evidenciar o centro dessa estrutura e questioná-lo de modo a desconstruir a imagem fotográfica.

Tal crítica refere-se à posição central do referente no discurso que define a fotografia em boa parte do século XIX e XX. A desconstrução dessa presença se dará ao

longo do estabelecimento de uma genealogia da imagem fotográfica que remonta desde o pensamento platônico até a forma como se constitui a epistemologia moderna.

A imagem fotográfica desconstruída evidencia que ela pode se estruturar de forma diferenciada daquela que envolvia apenas o referente como centro. Descentrar a imagem fotográfica irá permitir compreendê-la em meio a um universo de possibilidades onde se proliferam uma infinidade de jogos de linguagem que permitem a fotografia ser apropriada de acordo com os mais diferentes usos sociais.

Veremos que esses usos apontam para um novo paradigma da imagem que chamamos de pós-fotográfico. Construído diante da crítica do real, tal paradigma permite imaginar novos centros para os jogos que se estabelecem na construção dos significados que operam no interior da imagem fotográfica. Esses usos são os mesmos que permitiram a sociedade definir um paradigma visual. Levando, assim, a entender o pós-fotográfico como aquele conjunto de imagens fotográficas que se situam também junto ao que já denominamos de paradigma visual.

O mesmo deslocamento que forçou a construção de um paradigma dos novos movimentos sociais permitiu a construção de um novo paradigma para a fotografia. Trata-se, portanto, de uma nova forma de compreender a fotografia e o mundo. Esse movimento aponta para uma mudança no plano da epistemologia moderna que segue em conjunto com uma mudança em meio a uma série de ciências e disciplinas que definem a forma como o pensamento ocidental se relaciona com a realidade.

Compreender em que medida a fotografia é entendida a partir de uma teoria do discurso é fundamental para entender que nosso problema das políticas de visibilidade passa por compreender como se constitui essa imagem pós-fotográfica. Temos que, tanto nos movimentos sociais como nas imagens fotográficas, aquilo que define o processo de significação não se dá a partir de algo estabelecido *a priori* como em uma ontologia ou uma teleologia. Por meio dessa compreensão, os movimentos sociais não podem ser entendidos a partir de uma determinação econômica ou de classe, nem as imagens fotográficas podem ser compreendidas pela presença do referente.

Definir as políticas de visibilidade dos movimentos sociais exige compreender como se constrói a ordem do discurso, que no nosso paradigma é visual. Nossa aposta será que os significados são estabelecidos em processos contingentes de disputa hegemônica. Compreendidos a partir da centralidade do discurso, tais significados devem

ser entendidos como aqueles conjuntos de sentidos que são operados através de relações de poder. O que transforma o problema linguístico em um problema eminentemente político, no qual as forças que conseguem disputar a hegemonia dos sentidos conseguem definir os significados e o regime de interpretação que permite a construção do social.

Para dar forma final a essa teoria do discurso da imagem pós-fotográfica recorreremos à psicanálise para compreender como o desejo se situa junto às relações de poder que definimos como centrais na construção de uma ordem do discurso visual.

É o conjunto dessas posturas teóricas que giram em torno do conceito do discurso que nos dão as condições mínimas para definir os elementos que governam as políticas de visibilidade. As fotografias que são utilizadas pelos movimentos sociais atuam na contingência das lutas políticas de uma sociedade midiaticizada. Tais fotografias não garantem a visibilidade dos movimentos sociais, já que o referente nunca é suficiente para tanto. As relações entre imagem e movimentos sociais são relações de poder que instauram jogos de visibilidade e invisibilidade.

Para alcançar a visibilidade os movimentos sociais não se limitam a tirar fotografias, mas sim construí-las em um nível discursivo. Essa construção envolve a articulação de elementos dispersos no social a partir de lógicas de equivalência que dão uma unidade a um discurso contra hegemônico. Assim, as políticas de visibilidade são aquelas relações de poder e estratégias políticas que os movimentos sociais constroem sob as superfícies das imagens de modo a garantir sua visibilidade.

Encontrar essas estratégias discursivas envolve a construção de uma metodologia de análise do discurso. A fim de localizar sob as superfícies das imagens fotográficas aquelas relações de poder que atuam como ferramentas que operam a visibilidade. Compreendemos uma noção material do discurso, na medida em que os sentidos que estão em disputa política, ao alcançarem a possibilidade de construção de uma hegemonia, se materializam em práticas sociais e, no nosso caso, encontram sua materialidade específica nas superfícies das fotografias.

Uma vez dispostas as ferramentas de análise, o momento posterior será dedicado à apreensão das estratégias discursivas que compõem as políticas de visibilidades dos movimentos sociais.

Para tanto, serão abordadas fotografias que representam o estado de lutas desses movimentos, que vistos sob a forma de um conjunto constroem um modelo de

representação contra hegemônico. A expectativa é de que a análise de discurso das fotografias em questão vislumbre a possibilidade de apreender os elementos que definem as configurações desse modelo de representação. Vistas sob a perspectiva da teoria do discurso, as fotografias nunca serão apenas um indicio, mas sim uma representação social que encerra em seu interior as estratégias discursivas dos movimentos sociais, seus jogos de linguagem e suas formas de representação estética.

O ponto de partida para a análise das políticas de visibilidade capitaneadas pelos movimentos sociais será uma série de fotografias da Comuna de Paris. Embora o corte temporal da pesquisa remeta a uma abordagem contemporânea dos movimentos sociais, o que aponta para a seleção de um *corpus* de pesquisa que abarca movimentos pós 1968, as fotografias da Comuna de Paris serão abordadas por serem a primeira grande experiência de visibilidade dos movimentos sociais. Nelas estão os elementos que definiram o moderno conflito que se trava através das imagens e que orientam até hoje sua compreensão. É na Comuna de Paris que pela primeira vez torna-se claro que pelo crivo da imagem fotográfica passa o problema da visibilidade dos sujeitos e de suas reivindicações políticas, a emergência de novas identidades e subjetividades, bem como também os processos de criminalização do movimento. De modo que o campo das políticas de visibilidade é aquele da guerra das imagens.

Em seguida iremos analisar o discurso das imagens do grupo ambiental Greenpeace, uma das primeiras grandes experiências políticas contemporâneas onde se torna evidente o uso estratégico das imagens nos processos de luta por reivindicações e direitos. Com uma forte influência de um discurso pacifista, o Greenpeace se utiliza também de elementos da propaganda e da publicidade para construir imagens espetaculares, a fim de operacionalizá-las como instrumento de luta pela preservação do meio ambiente.

Ainda no campo dos novos movimentos sociais que atuam na defesa do meio ambiente, temos a análise das imagens do PETA, um grupo de ativistas pelos direitos dos animais. Nestas imagens torna-se ainda mais perceptível a forma como o discurso da publicidade e da propaganda é utilizado para construir imagens que compõe as peças de campanha das reivindicações do grupo. Veremos também o discurso do corpo e do erótico na composição das políticas de visibilidade.

No entanto, é na análise da experiência do grupo ucraniano Femen que o discurso do corpo se mostrará como um dos elementos discursivos mais profícuos na

construção das políticas de visibilidade. A tradição feminista de denúncia de controle do corpo da mulher através do machismo e do consumo aparece ressignificada com a apropriação da nudez e do erotismo, não como instrumentos de opressão, mas como estratégia de visibilidade política na luta dos direitos das mulheres e de uma série de outras reivindicações.

Nas Paradas Gays organizadas pelos movimentos da Diversidade Sexual esse mesmo corpo aparece em relação direta com o discurso do lúdico, do anedótico e da festa. O que aponta para um modo de representação das políticas de visibilidade que se constroem a partir de filiações discursivas que remontam desde ao carnaval.

2 MOVIMENTOS SOCIAIS NA CENA CONTEMPORÂNEA

A presença dos movimentos sociais na cena política contemporânea traz à tona os elementos fundamentais para o entendimento dos complexos arranjos discursivos que regem e definem a constituição da política nas sociedades da atualidade.

A importância desses movimentos na construção de tal estrutura social é particularmente central na medida em que suas dinâmicas políticas abrem espaço para o estabelecimento de relações antagônicas em meio a uma forma de jogo político que se roga democrático.

As implicações mais evidentes desse tipo de ação apontam para a emergência de uma série de tensionamentos políticos de toda ordem, de uma forma tal, e com tamanha intensidade, que a dimensão do social se apresenta cada vez mais como um espaço que está permanentemente ameaçado por todo tipo de questionamento do status político, cultural e econômico.

A sobrevivência desse regime democrático, que vive sob ameaça permanente de uma crítica radical às estruturas que erguem as bases de sua sustentação, remete a um tipo de processo, que dado seu recente aparecimento enquanto fenômeno social, inaugura uma condição que impõe mais questões do que propriamente respostas.

Trata-se, portanto, de encontrar as possibilidades de questionamento da forma como se estabelece o exercício da política em tais sociedades. O que torna necessário um tipo de esforço imaginativo cujo fim não pode ser outro senão a identificação da contingência das práticas políticas em oposição aos limites estabelecidos por uma ontologia do regime democrático, aquilo que mais adiante será definido, em termos conceituais, como práticas discursivas.

Dessa forma, cabe inverter os tradicionais esquemas teóricos e analíticos que concebem os movimentos sociais como uma consequência do processo democrático.

Ao estabelecer como ponto de partida o antagonismo como elemento próprio do jogo político da atualidade afirma-se que, na verdade, são os movimentos sociais os grandes agentes dinamizadores das relações políticas que definem o problema da democracia na contemporaneidade.

Tal abordagem propõe que os deslocamentos abertos pelos movimentos sociais na atualidade questionam não apenas as estruturas sociais que teriam como

obrigação governá-los, mas impõe também, e por consequência, um deslocamento completo sobre todo pensamento político que tem como objetivo dar conta do conjunto das recentes transformações que operam em meio ao social.

É dessa forma que os movimentos sociais contemporâneos se apresentam como um dos símbolos mais emblemáticos do jogo político da atualidade. No momento em que os seus elementos mais próprios definem não apenas os limites de sua constituição, mas se constroem também como a medida do problema do político que se instaura no interior das sociedades democráticas.

2.1 A EMERGÊNCIA DOS NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS

No plano das ciências humanas a temática dos movimentos sociais surgiu no momento em que se tornou evidente as grandes transformações no campo social, político e econômico que se seguiu ao início da modernidade. Os movimentos sociais surgem no mesmo contexto da revolução industrial e burguesa. O que fez com que sua temática estivesse presente desde os primeiros momentos das ciências sociais, contribuindo para sua consolidação como ramo autônomo de pesquisa, ganhando até mesmo o *status* acadêmico, que se mantém até hoje, de disciplina.

No entanto, é na atualidade que os movimentos sociais passaram a despertar outros tipos de contribuições que procuraram ampliar os elementos construídos por essa longa tradição que se organizou em torno do fenômeno político dos movimentos sociais. Relativizando assim seu aspecto de disciplina autônoma e trazendo para seu interior contribuições até então estranhas à teoria dos movimentos sociais como a linguística e a psicanálise.

A emergência dos Novos Movimentos Sociais é provavelmente a marca mais profunda da renovação que se estabelece no interior das ciências sociais que procuram se dedicar ao problema da ação coletiva. Seu reconhecimento enquanto categoria analítica apta a dar conta das orientações que definem a ação coletiva nas modernas sociedades democráticas, envolve um esforço ampliado por parte da teoria sociológica e política contemporânea. Esforço que é perceptível no reordenamento do aparato teórico-conceitual da tradição de estudos desses movimentos. Um processo de crítica que procurou a

renovação daquilo que se convencionou chamar no interior da teoria política de “paradigma europeu dos movimentos sociais”.

A partir da década de 1960 ficou evidente um conjunto de transformações que apontavam para novas formas de formular o problema da ação social que colocavam em questão as tradicionais ferramentas analíticas, notadamente aquelas forjadas a partir das contribuições do pensamento marxista clássico.

O paradigma europeu dos movimentos sociais se confunde em larga medida com a tradição marxista que encontrava no desenvolvimento do sistema capitalista a formação de um tipo de estratificação social que dividia as modernas sociedades industriais entre duas classes que estavam determinadas de acordo com sua posição no sistema produtivo. Tais classes eram, obviamente, o proletariado como o conjunto de sujeitos que possuíam a força de trabalho, e a burguesia que possuía a propriedade dos meios de produção.

Para o pensamento marxiano a acumulação de capital por parte da burguesia através da exploração da mais-valia do proletariado levaria ao constante aumento da degradação das condições de emprego e salário, bem como de acesso aos bens que garantiam a reprodução social da classe trabalhadora. O resultado desse sistema de produção promoveria a construção de constantes tensionamentos que inevitavelmente levaria à radicalização dos interesses políticos das forças produtivas diante dos interesses dos grandes capitalistas.

Tal embate de classes definia a ação coletiva de modo que a ação política devia ser compreendida como um problema cuja determinação era econômica e que podia ser medida tanto diante do aumento da exploração da mais valia quanto pelo desenvolvimento das forças produtivas.

Para Karl Marx e Friedrich Engels (2000) compreender a estrutura de tais relações de produção envolvia a construção de estratégias e ferramentas políticas que permitissem a superação do capitalismo, com a construção de instrumentos de representação política como o partido ou a internacional comunista e um modelo econômico e político alternativo que encontravam no socialismo e no comunismo sua melhor definição.

Embora a tradição radical de esquerda que surgiu a partir da revolução burguesa tenha uma história que envolve não apenas o movimento operário marxista, mas

também uma série de outros movimentos como, por exemplo, aqueles de tendências anarquistas, em grande medida, os movimentos sociais passaram a se organizar através de um projeto político que encontra no sistema capitalista e na exploração do trabalho assalariado o seu elemento orientador na definição das estratégias de composição de lutas políticas.

Quase todos os projetos políticos dos movimentos sociais até a metade do século XX visavam a organização dos trabalhadores sob a forma de partidos, sindicatos, associações, etc. que tinham como função organizar a classe. E tinha como conjunto de estratégias de lutas o estabelecimento de greves, a expropriação da propriedade privada e o conflito direto com os donos de capital a fim de construir o desenvolvimento de um processo revolucionário que culminaria no estabelecimento de uma sociedade comunista.

Toda a história do marxismo, entendida como uma tradição que se construiu a partir daquelas contribuições que se seguiram ao pensamento marxiano, procuraram em alguma medida dar conta dos desdobramentos abertos pela obra de Marx, bem como elaborar novas questões e estratégias que eram abertas pelos deslocamentos de seu objeto central de estudo: o sistema produtivo capitalista. O que exigiu novas teorizações que ora aprofundavam o debate marxiano ora caminhava para a consolidação de novos temas.

A primeira dessas questões foi sem dúvida a incapacidade dos movimentos operários em construir um processo revolucionário. Algo que é evidente na própria figura de Marx ao comparar as abordagens e o otimismo um tanto quanto opostos em obras como o Manifesto Comunista e contribuições mais tardias como O Capital.

A certeza da inevitabilidade da revolução socialista se erodiu no fato de que, ou o desenvolvimento das forças produtivas não aconteceu, ou este desenvolvimento não foi capaz de promover a revolução comunista. O que abriu espaço para as primeiras questões sobre a ampliação das estratégias de ação política dos movimentos sociais. O debate sobre o reformismo aberto por Rosa Luxemburgo e Karl Kautsky, que se tornou o grande debate da segunda internacional, foi um deles, e se definia a partir das concessões abertas pela burguesia através dos intensos processos de lutas promovidos pelos movimentos sociais. O que abria as possibilidades, na tese reformista, de promover uma revolução a longo prazo, garantido no primeiro momento a adesão ao projeto democrático,

visando estabelecer reformas no interior do sistema capitalista e alianças com setores estratégicos da burguesia.

Mesmo quando a revolução comunista aconteceu na Rússia, se colocou a questão de uma revolução sem proletariado, no momento em que a Rússia era um país eminentemente aristocrático e que vivia em um modo de produção feudal, onde não foi possível criar uma burguesia ou muito menos uma classe trabalhadora. A questão que se colocou foi como justificar a possibilidade de sua saída do antigo regime direto para um processo revolucionário comunista, em um salto histórico que abria mão de uma revolução burguesa e das condições de desenvolvimento das forças produtivas. A tese de Vladimir Lenin, exposta na terceira internacional, considerada a internacional revolucionária, foi desde incluir o campesinato como classe revolucionária até afirmar a importância de uma vanguarda que iria orientar a construção de uma ideologia proletária e o desenvolvimento do processo revolucionário, bem como definir as estratégias de ações que dentre outras teses afirmava que o comunismo não se sustentaria em um só país, sendo assim um projeto de expansão global.

Para Laclau e Mouffe (2001) a extensa história do marxismo pode ser definida pelas disputas internas e pelas elaborações de teses que visavam construir alternativas políticas para uma revolução comunista que não se desenvolveu. De modo que o problema sempre se constituiu em construir um aparato teórico que fosse capaz de orientar a ação política dos movimentos sociais através da construção de estratégias que tinham como fim alcançar, mesmo que em um futuro longínquo, o processo revolucionário.

Assim, a teoria marxista apostava no desenvolvimento de um sistema capitalista que se definia na centralidade da produção de bens de consumo industriais o que levaria à simplificação dos sujeitos no plano social nas duas classes que atuavam no interior desse sistema econômico. O protagonismo social estaria limitado a esses atores e a ação política daí advinda estava restrita ao desenvolvimento da construção de um antagonismo fundamental entre os interesses dessas classes.

A centralidade da inevitabilidade da revolução comunista impediu, com raras exceções, que mesmo as contribuições que visavam renovar a compreensão da teoria marxiana sobre a ação social, conseguissem prever os deslocamentos abertos pelos novos movimentos sociais.

No entanto, a história do desenvolvimento capitalista promoveu novas formas de modular o entendimento sobre variados aspectos da vida social, desde a constituição do sistema econômico e suas relações de produção até o plano da cultura na qual emergiram desde novos atores políticos até mesmo novas formas de antagonismo, da qual os novos movimentos sociais são tributários.

As mudanças estruturais do sistema capitalista que aconteceram no pós-guerra deslocaram o processo de acumulação de capital para novos campos de atuação da economia que foram diversificando suas atividades através da construção de setores como o de finanças, comércio, serviços, informação, entretenimento, turismo, segurança, etc. Em todas essas novas formas de reprodução do capital as relações de produção atuam de forma a quebrar os vínculos de classe. Já que esses novos setores da economia escapam à definição de trabalho produtivo em Marx, que estaria no cerne da constituição de um processo e de um sujeito revolucionário.

É assim que surge, no plano da constituição dos sujeitos, uma série de outras identidades que passam a atuar no campo do político. Algo que se tornou evidente enquanto fenômeno empírico com o surgimento de uma série de movimentos sociais que se organizavam e atuavam de forma diferenciada daquela que até então disputava o cenário político da época.

É o momento da emergência de novos movimentos sociais que trazem consigo novos conteúdos políticos orientados sobre novas reivindicações e novas formas de atuação política.

O que traz a tona uma série de sujeitos que estavam a margem do processo político hegemônico pela relação entre capital e trabalho. O que provocou uma transformação radical na forma de pensar o estabelecimento dos conflitos sociais na atualidade, bem como os agentes que protagonizam a transformação social.

Dessa forma abriu-se espaço para a atuação daqueles que estão a margem dos processos produtivos, como desempregados, estudantes, pobres e excluídos em geral que não se enquadravam na cadeia produtiva a ponto de serem qualificados como explorados.

É nesse mesmo processo que se dá o surgimento dos novos movimentos sociais que como diria Melucci (2001) se organizam de modo a alcançar reivindicações

específicas que se estabelecem no presente através de questões imediatas em detrimento de mudanças estruturais de longo prazo como uma revolução.

E é nesse mesmo contexto que surge os movimentos que serão alvo da nossa pesquisa. Aqueles movimentos sociais que viram na fragmentação do sujeito a emergência de novas identidades que se organizam em torno de questões específicas que são construídas socialmente através de compartilhamento de elementos discursivos comuns como cor, raça, gênero, orientação sexual, etc. O que promoveu o surgimento de movimentos de todo tipo, como o movimento estudantil, feminista, negro, ambiental, punk, gay, etc.

Em comum, todos esses movimentos dispensam os tradicionais canais de luta política do operariado como os sindicatos, centrais, partidos políticos, etc. muitas vezes vistos como espaço de atuação de uma elite burocrática sindical e política que acabaram limitando sua atuação política a preservação de empregos e de status político, abandonando por completo as lutas pela transformação social.

O espaço de atuação privilegiado desses movimentos se deslocou das fábricas para as ruas, e mais recentemente, para o espaço midiático das imagens na qual se travam as disputas políticas.

Para Maria da Gloria Gohn, o conceito de Novos Movimentos Sociais é uma resposta teórica para essa mudança no plano empírico na composição e atuação dos movimentos sociais na contemporaneidade. Algo que pode ser apreendido de forma resumida a partir de cinco posturas teóricas: a primeira delas seria a “construção de um modelo teórico baseado na cultura”, assim o espaço social não estaria predeterminado *a priori* por elementos transcendentais como a classe; a segunda seria a “negação do marxismo como campo teórico capaz de dar conta da explicação da ação dos indivíduos e, por conseguinte, da ação coletiva” uma crítica que nega a determinação do econômico na definição da ação social que é vista como algo que se estabelece também em meio a dimensões como a política e a cultura; a terceira seria a eliminação da “centralidade de um sujeito específico, predeterminado, e vê os participantes das ações coletivas como atores sociais” o que seria a abolição tanto do sujeito moderno autoconsciente, quanto o sujeito revolucionário estabelecido pela classe; a quarta compreende que “a política ganha centralidade na análise e é totalmente redefinida. Deixa de ser um nível numa escala em que há hierarquias e determinações e passa a ser uma dimensão da vida social, abarcando todas

as práticas sociais” o que permite entender a política como um elemento que não se dá apenas em um nível macrossocial, mas que está também presente na definição das relações sociais cotidianas; por último, “as ações sociais e a identidade coletiva são criadas no processo”, “o que enfatiza a identidade coletiva criada por grupos e não a identidade social criada por estruturas sociais que preconfiguram certas características aos indivíduos” (2002: 121-123).

No campo da sociologia e da política, os Novos Movimentos Sociais representam um esforço em deslocar o problema da ação política do tradicional conflito entre capital e trabalho que monopolizou o debate na modernidade industrial. O contexto pós-fordista e os seguidos reordenamentos do sistema produtivo promoveram mudanças que levaram à fragmentação e à diversificação de sujeitos para muito além daquilo do que era pensado dentro da categoria marxista de “proletariado”.

Dessa forma, os novos movimentos sociais se apresentam como categoria analítica alternativa ao paradigma marxista para dar conta de um sujeito plural que emerge não das determinações econômicas, mas sim em meio aos conflitos políticos contingentes e indeterminados que emergem na contemporaneidade.

No entanto, boa parte dos pensadores do paradigma dos novos movimentos sociais são aqueles advindos do paradigma europeu, muito dos quais marxistas. O que permitiu a construção de teorias que apesar de criticarem os elementos centrais do pensamento marxista procuram dar, de alguma forma, continuidade a essa tradição através de contribuições de pensadores que se assumem como neomarxistas como é o caso de Clauss Offe ou pós-marxistas como é caso de Ernesto Laclau.

Para Laclau (1992) ainda faz sentido reafirmar, de uma forma um tanto quanto ousada, uma tradição marxista capaz de compreender o conjunto desses novos deslocamentos do capitalismo. Para o autor em questão não se trata de reafirmar as tradicionais categorias políticas do marxismo como a determinação da economia na definição da ação política ou o privilégio de classe nos processos de constituição do sujeito ou da transformação social, mas sim compreender o marxismo como uma tradição plural que é capaz de aceitar em seu interior setores que reconhecem as questões abertas pelos novos movimentos sociais. Sua intenção é absorver as críticas construídas em meio ao pensamento político contemporâneo e promover de forma imaginativa um arranjo político que dialogue com as teorias que se abrem para a compreensão da atualidade.

Como veremos mais adiante, o vínculo teórico e metodológico que Laclau estabelece com o marxismo é a compreensão de uma teoria de poder gramsciana capaz pensar uma cultura política sob a perspectiva do conceito de hegemonia, que passa a ser entendida a partir de processos discursivos.

Para pensadores como Negri e Hardt (2009), que também fazem questão de situar sua contribuição como parte integrante do pensamento marxista, os novos movimentos sociais se convertem em um conceito próprio que eles definem como “multidão”. Em oposição à tradicional categoria de povo que se desenvolve de forma transcendental a fim de promover as bases de sustentação do Estado e da democracia burguesa, a multidão se desenvolve a partir daqueles vínculos culturais, de solidariedade e afeto que são estabelecidos nas lutas sociais. De forma ainda mais ousada, os autores reafirmam o conceito de classe, para eles tão possível quanto as identidades que florescem no interior da multidão. No entanto, essa classe não se constrói *a priori* como uma identidade transcendente como pensava o marxismo ou como se estabelece com o povo. O conceito de classe é viável na medida em que ele é construído socialmente tal como qualquer processo político que desenvolve vínculos identitários.

Para esses autores o problema da ação política dos novos movimentos sociais deve ser compreendida à luz do conjunto de teorias que advém da virada linguística empreendida pela filosofia ocidental a partir do início do século XX. Ou de forma ainda mais precisa, a partir do segundo momento dessa virada que colocou em destaque o discurso como categoria analítica central. De modo que a ação social não depende de nenhum tipo de determinação transcendental e sim das relações de poder que são contingentes, ou seja, construídas nos processos de disputa política.

Deslocar o objeto da ação social do econômico para dentro de outras determinações como a do campo cultural ampliou as possibilidades de estudo desses novos sujeitos e de suas reivindicações políticas. A diversificação de suas identidades levou a uma proliferação de elementos culturais e simbólicos que deslocou por completo o tradicional jogo político.

Daí que as implicações abertas pelos Novos Movimentos Sociais afirmam que a espiral de fragmentação de projetos políticos e sujeitos da cena política contemporânea apontam para a proliferação de sentidos que levam a formas cada vez mais

diversas de atuação da política marginal e da conseqüente ampliação de formas de expressão e multiplicação de antagonismos.

Os conflitos e lutas se multiplicaram de tal forma que os Novos Movimentos Sociais constroem um tipo de centralidade da política cujo fim leva à construção de um número cada vez maior de jogos de linguagem que apostam no surgimento de antagonismos e processos de lutas políticas ainda mais radicais do que aquelas pensadas pelo marxismo tradicional.

2.2 NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS COMO PARADIGMA VISUAL

Vimos que os novos movimentos sociais se constituem como um novo paradigma no entendimento da ação social na contemporaneidade. Esse paradigma remete diretamente a um conjunto de transformações que questionaram todo o campo social a partir da década de 1960. O que levou ao conseqüente questionamento das categorias que definiam as ciências sociais, de modo a instaurar uma crise teórica no interior de boa parte do pensamento social e político.

Para Daniel Bell (1977) a crise teórica consistia no deslocamento aberto pelo conjunto de processos sociais que definem as sociedades contemporâneas que passaram a construir uma sociabilidade eminentemente fundada sob bases pós-industriais. Para o autor trata-se de um conceito de sociedade pós-industrial:

[que] lida sobretudo com as mudanças na estrutura social, com a maneira segundo a qual a economia está sendo transformada e como está sendo remanejado o sistema ocupacional, e com as novas relações entre teoria e o empirismo, particularmente entre a ciência e a tecnologia. (BELL, 1977, p. 26)

Os pontos mais evidentes dessa tese são de que as mudanças mais significativas no ordenamento social se deram em um setor produtivo que deslocou a sociedade industrial para uma sociedade do conhecimento e da informação. O que levou tanto aquilo que já afirmamos: a mudança de um setor econômico baseado na produção de bens industriais para outro baseado em uma acumulação flexível que organiza todo tipo de setores, desde o financeiro até a oferta de serviços. Mas também a um novo tipo de distribuição ocupacional que levou ao predomínio de funções que exige o domínio notável

do conhecimento; a centralidade do conhecimento teórico como princípio motor do desenvolvimento social; o controle da tecnologia; e a criação de uma “tecnologia intelectual”.

Enfim, a sociedade de capitalismo avançado inverteu o processo produtivo da sociedade industrial. Para pensadores como Marx o trabalho intelectual era considerado um tipo de trabalho improdutivo, enquanto no novo arranjo social ele é central para a reprodução do capital. Setores fundamentados em pesquisa de alto nível como eletrônica, microinformática, telecomunicações, biotecnologia, indústria aeroespacial etc. se tornaram os elementos centrais no processo de dinamização do capital.

É o desenvolvimento desse tipo de capitalismo que promoveu o advento das tecnologias da informação que permitiram a construção de um campo midiático que viu emergir uma hegemonia de uma sensibilidade visual que se ampliou para todos os setores da sociedade.

Para Roland Barthes (2005) essa transformação no campo midiático alçou as sociedades contemporâneas para o que ele chamava de “civilização da imagem”. Onde predominam os textos visuais como elementos de significação social. No entanto, para Barthes essa civilização da imagem era incapaz de construir de forma autônoma seus elementos próprios de significação, sendo dependentes da relação analógica que definia a imagem em analogia com o referente, ou na definição de seu significado através do repasse do texto verbal em processos que Barthes chamava de ancoragem. Apesar de ser uma civilização da imagem, as sociedades contemporâneas reproduziam um regime de sentidos baseado na centralidade do texto verbal.

Já para Scott Lash (1990, p. 175) as sociedades que se constroem no esteio da transformação de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação reordenam por completo o regime de significação que passa a ser predominantemente visual. De modo que a hegemonia da imagem técnica reflete um tipo de transformação ainda mais radical, no momento que é definida a partir de “uma sensibilidade visual em vez de literária”.

É a constituição desse regime de significação fincado na imagem técnica que permite a construção de um paradigma visual que desloca todas as dimensões sociais, políticas e econômicas.

Para a questão da política, esse tipo de hegemonia visual estabeleceu de vez a imagem técnica em meio à definição do debate político contemporâneo. As relações políticas passaram, em grande medida, a serem relações midiáticas. Colocando o problema das políticas de visibilidade em uma posição central para todos aqueles que promovem a disputa política no interior da sociedade da informação.

A dinâmica da imagem técnica no interior dessas sociedades traz à tona as diferentes formas de reproduzir o problema do político na atualidade. A relação entre imagem e movimentos sociais é provavelmente a face mais radical da forma como se constitui o campo político dominado por formas midiáticas.

Vimos que o conceito de novos movimentos sociais se converteu em um paradigma que se define em grande parte pela emergência de um tipo de ação social marcada pela presença de novos atores e novos conteúdos políticos em meio aos conflitos democráticos que se estabelecem no interior das sociedades contemporâneas. Visto dessa forma, o problema dos novos movimentos sociais se limitam à reordenação do sistema produtivo que levou à fragmentação e à diversificação de conteúdos e sujeitos. No entanto, temos um terceiro elemento que escapa a boa parte das teorias dos movimentos sociais, a de que a emergência de novos conteúdos, bem como novos atores, constroem novas formas de expressão de reivindicações políticas. Em meio às atuais sociedades essas formas de expressão são eminentemente visuais.

Assim, chegamos a um dos elementos fundamentais de nossa intervenção, a definição do paradigma dos novos movimentos sociais como um paradigma que subsiste em conjunto com um paradigma visual.

Falar de um paradigma visual na compreensão dos Novos Movimentos Sociais implica em compreender o desenvolvimento das imagens técnicas na construção de um campo midiático eminentemente visual cujo contexto desafia permanentemente os movimentos sociais a construir novos arranjos para problemas clássicos como a visibilidade de suas práticas.

Como pensado por Tomas Kuhn, um paradigma em oposição à ideia positivista de desenvolvimento progressivo da ciência, envolve saltos de compreensão no pensamento científico no momento em que velhas teorias não dão mais conta do deslocamento dos seus objetos de estudo. Elas invariavelmente envolvem a construção de um eixo paradigmático que exige uma nova postura metodológica e universos explicativos

próprios, que envolvem novos conceitos e categorias que fundam não apenas formas diferentes de modular problemas, mas sim de estabelecer novas questões e novas interpretações.

Assim, o problema das políticas de visibilidade apresentam questões fundamentais para o entendimento das relações dos movimentos sociais com as imagens de modo que extrapolam as fronteiras dos movimentos, constituindo-se em um espaço mais amplo de definição do jogo político no qual uma série de variáveis contribuem para delimitação de suas formas. Notadamente aquelas que governam o estatuto linguístico desse paradigma visual que se define nos usos sociais estabelecidos pela imagem.

Do mesmo modo que é possível apreender os movimentos sociais como fenômenos empíricos situados dentro de um contexto hegemônico por um regime visual de sentidos, é possível apreender os movimentos sociais através de categorias analíticas construídas por meio de um paradigma visual.

3 IMAGEM E DISCURSO

“Acredito sinceramente que existem coisas que ninguém veria, se eu não as tivesse fotografado”

Diane Arbus

Pensar em como as imagens fotográficas se constituem em relação aos movimentos sociais requer ir além da tarefa de encontrar as dimensões próprias da forma pela qual se apresenta o fenômeno político dos movimentos sociais.

Para isso, as teorias da política e da sociologia discutidos no capítulo anterior nos deram os elementos fundamentais para a compreensão do papel dos movimentos sociais e das questões que eles abrem em meio à contemporaneidade. O conjunto de suas determinações foi situado dentro da espiral de deslocamentos promovida pela fragmentação do sujeito e a conseqüente presença de identidades múltiplas e diferenciais no campo do político e do social. Enfim, aquilo cujo acúmulo de debate permitiu o pensamento teórico forjar o conceito de “Novos Movimentos Sociais”.

No entanto, o exercício crítico operacionalizado em cima desse conceito levou a situá-lo não apenas no terreno das identidades e dos projetos políticos, mas também no campo da estética e de suas formas de expressão. Assim, o conceito de novos movimentos sociais foi expandido de modo a situar o problema do político também a partir de um contexto bem mais amplo de determinações no qual é possível identificar um regime visual de produção de sentidos cuja centralidade é cada vez mais perceptível na constituição da vida social e na definição das lutas políticas. Tal crítica permitiu um segundo deslocamento analítico, situar esse conceito dos novos movimentos sociais dentro de um paradigma visual.

Cabe, portanto, reconhecer que o jogo do qual os movimentos sociais participam não se dá apenas no território estabelecido por esses movimentos ou por seus antagonistas dentro dos limites estabelecidos pela política, em seu sentido mais clássico. Trata-se de reconhecer que esses limites bem como a própria política são devedoras de um mesmo paradigma visual cujas regras se estabelecem nos usos sociais organizados em torno da imagem.

Reconhecer um paradigma visual e situar em seu interior fenômenos sociais que possam ser, em larga medida, governados por uma ordem do discurso visual requer compreender que tipo de estrutura emerge desse arranjo social e como ela estabelece regras de modo a limitar as possibilidades de exercício dos jogos que definem o problema do político na atualidade.

Do mesmo modo que é necessário recorrer ao pensamento desenvolvido no interior do debate político para criar uma teoria dos movimentos sociais a fim de refletir sobre suas particularidades, se faz necessário pensar em elementos do pensamento linguístico para construir uma teoria da imagem fotográfica para dar conta do modo pela qual a imagem se constitui em nosso tempo. E principalmente, para compreendê-la como uma questão política.

Sua problematização é igualmente fundamental para a compreensão das Políticas de visibilidade no momento em que a imagem fotográfica está no centro das estratégias dos Movimentos Sociais para a conquista de legitimidade política. Cada vez mais ela se constitui como meio privilegiado de embate político. Um campo de imagens onde se disputa sentido.

A primeira pista para a compreensão da imagem na atualidade pode ser encontrada no modo pelo qual foram abordados o problema dos movimentos sociais. Vimos que grande parte de sua teoria se situa em meio ao que ficou celebrizado como produto da virada linguística. O que faz com que eles não sejam compreendidos apenas como fenômenos empíricos, mas também como um fenômeno teórico a ser investigado à luz das teorias da linguagem. De tal modo que o clássico problema dos tensionamentos abertos pelos movimentos sociais foram compreendidos como um elemento próprio da linguagem nas sociedades contemporâneas no qual os jogos se tornaram tão complexos que se estabelecem ambiguidades no interior do tecido social de modo a promover a proliferação de toda sorte de antagonismos.

Do mesmo modo, vamos ver que a fotografia também se constrói enquanto um fenômeno que se situa no campo da linguagem. A ponto de se converter em um problema epistemológico na medida em que, assim como as correntes do pensamento filosófico, a presença da imagem em nosso tempo também incorreu em uma forma própria de apreender o mundo e gerar conhecimento.

Uma teoria da fotografia que descortine os elementos que permitem dar maior densidade ao problema das políticas de visibilidade, bem como de qualquer visibilidade, exige deslocar a imagem de seu tradicional problema da transparência para um regime de sentidos que se define a partir dos usos políticos. De modo que as imagens dos movimentos sociais nunca mostram apenas os movimentos sociais, mas também seu conjunto de práticas políticas, seus arranjos identitários e uma interpretação particular que se converte em uma disputa de sentidos. Aquela disputa que é própria para alcançar a legitimidade de seus projetos.

3.1 A FOTOGRAFIA COMO PROBLEMA EPISTEMOLÓGICO

A questão fundamental que paira sobre a constituição de uma teoria da imagem fotográfica é a mesma questão que está presente em todo e qualquer tipo de pensamento que se estabelece diante do problema de compreender a relação do homem com o mundo.

As inúmeras possibilidades de reunir esse pensamento estão colocadas diante de formulações diversas do agir humano que vão desde a religião, a filosofia, as ciências naturais, etc.

Compreendidas como pensamentos estanques e muitas vezes inconciliáveis é comum ver cada uma dessas formulações como uma visão distinta de mundo que se estabelece de acordo com os elementos próprios do seu pensamento. No entanto, é o seu denominador comum (a questão da relação do homem com o mundo) que permite um tipo de diálogo que ousa se sobrepor às delimitações colocadas por cada uma de suas formulações. De modo que é habitual perceber em meio a sofisticadas abordagens filosóficas ou em meio a intrincados esquemas teóricos da ciência, explicações que se apropriam dos mesmos elementos mágicos que definem a religião. Ou o contrário, onde os saberes religiosos reproduzem os elementos científicos como se fossem mágica.

A fotografia se coloca como mais uma resposta diante da mesma questão que vem animando o pensamento humano durante séculos. Ou seja, o problema central de uma teoria da imagem fotográfica é também pensar a relação do homem com o mundo. E como tal, a formulação de seu modo de ver e estar no mundo passa em alguma medida por dialogar com todo tipo de tradição que deu uma resposta a esse problema.

Dessa forma, é comum apreender a imagem fotográfica tanto a partir de dogmas e cosmovisões de mundo estabelecidas em meio a um universo mágico, quanto compreendê-la a partir de reflexões filosóficas ou complexos arranjos teóricos que buscam na ciência os elementos de sua formulação. O que torna possível falar tanto de um conjunto de teorias mágicas da imagem como em um conjunto de teorias científicas.

Suas possibilidades de reflexão são de mesmo número da capacidade do pensamento humano em construir reflexões sobre nossa forma de se relacionar com o mundo. Cada um desses pensamentos reproduzem um universo próprio de conceituações e teorias que elaboraram tanto formas próprias de entender a fotografia como formas próprias de apreender aquilo que se coloca diante dos olhos como mundo.

Assim é possível pensar em uma teoria da imagem estruturalista que vê o signo como unidade de análise de uma fotografia que se desenvolve em um plano formal de diferenciações. Ou uma versão fenomenológica para uma teoria da imagem onde prevalece a dimensão do fenômeno e da essência como elemento básico de sua percepção. E mesmo uma visão da filosofia analítica que prevê um paralelismo entre aquilo que é evidente no plano empírico quanto no plano linguístico, algo facilmente perceptível na presença do ícone em teorizações como a semiótica de Charles Pierce.

O que torna possível também outro movimento: falar de uma teoria da imagem que tem a ambição de se constituir como uma disciplina ou um processo de reflexão autônomo que opere com a intenção de construir suas próprias formulações.

Temos que, uma teoria da imagem fotográfica pode tanto dialogar com a longa tradição religiosa, filosófica ou científica como construir seus próprios elementos e até mesmo articular diferentes abordagens a ponto de sobrepor formulações distintas.

O que deixa evidente que não há apenas uma teoria da imagem fotográfica, mas sim uma série de teorias que não apenas organizam uma forma de pensar a fotografia, mas também de pensar a relação entre homem e natureza e toda série de problemas e desdobramentos que se abrem a partir dessa questão.

Desse modo é lícito compreender a fotografia como um problema epistemológico na medida em que ela se constitui como uma forma de apreender o mundo, ordená-lo sob uma ótica particular e, por consequência, se constitui também como um problema para uma teoria do conhecimento. A depender de sua formulação podemos ter compreensões completamente diferentes para a relação entre homem e natureza, bem

como diferentes entendimentos sobre o problema do referente e da representação. Enfim, aquelas questões que animam o esforço do homem em pensar sobre sua relação com a natureza.

3.2 A IMAGEM E SEMELHANÇA DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

Para todas as teorias da imagem fotográfica a tarefa de responder a questão sobre a relação do homem com o mundo exigiu pensar sobre a natureza do referente. Enfim, refletir sobre aquilo que é posto diante do equipamento fotográfico da mesma forma que é colocado diante dos olhos como forma de apreensão do mundo. Algo que existe no exterior da experiência fotográfica e cujo registro se constitui como sua tarefa primordial. O que torna toda fotografia uma imagem que remete sempre a alguma coisa que se constitui no mundo, fazendo do referente uma presença incontornável em toda imagem fotográfica. Aquele elemento sem o qual não é possível construir uma fotografia.

Para o nosso ponto de partida na tarefa de construir um arranjo teórico para pensar a imagem fotográfica vamos situar a questão do referente no contexto da invenção da fotografia no início do século XIX. Mais precisamente em um momento histórico marcado pelo auge de um tipo de ciência moderna cujo horizonte epistemológico foi definido a partir de um modelo empírico de apropriação do real bem como em uma lógica positivista de desenvolvimento do conhecimento.

Tal contexto construiu o primeiro grande projeto de compreensão da imagem fotográfica de modo a definir o que será central em nossa compreensão para a construção de uma teoria da fotografia, aquilo que vamos chamar de dispositivo fotográfico, um conjunto particular de usos da imagem fotográfica que se converteu na definição hegemônica da fotografia. Sua compreensão enquanto categoria analítica será trabalhada como um aparato teórico a fim de definir uma teoria da fotografia a partir do conjunto de usos e práticas que estão estabelecidos no plano do social.

3.2.1 O Nascimento do Dispositivo Fotográfico

O primeiro momento do dispositivo fotográfico é perceptível em meio à historiografia tradicional sobre a invenção da fotografia na primeira metade do século XIX na

qual ela é vista como uma consequência do desenvolvimento do conhecimento técnico-científico que procurava um modo de aprimorar o advento da câmera escura.

Reconhecida de longa data, a câmera escura é uma invenção que permite através dos princípios da natureza ótica da física reproduzir uma parcela do mundo exterior no interior de um espaço delimitado. Sendo utilizada desde os árabes antigos para a observação de estrelas a fim de auxiliar a construção de mapas de navegação celestes como também por pintores renascentistas da Idade Média na elaboração de retratos. Em todos esses casos, ela se constituía como uma técnica artesanal de apreensão da natureza. Um recurso que aliado à habilidade humana permitia registrar uma imagem do mundo que se apresentava refletida em seu interior.

No contexto da invenção da fotografia, em meio ao avanço da ciência, o desafio colocado era desenvolver um processo químico que permitisse a captação da imagem de forma mecânica. Seu objetivo era que o trabalho artesanal da câmera escura pudesse ser convertido em um processo automático de captação cujo fim era criar imagens permanentes do mundo.

Em termos epistemológicos, a fotografia se transforma em um instrumento da ciência moderna cujo fim é reproduzir sua forma de se apropriar da natureza. No contexto do século XIX isso significava estabelecer o problema do referente do mesmo modo como o real empírico em um tipo de apropriação do mundo que separa o sujeito do objeto. Na qual o homem a partir do desenvolvimento da técnica se apropria da natureza de modo a manipulá-la de acordo com a sua conveniência.

É desse modo que surge o problema da representação da imagem fotográfica. Que passa a se situar em meio à fixação de uma imagem em perfeita analogia com o referente, transformando o equipamento fotográfico em uma máquina de captar o real e convertendo toda fotografia em um espelho da realidade. Algo que se torna evidente na formulação de Talbot (2011) reconhecido como um dos inventores da fotografia, que em uma das primeiras obras a pensar a imagem fotográfica a reconhece como um “lápis da natureza”. Um tipo de ferramenta técnica capaz de deixar o mundo escrever suas impressões de forma objetiva no suporte fotográfico.

Não é sem sentido que o esforço da historiografia clássica da fotografia tem se definido em insistir em contar sua história como o desenrolar de um processo de

desenvolvimento técnico marcado pela sucessão de uma série de invenções e descobertas que vem alterando profundamente o modo como a fotografia se constitui.

Fala-se, portanto, do domínio tecnológico que permitiu a invenção do daguerreótipo e de seu processo químico que fixava de modo permanente a imagem que se projetava na câmera escura. Ou a adaptação da película de cinema que levou a construção das câmeras de 35mm e que permitiu a portabilidade da fotografia como forma de consolidar gêneros como o fotojornalismo. E mais recentemente, o avanço da eletrônica e da computação em permitir o advento da fotografia digital com sua adoção em massa e seu processo de proliferação das imagens que circulam em tempo real por todo o mundo.

No entanto, ao compreender a fotografia sob o prisma do problema epistemológico da ciência moderna, vemos que o desenvolvimento de cada uma dessas invenções se resume a reproduzir o objetivo primeiro da ciência por trás da fotografia: captar a realidade de forma cada vez mais objetiva, permitindo construir uma forma de representação fidedigna. De modo que o desenvolvimento da técnica fotográfica tem como fim único aprimorar ainda mais sua condição de objetividade e verossimilhança.

Soma-se a isso o fato de que a compreensão da fotografia dentro desse tipo de epistemologia permitiu a construção de uma série de teorias da imagem fotográfica que se assentam sob um tipo de empirismo que coloca a fotografia como um forma de expressão auto-evidente. O que na prática levou a um tipo de reflexão sobre a imagem fotográfica que dispensa a construção de arranjos teóricos mais elaborados. Já que boa parte do seu pensamento se assenta no fato de que toda fotografia é a representação de algo que existe no seu exterior. O que levou a fotografia a um papel secundário. Em vez de um modo de organizar o mundo ela se converteu em seu testemunho ou de forma ainda mais redutora, uma espécie de ferramenta que foi operacionalizada pela ciência, de modo a se constituir como mero instrumento de pesquisa e intervenções nas mais variadas práticas. Sendo largamente utilizada por antropólogos, geógrafos, demógrafos, engenheiros, criminalistas, e por todo tipo de tecnologias de governança e controle que foram construídas a partir da modernidade.

Assim, temos os primeiros contornos do dispositivo fotográfico, aquilo que afirmamos ser o ponto de partida de nossa abordagem teórica.

Pensar a fotografia como fruto das determinações desse dispositivo requer compreender a história da fotografia não como a narração do desenvolvimento da imagem

técnica como instrumento da ciência. Mas sim como uma compreensão que vê nessa mesma história um discurso que opera a legitimação da fotografia como instrumento de um horizonte epistemológico que se estabelece em torno da ciência moderna.

3.2.2 O Discurso do Dispositivo como Discurso da Fotografia

O conceito de dispositivo foi originalmente concebido por Foucault nos seus estudos sobre a história, a ponto de se converter em uma das ferramentas analíticas mais exploradas em toda sua obra. No entanto, em nenhum de seus livros o autor se dá a tarefa de formular sua definição. Para tanto, Agamben (2005) reúne aquilo que permite ao menos esboçar uma aproximação possível, definindo o dispositivo como:

- 1) É um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder.
- 3) É algo de geral (um *reseau*, uma "rede") porque inclui em si a episteme, que para Foucault é aquilo que em uma certa sociedade permite distinguir o que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é científico.

O conceito de dispositivo é uma ferramenta que extrapola os limites da história constituindo-se também como um conceito que expande sua atuação para o campo da filosofia, linguística, sociologia, política, etc. Ao ser compreendido como uma rede de discursos que opera através de relações de poder ele toma para si uma crítica radical da epistemologia moderna que vê o mundo como uma realidade empírica possível de ser compreendida a partir da ciência.

Como nos lembra Deleuze (1990) o dispositivo tem suas origens na crítica a ciência moderna empreendida por Nietzsche e Spinoza que recusava a compreender a realidade a partir de categorias estabelecidas *a priori*. O que Deleuze chama de recusa aos "universais". A natureza da realidade, em vez de se estabelecer de ante do objeto que subsiste no plano empírico, passa a ser construída no plano da história a partir das relações de poder que disputam a definição de seus sentidos.

Outro elemento fundamental para sua compreensão é aquele que também esteve presente em boa parte do estruturalismo através da crítica ao sujeito moderno como entidade autônoma. O dispositivo foucaultiano regra não apenas a constituição da natureza do real, mas também a formação das subjetividades que se converte em um processo de sujeição. Assim o sujeito é limitado pelas determinações do dispositivo de modo que suas práticas e falas se estabelecem como efeitos discursivos.

Ainda com Deleuze (1990, p. 04) o dispositivo na obra de Foucault ao se estabelecer como uma morfologia da rede permite ser pensado como percursos que se “entrelaçam” e se “bifurcam” a partir de componentes que se convertem em linhas que são tanto de “visibilidade”, como de “enunciação”, “força”, “subjetivação” e “ruptura”.

A episteme (o universo de construções discursivas que define o que é aceitável cientificamente) governa aquilo que se torna visível, uma vez que os problemas só podem ser reconhecidos e formulados como tal na medida em que se inserem como questões legítimas para uma determinada ordem discursiva. Da mesma forma, essa episteme governa as regras de enunciação definindo aquilo que pode ser dito e ocultando aquilo que não se inscreve dentro de seu horizonte epistemológico, desqualificando-o como saber legítimo. Um tipo de processo social que só pode ser operacionalizado a partir do uso da força onde as relações de poder determinam os discursos que irão se estabelecer de modo a reger as determinações do social. Convertendo-se não apenas como uma forma de ver o mundo, mas também como um processo de subjetivação que tem como função definir a natureza dos sujeitos.

Para Agamben, o dispositivo, em sua definição pessoal, é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2005, p. 07). Os dispositivos sempre estiveram presentes e se constroem como a própria possibilidade de se relacionar com o mundo. Até mesmo a linguagem é reconhecida como o “mais antigo dos dispositivos”.

Assim, o fotográfico é apenas um tipo de dispositivo diante de tantos outros que se organizam sob o universo de discursos que compõe a episteme moderna.

Podemos, por tanto, definir o dispositivo fotográfico como aquela rede que se estabelece de modo estratégico a fim de reger as possibilidades discursivas do entendimento da fotografia. Através das relações de poder estabelecidas pela episteme

moderna o dispositivo fotográfico legitima a imagem fotográfica como um instrumento de apreensão do real, transformando o seu discurso no discurso legítimo sobre a fotografia.

A fotografia é assim parte integrante de uma tecnologia social que tem como fim dar corpo a uma série de discursos que visam dar visibilidade ao real. A máquina fotográfica é por excelência uma das formas mais elaboradas de apreensão dessa mesma realidade. Convertendo-se em uma espécie de representação material do discurso de apropriação do objeto empírico.

Compreender a natureza do dispositivo fotográfico é importante para o nosso problema da visibilidade política dos movimentos sociais na medida em que é ele que estabelece as regras de entendimento da própria visibilidade como problema político. Os movimentos sociais estabelecem suas lutas para alcançar a visibilidade de seus projetos políticos-culturais no interior de suas determinações. A guerra das imagens que se instaura a partir das políticas de visibilidade divide um mesmo horizonte discursivo cujo espaço já está, em grande medida, determinado pela estrutura do dispositivo.

No entanto, é possível enxergar na conceituação de Foucault aquilo que Deleuze chama de “linha de fratura” o tipo de componente que aponta para o deslocamento do dispositivo de modo que ao ser estabelecido no interior de processos históricos e linguísticos ele não se constitui como uma estrutura eterna ou imutável.

O próprio conceito de dispositivo opera de forma a denunciar sua transparência. As determinações que o dispositivo constroem não são em absoluto dadas, mas sim construídas. Ao identificar o dispositivo como instrumento de uma episteme moderna, Foucault abre as possibilidades de pensar o dispositivo como um novo ordenamento de um tipo de epistemologia onde a transparência do real é obrigada a ser confrontada com um discurso que afirma a natureza construída da realidade.

No campo do social, político e científico temos inúmeras pistas de uma mudança de episteme onde o paradigma moderno de apreensão do real é deslocado. No campo das ciências naturais temos a teoria da relatividade de Albert Einstein e o princípio da incerteza de Heisenberg e o surgimento de uma teoria quântica. No campo das artes temos as vanguardas históricas que a partir de Duchamp questionaram a figuração em prol de uma arte contemporânea marcada pelo dadaísmo, suprematismo, abstracionismo, etc. No campo das ciências humanas as contribuições de Nietzsche e Spinoza que se estabelecem contra os elementos determinados *a priori*. Em Sigmund Freud temos um indivíduo cuja presença do

inconsciente impede que ele se constitua como um sujeito auto-centrado. Na filosofia analítica temos os jogos de linguagem da segunda fase de Wittgenstein. Na fenomenologia temos a destruição da ontologia e da metafísica do ser de Heidegger. No pós-estruturalismo temos a crítica da relação entre significante e significado que permite o deslocamento da estrutura.

Na fotografia, a mudança no plano epistemológico que levou à crise da representação tem na fotografia digital a desqualificação do referente tanto através do uso de artifícios quanto de manipulações.

Para Rouillé (2009) a tecnologia digital mudou a tal ponto o dispositivo fotográfico que não é mais possível chamar a fotografia digital de fotografia. O suporte digital tornou aparente o caráter ficcional da imagem fotográfica. Seus usos sociais através de ferramentas como o *Photoshop* evidenciaram as possibilidades de manipulação da fotografia, que embora sempre estivessem presentes desde sua invenção, estavam ocultas graças à força do dispositivo fotográfico e do seu paradigma de representação do real.

3.3 A DESCONSTRUÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

“A humanidade permanece irremediavelmente presa dentro da caverna de Platão, relegando-se ainda, como é seu velho hábito, com meras imagens da realidade.”

Susan Sontag

Ao definir a fotografia a partir das determinações do dispositivo fotográfico situamos seu advento em meio aos usos sociais estabelecidos pela epistemologia moderna. Tais usos atuam em um nível discursivo a fim de construir uma estrutura que regra e define a forma de operação e interpretação da imagem fotográfica. Em seu aspecto formal, tal estrutura se define da mesma forma que boa parte das teorias explicativas que se estabelecem a partir da metafísica da presença, que procuram dar conta tanto da fotografia quanto de outras formas de compreensões de mundo.

Para Jacques Derrida (1995) o conceito da estrutura tem a idade da própria “episteme”, bem como da ciência e da filosofia ocidental. Sua definição se constrói a partir de um centro fundador que delimita as possibilidades do jogo de acordo com os significados

que se estabelecem em seu interior. No entanto, o centro nunca está presente em meio a esse jogo. Ele é a presença fundadora que constrói as determinações daquilo que é possível e daquilo que não é permitido. Seu lugar se situa no espaço do transcendente, aquele que se constrói fora dos elementos que ele mesmo define.

Sua presença é de tal modo atuante na determinação das mais variadas questões que se estabelecem ao longo da história do pensamento ocidental, que é possível pensar essa estrutura como a “série de substituições de centro para centro”.

Para Derrida (1995, p. 231):

A sua forma matricial seria [...] a determinação do ser como presença em todos os sentidos desta palavra. Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram o invariante de uma presença (eidos, arquê, telos, energeia, ousia (essência, existência, substância, sujeito) aletheia, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.).

Para o problema da fotografia, desde o primeiro momento do estabelecimento do dispositivo fotográfico, é possível pensar que o centro que estrutura a imagem fotográfica é o referente. É ele cuja presença determina o regime de construção da fotografia estabelecendo os jogos que invariavelmente se constroem em torno da reprodução da realidade que se apresenta no exterior do aparelho fotográfico, definindo do mesmo modo seus regimes de interpretação.

As possibilidades da desconstrução da imagem fotográfica só se estabelecem na medida em que é possível pensar a estruturalidade da estrutura e destruir, no sentido Heidegariano, a metafísica de sua presença. A genealogia do presente de Foucault (2005), advinda do método genealógico de Nietzsche, permite reconhecer ao longo da história as possibilidades de formação do seu centro, identificando que, antes mesmo de se constituir como um elemento fundador, o centro é também estabelecido dentro do próprio jogo.

Pensar a fotografia através do dispositivo fotográfico implica em localizar seu centro em meio ao referente, que nada mais é do que o conjunto daquelas substituições que foram definidas pelo discurso da epistemologia moderna.

Ao aprofundar o processo de desconstrução da imagem fotográfica é possível pensar as origens do discurso científico desde o platonismo, estabelecendo o

primeiro momento identificável do centro como o elemento fundador que estrutura tanto os jogos que define o caráter do real quanto da fotografia.

3.3.1 A imagem através de uma Genealogia do Platonismo

O mito da caverna de Platão aborda as imagens no interior de um pensamento filosófico que se desenvolve de sua forma mais primária, o mundo visível, até a sua forma mais desenvolvida, o mundo inteligível. As imagens que se projetam sobre a parede da caverna se constituem no primeiro nível, como uma ilusão, a forma mais elementar e superficial de apropriação do conhecimento. Este, por sua vez só pode ser elaborado no momento em que as imagens passam pelo escrutínio do pensamento filosófico.

Temos em Platão um dos primeiros momentos de fundação da imagem como engano. Aquilo cujo desenvolvimento do pensamento filosófico ocidental promoveu desde enquanto a desconfiança diante da imagem até sua total aversão.

A epistemologia moderna que define não só o dispositivo fotográfico, mas o próprio conceito de ciência pode ser entendida como o desenvolvimento de um neoplatonismo que constrói a relação com o mundo a partir dos mesmos níveis de entendimento estabelecidos por Platão. Assim temos que o pensamento ocidental foi pródigo em construir uma série de binômios que reproduziam a compreensão platônica a partir de níveis de conhecimento, como aparência/essência, forma/conteúdo, ficção/real, etc. Aqueles elementos que se situam no plano do mundo do inteligível se construíram como substituições de centro dos mais variados tipos de estrutura.

Dessa forma, a compreensão da ciência se desenvolveu de modo a sempre duvidar daquilo que se apresenta no primeiro momento aos olhos, a exemplo das imagens. Para que elas possam ser objeto de compreensão é necessário que elas passem pelo escrutínio do pensamento filosófico ou científico. O grande projeto da tradição platônica foi dominar a imagem através da reflexão e da palavra.

Todas as grandes teorizações científicas acerca da imagem reproduziram, em alguma medida, a mesma desconfiança e aversão em relação à imagem. Dividimos essas abordagens em quatro momentos distintos, a saber: a imagem-mundo, a imagem-ideologia, imagem-espetáculo e a imagem-simulacro.

Na imagem-mundo temos aquela compreensão mais básica, que é própria do dispositivo fotográfico, na qual a imagem fotográfica tem como obrigação a captação do real tal como ele se apresenta, sem qualquer tipo de intervenção de modo a manter sua credibilidade enquanto imagem verdadeira. É a imagem que se constitui como espelho da natureza e reprodução fidedigna do referente. Está particularmente estabelecida na compreensão da imagem a partir de abordagens empíricas. Na filosofia analítica assume o caráter de proposição com valor de verdade.

A imagem-ideologia reproduz a compreensão do marxismo que coloca a ideologia como um mecanismo que funciona como uma câmera escura que inverte a realidade a ponto de falsear a compreensão do mundo. É construída em oposição à noção materialista de apreensão da natureza. Entende a imagem como fruto de um idealismo que se constitui como um obstáculo da apreensão das condições materiais de vida.

Na imagem-espetáculo temos a compreensão de Guy Debord (1997) que em sua quarta tese sobre a sociedade do espetáculo afirmava que o espetáculo é uma relação mediada por imagens. Para Debord, o desenvolvimento do capitalismo avançado privilegiaria o estabelecimento de relações sociais que se dão eminentemente por imagens, ocultando a dimensão do real a partir do espetáculo. O que é outra forma, ainda mais pobre, de reproduzir a ideia marxiana da ideologia como falseamento da realidade.

Na Imagem-simulacro as sucessões entre real e ficção se embaralham de tal modo que surge uma tipo “hiperealidade” que Jean Baudrillard assume como uma dimensão mais real do que própria realidade. As ficções estabelecidas pelo simulacro se estabeleceram a ponto de repassar o simulacro pelo real.

Em todas essas contribuições está presente o desenvolvimento do pensamento platônico que reproduz, ao mesmo tempo, tanto a aversão à imagem quanto a possibilidade de compreender, através de uma abordagem reflexiva, o real que se esconde por baixo de suas superfícies. Em comum, todas essas teorias refletem o medo de ocultamento da realidade que define a episteme moderna.

O referente enquanto centro se constrói como uma força que tenta a todo custo promover o que Derrida (1995) chama de fechamento da representação. Controlando os limites dos jogos que se estabelecem em seu interior. De modo que uma imagem fotográfica situada no interior desse fechamento só pode representar o referente. Todas as

possibilidades de significação que se abrem em meio a uma fotografia são reduzidas no interior das determinações da presença.

No entanto, ao identificar a estruturalidade da estrutura, bem como reconhecê-la a partir do dispositivo fotográfico, estamos construindo as possibilidades de pensar uma indecibilidade estrutural. O que nos permite entender a fotografia de forma descentrada a ponto de se constituir de um modo tal que os seus significados se estabelecem em um jogo livre de determinações.

Ainda com Derrida (1995, p. 232):

na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso [...] isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.

Temos, assim, a possibilidade de abertura do contexto onde a imagem fotográfica é deslocada no interior do dispositivo fotográfico a fim de questionar seu elemento fundador.

Vimos que o nosso tempo reconheceu em uma série de outras disciplinas e teorias as possibilidades de crítica à metafísica da presença. De modo que na ciência, nas artes, na política e no social a presença do real vem sendo erodida pelo entendimento das regras que definem o elemento fundador do jogo.

Na fotografia, esse processo de crítica ao real passa por questionar as determinações do dispositivo fotográfico a partir daquilo, que a exemplo de Arlindo Machado (1997), definiremos como o pós-fotográfico.

3.4 O PÓS-FOTOGRAFICO COMO PARADIGMA VISUAL

O pós-fotográfico não se dirige apenas àquilo que vem ganhando corpo na crítica como “o fim da fotografia”. Da forma como se estabelece a discussão, a afirmação de que a fotografia chegou a seu fim se aplica quase que exclusivamente aos aspectos do desenvolvimento da tecnologia, notadamente aquela que se refere à fotografia digital. Vista como uma forma de captação do real que não depende, em última instância, desse mesmo real.

Apesar de a história estar repleta de casos de manipulação da imagem fotográfica, sendo um tipo de expediente que está presente desde os primórdios da fotografia (o que evidencia que ela é um elemento próprio da técnica, mesmo aquela que se afirma analógica), é apenas com a fotografia digital que a manipulação é alçada como prática que atenta aos domínios do real. Isso obviamente obscurece e limita o entendimento do pós-fotográfico.

O que parece se perder em meio ao debate contemporâneo é que o deslocamento ao qual o termo pós-fotográfico remete contém uma série de implicações que estão além dos problemas colocados pela técnica, entendida nos seus termos convencionais.

É certo que assim como qualquer outro meio de comunicação, forma de expressão ou arte que depende do desenvolvimento da técnica, a fotografia está fadada à superação das tecnologias que garantem a sua reprodução. De outro modo, afirmar a dependência da técnica não é nada mais do que afirmar que sua “morte” está inscrita desde seu nascimento. Proclamar seu fim não permite entender as possibilidades abertas pelo conceito do pós-fotográfico.

O pós-fotográfico não implica no fim da fotografia, mas sim em uma nova etapa de sua história. Uma forma diferente de compreender o mundo fora do dispositivo fotográfico, entendido não apenas como o aparelho, mas como todo um sistema discursivo que orienta uma nova percepção.

Vimos que o deslocamento do dispositivo fotográfico através de suas linhas de fratura é um movimento que reflete o que na epistemologia contemporânea ficou conhecido, dentre outras formulações, como crise da representação. Todas as ciências e disciplinas promoveram de alguma forma, a crítica ao elemento estruturador que permitia ordenar suas formas de compreensão. Esse momento, ainda em pleno desenvolvimento, aponta para uma mudança no plano epistemológico que coloca em questão os elementos que sustentam a modernidade.

Diante da imagem fotográfica, da forma como estamos tratando, isso remete a um tipo de reordenamento linguístico que desloca a fotografia do campo do dispositivo fotográfico para aquilo que já definimos como o campo do paradigma visual.

A fotografia hegemônica pelo dispositivo fotográfico é a última das linguagens verbais. O grande projeto da tradição platônica de domesticar a fotografia pela palavra. O desenvolvimento da técnica como domínio do real, é algo que só é alcançável

pelo verbo, o “fiat lux”. Assim, todo o esforço do dispositivo fotográfico se converteu em conter, através da forma estruturadora da referência, as possibilidades de transbordamento linguístico que reside em toda fotografia.

O paradigma visual por ser eminentemente pós-fotográfico é a inversão do *fiat lux*. O espaço discursivo onde a fotografia pode ser apreendida por outras formas da linguagem que não seja o texto verbal. Podendo ser apreendidas como sensações, sons, cheiros, gostos e seus próprios elementos de produção de significados.

O pós-fotográfico é aquele tempo pressentido por Borges onde a força daquilo que reside atrás dos espelhos não pode mais ser contida. No interior de cada foto foram encarceradas um número infinito de determinações. Enquanto que no princípio da fotografia toda potência da imagem transitava sem qualquer impedimento entre o mundo dos espelhos e dos homens, ao fim de sangrentas batalhas a fotografia foi reduzida pelo dispositivo fotográfico a um mero reflexo servil da realidade.

O pós-fotográfico restaura a potência originária da fotografia de modo que ela pode exercer suas possibilidades de forma livre e impensada. E como a fotografia que um dia libertou a pintura de sua servidão, ela nos vislumbra com uma imagem técnica que pode transitar sem constrangimentos entre os espaços do sonho, da imaginação e do desejo.

3.5 ECONOMIA DO DISCURSO VISUAL

“... por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem”

Michel Foucault

A ordem do discurso que governa o paradigma visual envolve um tipo de compreensão da imagem fotográfica que não é outra senão a de uma pragmática da fotografia.

O que envolve um caminho diferente daquele traçado pelo pensamento tradicional sobre a imagem técnica, cuja direção salvaguarda algumas variações sempre se referiu a uma questão fundamental “o que é fotografia?”, acompanhada de outra pergunta que se converteu em seu desejo mais forte e incontido “o que deveria ser fotografia?”.

Ambas questões reproduzem a busca de uma reflexão que sempre se voltou para a origem sobre um sentido primeiro, cujo fundamento define as regras do jogo fotográfico. Trata-se obviamente de encontrar aquela presença que define as determinações do jogo e que ao mesmo tempo lhe escapa.

No entanto, o movimento da pragmática não é outro senão o de descentrar a imagem fotográfica. Inserindo o questionamento sobre os “usos da fotografia” em vez da pergunta sobre sua essência. Assim, se há alguma natureza da fotografia ela talvez seja uma natureza que é permanentemente reinventada pelas práticas sociais.

Trata-se obviamente de questionar o “ser” da imagem fotográfica como proposto por Schaeffer (1996). De forma que a fotografia em vez de depender daquela ontologia pensada por André Bazin(1985) na verdade depende muito mais de usos sociais.

Tais usos inauguram novas formas de apropriação do dispositivo fotográfico. Promovendo deslocamentos no plano da linguagem que implicam em formas inéditas de compreender a fotografia e mesmo o mundo.

Nossa aposta é que o maior desses deslocamentos é o pós-fotográfico. Ao retirar a referência do centro da fotografia o pós-fotográfico inscreve o problema do real como efeito de sentido que assim como qualquer outro sentido está inserido no interior do próprio jogo. O que na prática define a destruição da ontologia e o encontro das determinações da fotografia em meio à história.

Temos que uma fotografia sem um centro amplia suas possibilidades enquanto linguagem para além do referente. Permitindo assim uma abertura do contexto que tem como marca definitiva o que Derrida chama de “indecíveis”. Aqueles elementos que se formam a partir da indecibilidade da estrutura. Esses elementos permitem a expansão dos jogos de linguagem a tal ponto que uma fotografia sendo um único significante pode conter um número virtualmente infinito de significados.

Essas são as próprias condições de abertura do contexto, na qual a inserção da fotografia no interior dos usos sociais abre espaço para a possibilidade da polissemia e da ambiguidade do signo fotográfico.

É certo que a história da linguística desde Levi-Strauss trouxe essa possibilidade aberta através da dimensão do significante-flutuante. Mas é Laclau e Mouffe (2001) que vão radicalizar essa possibilidade com a crítica da relação entre significante-significado através do conceito de “significante vazio”.

Assim, temos que a fotografia pode significar qualquer coisa. Enquanto o referente tinha como função o fechamento da representação delimitando um conjunto finito de significados, seu deslocamento para o pós-fotográfico promove a impossibilidade da fixação plena de sentidos. O descentramento da estrutura é a passagem da fotografia como um espaço delimitado por uma totalidade para um espaço aberto de possibilidades discursivas que é, em última instância, infinito.

No entanto, o que Laclau e Mouffe (2001) reiteram é que há de se pensar que apesar dos significantes poderem significar virtualmente qualquer possibilidade eles ainda continua sendo um tipo de sentido no qual se estabelecem entendimentos comuns que permitem o estabelecimento das relações sociais.

Para a fotografia temos que apesar dela ser vítima da polissemia e da ambiguidade sob suas superfícies se encontram sentidos que são partilhados socialmente a ponto de permitirem a comunicação.

Isso se dá porque o descentramento da estrutura não é o seu fim, mas precisamente o entendimento de que o centro que define suas determinações se encontra dentro do mesmo processo que ele funda. Ele não é transcendental, mas sim construído socialmente, a partir das mesmas forças políticas que movem a história.

A estrutura passa, desse modo, a ser entendida como uma ordem discursiva. Ela não é uma força atemporal, tal como a “lei” cuja descoberta se constituía como o projeto científico do estruturalismo. Ou como a dimensão sincrônica que Levi-Strauss pensava. Ela é um discurso, e dessa forma se estabelece dentro das relações de poder que se constroem ao longo da história.

A estrutura descentrada permite a construção de acontecimentos que deslocam suas determinações, a ponto do social ser o espaço onde se travam as disputas políticas que procuram hegemonizar novas estruturas.

É nesse ponto que é possível identificar uma ordem visual do discurso. O pós-fotográfico é justamente o conjunto de forças que operam a desqualificar o referente como elemento estruturador da fotografia. Para que ele mesmo se constitua como uma estrutura que governa os sentidos da imagem fotográfica na contemporaneidade. Isso só é possível no momento que ele opera relações de poder de modo a construir novos sentidos.

A centralidade do discurso enquanto categoria analítica é definida a partir de Foucault (2004) como uma relação discursiva que é eminentemente uma relação de

poder. O que ele chamou de “saber-poder”, o espaço no qual a linguagem é indissociável da política.

Para Foucault a estrutura que se define como poder não é capaz de fechar o social por completo. Sempre é possível identificar resistências que se constroem como micro-poderes que preservam sentidos marginais e operam de modo a atentar contra o poder da episteme. Para Foucault, esse poder não se confunde com o poder dominante do marxismo onde é possível identificar no capitalismo a origem da opressão e da exploração, portanto, a origem do poder. Ao reconhecer outras determinações no plano do social, político e cultural Foucault entende cada uma dessas formas como saberes que se constituem também como poderes. Se o poder não tem uma única origem ele é múltiplo e as micro-resistências que se desenvolvem ao seu redor são igualmente múltiplas.

A perspectiva de Foucault ficou conhecida como uma teoria do poder difuso. Para muitos uma teoria anarquista do poder. No entanto, para outros autores como Laclau e Mouffe trata-se mais de uma analítica do poder do que propriamente uma teoria.

Para construir uma teoria de poder que permita entender a forma como o discurso promove o ordenamento do social, Laclau e Mouffe vão recorrer a tradição marxista através do conceito de hegemonia de Gramsci.

É com esse conceito que para Laclau e Mouffe que temos o momento máximo de tensão dentro da tradição marxista onde não apenas a revolução é questionada como instrumento que possibilita chegar ao poder, mas, sobretudo como uma questão que coloca em xeque a forma como se estabelecem as identidades que estão em jogo. Ao contrário da classe onde a identidade está determinada *a priori* de acordo com as posições no interior do sistema produtivo, na hegemonia tem-se um processo de disputa que é relacional. Os atores que estão no interior desse processo atuam tanto como protagonistas do poder como são vítimas de relações de poder que alteram suas identidades. Cada um dos polos que estão na disputa pela hegemonia passa por um processo que altera a forma como se constituem os seus elementos identitários.

Temos que a identidade não é dada de antemão, mas sim construída em processos de lutas. De forma que a categoria classe, nada mais é que uma identidade construída em processo sociais que se desenvolvem através dos conflitos estabelecidos no plano político. Tanto é que os deslocamentos abertos pelo sistema produtivo e pelas lutas

políticas permitiu construir novas identidades para os sujeitos da transformação social. Justamente o processo que é alvo da categoria de análise dos “Novos Movimentos Sociais”.

Para fotografia temos que o referente também nunca existiu *a priori*. A identidade do signo linguístico da fotografia foi construída por um processo de lutas que foi hegemonizado pelo dispositivo fotográfico. São os novos processos discursivos que se abrem em meio a uma sociedade da informação que vem permitindo a construção de uma hegemonia visual que é eminentemente pós-fotográfica.

O ponto de partida da teoria do discurso de Laclau e Mouffe que tem com conceito central a hegemonia é o conceito de “ponto nodal” em Lacan (2001, p. 6):

ponto nodal ou significante-mestre, implica na noção de um elemento particular assumindo uma função estruturadora “universal” dentro de um certo campo discursivo – na verdade, qualquer organização que esse campo venha a ter é apenas o resultado daquela função -, sem que a particularidade do elemento por se determine tal função.

Como afirma Joanildo Burity (2012) o ponto nodal é um tipo de significante que dá a forma e a tessitura do social. Ele faz o repasse do centro como se fosse uma universalidade quando, na verdade, ele não passa de um particularismo que conseguiu se impor através de um processo de disputa hegemônica.

Em um campo do social onde não há um elemento transcendental, o espaço da linguagem é o espaço das diferenças. Para que seja possível o arranjo do social ou a comunicação (no nosso caso a fotografia) é necessário que um significante promova a função de construir uma substituição do centro. De modo que ela possa ser legível e construir os processos que permitam seu reconhecimento comum e que promovam vínculos sociais.

Ainda com Laclau e Mouffe os pontos nodais são os elementos que ligam diferentes discursos como pontos de encontro onde se entrelaçam os nós de uma rede, a própria tessitura do social. De forma que essas práticas discursivas permeadas pelas particularidades encontram as possibilidades de diálogo que se estabelecem como vínculos que são chamados de “lógicas de equivalências”.

Para Laclau e Mouffe (2001) as possibilidades da hegemonia estão dentro de uma:

dialética específica do que chamamos de lógica da diferença e loja da equivalência. Os atores sociais ocupam posições diferenciais nos discursos que constituem o tecido social. Nesse sentido, eles são todos, estritamente falando-se, particularidades. Por outro lado, há antagonismos sociais criando fronteiras internas na sociedade. Frente a forças opressoras, por exemplo, um conjunto de particularidades estabelecem relações de equivalência entre si.

São as lógicas de equivalência que permitem unir no plano discursivo diferentes forças que compartilham um interesse comum para a construção daquilo que Gramsci chamava de “guerra de posições”. Ou para a união de forças políticas que visam a construção de “bloco hegemônicos”.

Assim os autores continuam:

Torna-se necessário, porém, representar a totalidade da cadeia para além dos particularismos diferenciais ligados por laços de equivalência. O que pode representar essa totalidade? Como argumentos, somente uma particularidade cujo corpo esteja dividido, pois sem deixar de ser sua própria particularidade, ela transforma seu corpo na representação de uma universalidade que a transcende (a universalidade da cadeia de equivalências). Esta relação, por meio da qual uma particularidade assume a representação de uma universalidade inteiramente incomensurável com ela, é o que chamamos de uma relação hegemônica. (LACLAU; MOUFEE, 2001)

Essa relação hegemônica é a forma como através de relações de disputa e poder as particularidades diferenciais estabelecem uma fixação parcial de sentido. Uma estrutura que se constrói como as possibilidades de uma unidade do social. Onde o momento de indecibilidade estrutural é suturado por forças políticas a ponto de passarem para um momento de decibilidade. Uma espécie de totalidade ou universalidade que os próprios autores chamam de “contaminada” e que se estrutura de forma “reversível”. Enfim, uma unidade que se estabelece em meio da abertura do contexto como uma unidade que é sempre precária, vítima da dispersão e do assédio constante da política.

Temos, assim, que a ordem do discurso visual é aquela vem se estabelecendo na construção de lógicas de equivalências que permitiram a união de diversos discursos que juntos nos vislumbram com a forma de um paradigma visual pós-fotográfico.

Trata-se desde aquelas primeiras práticas do início da fotografia que viam como natural o retoque e a manipulação artesanal de retratos até aqueles discursos que

sempre desconfiaram da objetividade do aparelho fotográfico e da neutralidade do fotógrafo. E mais recentemente da fotografia digital e a institucionalização da manipulação fotográfica tanto no discurso da propaganda e publicidade como no cotidiano através, por exemplo, dos retratos que circulam nas redes sociais na internet.

Essas lógicas de equivalência construíram um tipo de bloco histórico com outros discursos, como o discurso da arte e da ciência que promoveram o deslocamento do campo epistemológico que levou a crise da representação.

Vistos de forma isolada, cada um desses elementos são particularidades que desenvolveram processos de disputa de sentidos que em algum momento construíram lógicas de equivalência que alcançaram um tipo de hegemonia que vem erodindo a presença do real e que permite a construção e uma ordem discursiva visual que é pós-fotográfica.

Para o nosso problema, temos que as forças políticas que atuam sob um regime visual de sentidos constroem as políticas de visibilidade em meio a essa ordem do discurso. A estrutura desse paradigma define as regras de atuação das políticas de visibilidade dos movimentos sociais

3.6 FOTOGRAFIA E DESEJO: A ESQUIZE DA IMAGEM PÓS-FOTGRÁFICA

*"A câmara leva-nos ao inconsciente óptico,
tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões."*

Walter Benjamin

Compreender a centralidade da dimensão da política na definição dos limites de leitura do social e, por consequência, os limites de leitura de qualquer imagem, requer um outro esforço, que exige pensar que a questão da constituição da política se dá em uma esfera mais ampla do que aquela localizada apenas nas relações de poder. A distensão necessária para compreender essa postura remete ao entendimento de que a política sempre se dá em conformidade com as identidades, o que necessariamente envolve situar o problema da ação social em um espaço ampliado de motivações que se constrói também em conjunto com a subjetividade, governada em grande medida pela dimensão dos desejos e afetos.

Trata-se de estabelecer uma postura radicalmente oposta daquela celebrizada pelas teorias que tem origem no pensamento político moderno. Situadas no campo da razão tais arranjos teóricos desenvolveram abordagens que reproduzem na política o problema da epistemologia moderna já discutida anteriormente. Orientadas pelo valor de verdade e assombradas pelo medo de ocultamento da realidade tais entendimentos filosóficos construíram os primeiros esboços de uma política democrática orientada pela razão.

A destituição do antigo regime comandada pela revolução burguesa seguiu a destruição dos valores que davam vazão às relações sociais que sustentavam o poder religioso até então constituinte. De uma forma tal que o projeto burguês de desencantamento do mundo definiu-se pela racionalização da economia e pela modernização da política, o que levou a um processo de racionalização de todas as esferas da sociedade. A consequência mais evidente desse processo de modernização foi transformar o social em um problema de Economia Política.

Até o pensamento radical que se construiu em oposição ao projeto burguês reproduziu em larga medida a mesma postura teórica e política de compreensão da ação social como um tipo de movimento orientado pelo aspecto da razão. As teses políticas de esquerda do século XIX e boa parte do século XX defenderam o entendimento do espaço do social como uma consequência do desenvolvimento econômico capitalista. De todos esses projetos de esquerda, foi o marxismo que melhor desenvolveu a compreensão de um tipo de ação social cuja política está intimamente ligada aos aspectos da racionalização da economia. O que resumiu o problema do político ao crescente processo de acumulação de capital cujo desenvolvimento das forças produtivas levaria ao tensionamento do espaço do social em posições políticas radicalmente antagônicas.

No capítulo anterior vimos como essas teses moldaram a compreensão de uma teoria dos movimentos sociais de modo que se estabeleceram como sua própria definição. No entanto, o desenvolvimento da história levou à fragmentação do conflito contemporâneo em uma série de outros conteúdos e sujeito-estranhos ao conflito entre capital e trabalho. Esse foi o marco que permitiu a compreensão dos chamados novos movimentos sociais.

Mesmo alguns pensadores contemporâneos como Jurgen Habermas que construíram suas teorias no olho do furacão que marcou a abertura do contexto e a crise da

sociologia após os anos de 1960, promoveram verdadeiras viradas no pensamento teórico social, deslocando sua teorização do campo do econômico para a da comunicação, contudo, sem abandonar a dimensão da razão. Em sua teoria da ação comunicativa, Habermas (2010) defende a razão como princípio orientador da ação social. Para o autor, sua maior consequência política não é a inevitabilidade do processo revolucionário como no marxismo, mas sim de uma razão democrática que surge como um projeto de modernidade inacabada, um tipo de processo que a história ainda aguarda o seu desenrolar.

Provavelmente é no plano do desejo que a distensão da razão no campo do político tenha promovido de forma mais radical a renovação das motivações políticas que orientam a definição da ação social na contemporaneidade e por consequência na definição dos conflitos que emergem no limiar dos novos movimentos sociais. O deslocamento aberto pelo desejo é o mesmo que vê o espaço do social como um campo discursivo, permeado de múltiplas determinações na qual não há qualquer privilégio para a razão ou outro tipo de elemento fundador.

O desejo é o espaço de deslocamento da política da razão para a paixão. As relações de poder que nascem sob sua égide não são orientadas por um princípio racional definido fora do jogo, mas também pela dimensão das identidades e subjetividades construídas no processo de contingência política. O que transforma política, poder e desejo em elementos cuja intimidade do vínculo os torna não apenas forças complementares, mas sim elementos que são em si mesmos indissociáveis.

3.6.1 A Pulsão Escópica na Construção do Olhar Moderno

*“Toda luz do mundo cabe num olho.”
Garcia Lorca*

Na psicanálise tradicional, da forma como pensada por Sigmund Freud, as subjetividades se estabelecem em um espaço no qual prevalece um tipo de dialética que se constrói a partir de uma tensão originária entre indivíduo e sociedade. A divisão da psique Freudiana entre Ego, Id e Superego delimita os espaços onde essa tensão se dá entre aquilo que é lícito e aquilo que não é permitido. O complexo de Édipo é o conceito fundamental

dessa compreensão de mundo, na qual os limites do indivíduo se estabelecem em oposição aos limites da sociedade.

Entendido a partir do Édipo, o processo civilizatório nada mais é do que o constrangimento permanentemente dos instintos que definem a natureza humana. Em termos históricos, o complexo de Édipo funciona como uma espécie de mito de fundação da civilização, o momento originário no qual o ser humano dotado da razão constrói regras sociais para conter os impulsos de sua natureza.

Para Freud (1974) a figura central de sua teorização era direcionada ao mal-estar típico do processo civilizatório. Cujas dimensões mais evidentes eram perceptíveis nas consequências abertas até então pela sociedade vitoriana. Um tipo de sociedade cujo regramento asfixiava o exercício dos desejos contidos no inconsciente. De forma que a questão central da psicanálise é a formação de uma subjetividade marcada pelos altos custos de um processo social que separa por completo o plano da natureza da cultura.

Freud propõe duas forças para o entendimento do aparelho psíquico, o instinto e a pulsão. O instinto se constitui como o território das necessidades da carne onde o prazer é orientado à sua satisfação imediata. Por estar inscrito na natureza, o instinto nada mais é que uma necessidade, a exemplo da fome e do desejo sexual, cuja satisfação garante a reprodução do sujeito. Mesmo que seja incontornável ele é sempre alvo da satisfação. Já a pulsão se define na tensão entre os dois tipos de energias primordiais: o “eros”, também chamado de pulsão sexual; e o “tânatos”, a pulsão de morte. Diferentemente do instinto a pulsão é um tipo de força onde o princípio do prazer e da satisfação nunca ocorre. Vítima permanente da angústia que se estabelece naquilo que se deseja sem poder realizar e mesmo sem saber o porquê, ou sequer o que se deseja.

O campo das pulsões sexuais é o campo da vida e se constitui como a figura da imortalidade na qual a satisfação dos desejos não reconhece limites. Já a pulsão de morte é a castração do Édipo, a força que estabelece a lei que contém aquilo que é permitido e aquilo que não é. É a força do interdito e da morte, que está permanente constrangendo o fluxo de motivações do inconsciente.

A tensão que se estabelece entre esses dois tipos de pulsões define a subjetividade de modo que ela nunca é apenas a expressão da natureza, mas também a forma que a tensão que o social estabelece.

É na pulsão escópica que a tensão entre o eros e tãatos funda uma subjetividade que se relaciona com o mundo através do olhar. O olho se situa no campo das pulsões sexuais como um órgão que não é apenas fonte de visão, mas é também fonte de libido. Estabelecido no mesmo plano das zonas erógenas, o olho percorre o mundo como um ato no qual se manifesta o inconsciente. Aquele espaço que sobrevive nas sombras da psique como o esquecido ou o recaiado, e que embora esteja oculto aos olhos da racionalidade, está presente como uma determinação dos sentidos que regem o olhar.

De modo que todo olho é a medida da irrupção do inconsciente. E como tal, ele é por natureza desregrado, um tipo de olhar que não é outro senão da perversão que percorre o mundo colecionando desejos e afetos sem medida. Sua única direção é a satisfação do seu gozo de forma plena.

No entanto, a pulsão escópica situa o olhar em meio ao édipo de modo que a sociedade funciona como uma forma de estabelecer a subjetividade não apenas como elemento que estar a ver e a olhar para o mundo, mas que também está sendo permanentemente observada. O olhar livre, princípio da vida é permanentemente censurado pelo édipo, o princípio da morte. Situando o sujeito não apenas como aquele que observa o mundo, mas, sobretudo como aquele que está sendo permanentemente observado.

Na pulsão escópica a função do olhar se inverte de tal forma que em vez de se converter em instrumento do sujeito, o sujeito se transforma em objeto do olhar.

A pulsão escópica nos fala da esquizo do olho e do olhar na qual a castração do édipo forma um tipo de olhar que é sempre fraturado pelo social. Um rasgo cultural que determina que o olhar não é livre o suficiente para exercer sua natureza. Ele é sempre alvo de um outro olhar que atua no seu regradar, constringendo as possibilidades de exercício de sua liberdade.

Para pensadores pós-freudianos como Lacan o complexo de édipo bem como os temas centrais da psicanálise foram alvo de um esforço teórico que permitiu a compreensão do aparelho psíquico sob luz do problema da linguagem. A célebre afirmação de Lacan que o “inconsciente se estrutura como linguagem” passou a definir o sujeito no campo da formação dos sentidos.

A figura fundamental do outro no desenvolvimento da identidade coloca a linguagem como o campo onde as determinações sociais se definem de modo a estruturar o

inconsciente. Para Lacan embora a pulsão tenha sempre como fonte o sujeito, aquilo ao qual ela se destina é sempre alcançar o outro, que se converte em seu objeto do desejo. O outro que está a olhar é a medida da realização da subjetividade do eu.

O território do Édipo, o poder simbólico de um pai castrador, é a metáfora da elaboração psíquica da máquina do social. Toda subjetividade se define no campo dos significantes estabelecidos socialmente através da relação dialética que subsiste entre o outro que está a olhar e o eu que está sendo observado.

É no plano da linguagem que a esquizo do olho e do olhar se desenvolve de modo a situar aqueles sentidos que estão trabalhando na definição da subjetividade. A linguagem entendida como a contribuição do social constrói o aparato de significantes que estão a definir o olhar.

O tema central da linguística estruturalista aparece em Lacan como a linguagem que antecede o sujeito. Ela está de tal modo presente que na pulsão escópica que a linguagem antecede o próprio olhar.

A pulsão escópica estabelece uma distinção que promove a separação entre ver e olhar. Enquanto que no primeiro movimento temos aquilo que se apresenta como a concretude da necessidade da carne, nosso próprio instinto de ver o mundo percorrendo aquilo que se mostra aos olhos em toda sua evidência, o segundo movimento é o olhar que é fruto de uma elaboração social e, portanto, seletiva daquilo que está diante da visão.

Ou seja, na pulsão escópica o olho antes de se voltar para a observação do mundo está de antemão estruturado a ver as formas que a linguagem define.

Ao deslocar o olhar para o campo da linguagem Lacan reproduz em grande medida a crítica à epistemologia moderna que definimos nas páginas anteriores. Na concepção da pulsão escópica o mundo nunca é aquilo que se apresenta como real, mas a medida como o interpretamos. Na segunda fase da clínica lacaniana, se desenvolve o conceito dos anéis da tríade na qual a subjetividade se constrói não apenas no encontro com o real, mas na intercessão desse mesmo “real” com o “simbólico” e o “imaginário”.

A relação, portanto, que se estabelece entre o olhar e o mundo é a relação entre olhar e desejo. O olhar como território das pulsões sexuais não é aquele que acessa diretamente o mundo, mas sim aquele que é fonte de libido. Uma libido que não está

inscrita na subjetividade como uma determinação transcendental, mas sim, que transita pela máquina do Édipo transformando-se em um significante.

O que abre as portas para entender tanto o olhar quanto o próprio princípio do desejo como algo que é construído socialmente por meio de significantes artificiais em meio à economia do desejo que se estabelece entre a tensão da pulsão sexual e da pulsão de morte.

Vimos que em meio a este campo só subsiste de forma plena a angústia que se estabelece a partir da castração do Édipo. O desejo sempre é uma substituição de uma ausência. Ele se reproduz em meio à angústia de se desejar sem saber aquilo que se deseja. É a linguagem através do outro que busca suprir de forma permanente essa ausência. De modo que o desejo sempre é a coleção de significantes que promovem essa substituição. De forma ainda mais radical o desejo é aquela dimensão que nunca se satisfaz.

3.6.2 A Esquize da Imagem Técnica

A ordem discursiva que se delineia na construção do dispositivo fotográfico nos fins do século XIX até boa parte do século XX reflete uma das fantasias da epistemologia moderna que se realiza na possibilidade de acessar o mundo real de forma direta e imediata. O referente, aquilo que define a centralidade do dispositivo fotográfico, na verdade não é nada mais do que o desejo do real. O desejo que se estabelece no jogo da episteme a partir de relações de poder.

A fotografia definida pelo dispositivo fotográfico se transformou no típico instrumento do olhar burguês que nasce como alvo da psicanálise. Uma espécie de fetiche de mundo, que através do olhar constitui uma subjetividade que imagina poder se relacionar diretamente com o real que se apresenta aos seus olhos.

Tal é a hegemonia do referente que os usos sociais da fotografia na modernidade reproduziram em boa parte o tema privilegiado da realidade. Tanto é, que independente das abordagens, as fotos repetem a estética burguesa de apreensão do mundo. O que levou a apropriação da fotografia como alvo da ciência e registro de toda sorte de experiências empíricas, ou sua utilização pelo Estado como tecnologia de controle demográfico e criminal e até mesmo pela burguesia como instrumento de história. A família burguesa é provavelmente o melhor exemplo desse uso, de modo que é através da

fotografia que os vínculos de sangue que dão a unidade à experiência familiar passam a se estabelecer também em meio à história como vínculos de memória e afeto.

Em termos psicanalíticos, o real funciona no interior do dispositivo fotográfico como uma espécie de interdito. Um pai castrador que delimita, de acordo com seu poder simbólico, aquilo que pode ser visto. Uma fotografia só se define como tal na medida em que ela porta o referente. Ela é sempre o duplo da natureza, a reprodução daquilo que existe no mundo. Assim temos que a fotografia só pode funcionar até o limite da denotação. Aquilo que está além dessa fronteira funciona como um tabu, e como tal, é alvo de proibição.

A pulsão escópica em Lacan define que a linguagem antecede o olhar. Todo tipo de imagem, seja aquela psíquica, artesanal ou técnica é fruto de um olhar que se estabelece nos processos de significações do social. Lacan (1979) se utiliza da metáfora do quadro, como o sujeito que está sendo alvo permanente do olhar do outro. No entanto, poderia utilizar também a fotografia como exemplo.

A famosa frase do fotógrafo Garry Winogrand “fotografo o mundo para ver como ele fica depois de fotografado” é o melhor exemplo de uma arte, na qual a técnica não apenas reproduz o mundo, mas reproduz sobretudo a esquizo do olhar. Fotografar é enquadrar algo, selecionar uma porção de mundo que nunca sobrevive de forma transparente, mas que está permanentemente a mercê da subjetividade do fotógrafo e de forma ainda mais radical a mercê de um olhar que está estruturado socialmente.

Da mesma forma que o inconsciente é a estrutura que impede que o sujeito se constitua de forma plena a partir do controle de sua subjetividade através da consciência, a esquizo da imagem técnica é aquilo que impede o aparelho fotográfico de captar o real de forma autônoma.

O que vemos é o conjunto daqueles significantes que transitam nas relações de poder que se definem na linguagem e operam de modo a criar desejo. Toda fotografia é vítima da mesma clivagem do olho e do olhar. A fotografia funciona a partir do mesmo princípio da pulsão escópica de modo que ela é sempre a fratura do olhar. A esquizo que divide a imagem entre o que se apresenta à captação do aparelho fotográfico e aquilo que estrutura o olhar.

3.6.3 Esquizofrenia e Imagem Pós-fotográfica

A centralidade do Édipo na psicanálise afirma o poder do normativo social na definição da subjetividade. Com Lacan esse Édipo se desenvolve de forma prioritária através da linguagem. Seu grande esforço foi situar a psicanálise freudiana junto à virada linguística empreendida pela filosofia ocidental a partir do século XX. Tal movimento promoveu um tipo de renovação teórica da psicanálise que a situou no mesmo patamar das demais ciências e disciplinas que deram corpo à tradição estruturalista.

No entanto, vimos que todas as abordagens estruturalistas, a exemplo do que discutimos sobre movimentos sociais e sobre o dispositivo fotográfico, se viram obrigadas em algum momento a questionar os seus elementos fundadores e a centralidade ou a rigidez da estrutura que orientavam o seu jogo. No caso da psicanálise esse processo envolveu questionar os limites do Édipo.

O papel do Édipo em Freud é instaurar o normativo que tem como função definir a identidade do sujeito diante daquilo que é proibido socialmente. No decorrer do desenvolvimento da personalidade, o Édipo se constitui como uma etapa simbólica do desenvolvimento humano na qual o poder de castração do pai define a constituição de um tipo de subjetividade que é sempre marcada pelo interdito. A personalidade do sujeito é construída dentro dos limites daquilo que é permitido. Todo o esforço da psicanálise e de sua clínica é a de elaborar simbolicamente sobre esse momento da castração que define a identidade do sujeito.

É certo que embora o conceito de inconsciente em Freud seja uma crítica ao sujeito moderno autoconsciente, o que tira do sujeito a possibilidade de controle de sua própria subjetividade, a clínica psicanalítica acabou desenvolvendo um processo de terapia que consiste no trabalho de análise do paciente que, orientado pelo psicanalista, desenvolve o esforço intelectual de reconhecer o momento da realização do Édipo, a constituição do trauma e a possibilidade de elaborar em cima desse momento. A ponto até mesmo de alcançar a “alta psicanalítica”. O que na prática faz com que a psicanálise acabe reproduzindo o mesmo processo de racionalização da subjetividade do sujeito que ela tinha transformado em alvo de crítica. Algo que Nietzsche diria que está presente desde o “conhece a ti mesmo”.

Como todo o estruturalismo que desejou se constituir como ciência a psicanálise caiu também no recurso da presença do elemento fundador. Em Freud, o Édipo é um elemento incontornável, está de tal forma presente que define o jogo da estruturação do sujeito.

Na psicanálise tradicional o Édipo é uma etapa do desenvolvimento cuja existência tem como função estruturar a subjetividade do sujeito definindo até mesmo sua personalidade como normal ou patológica. Tanto é, que não é o trauma, que se estabelece na realização do Édipo, que define o desviante, mas justamente o contrário. É a não realização do Édipo que define subjetividades marginais. O melhor exemplo é o do psicótico, mas também pode ser os perversos, homossexuais, sádicos, masoquistas, e toda sorte de subjetividades que não encontraram as possibilidades de elaborar o controle dos seus instintos.

Embora o objetivo declarado de Lacan foi renovar a obra freudiana dando continuidade ao seu legado dentro de uma perspectiva estruturalista, Lacan, ao situar a linguagem no centro da estrutura do inconsciente, acaba abrindo espaço para especular sobre a possibilidade de que as determinações que constroem a subjetividade estão sendo vítimas de processos de deslocamento. Tal como em uma estrutura sem centro. Ao situar o Édipo no interior de processos linguísticos ele passa a se construir dentro de um jogo que se define no plano do social e da política, entendidos também como o campo do desejo do outro.

No momento em que as sociedades contemporâneas desenvolveram profundas transformações na dimensão do econômico, do político e do cultural. É de se imaginar que a linguagem que rege a estrutura do nosso tempo construiu processos sociais que promoveram a proliferação de uma infinidade de jogos de linguagem. De modo que o Édipo se situa em meio a processos sociais cada vez mais complexos. Um labirinto de significados onde emergem polissemia, ambiguidade, abertura do social e toda sorte de subjetividades.

Tal contexto abre espaço para um questionamento sobre a própria viabilidade do Édipo. É em Deleuze e Guattari (1976) que essa crítica assume sua forma mais radical.

Em Freud o Édipo é definido a partir de uma sociedade vitoriana que estava a controlar permanente o fluxo de desejos que emergiam do inconsciente. Um tipo

de sociedade que renunciou suas fantasias em prol de um projeto de civilização, transferindo o desejo para a dimensão do recalque.

No entanto, a história do desenvolvimento do capitalismo construiu outro tipo de sociedade que não se define pelo controle do desejo, mas sim pela exploração e a satisfação ilimitada desse mesmo desejo. Trata-se de uma sociedade capitalista que se ergue em torno do consumo e que para manter a circulação do capital se utiliza de forma estratégica daqueles desejos que foram outrora alvo de censura.

Temos, assim, que as estratégias que são orientadas a vender desejo estão permanentemente questionando qualquer tipo de proibição, interdito ou tabu.

O déficit normativo de uma sociedade capitalista, que se utiliza do desejo como sua estratégia principal de consumo, a transforma em uma sociedade sem regras, na qual o consumo ratifica a possibilidade de que tudo é permitido.

Na ausência do interdito, as subjetividades estão descentradas para realizar seus desejos de forma livre. O certo e o errado, o permitido e o proibido, o normal e o patológico não se sustentam como elementos perfeitamente delimitados. A subjetividade que nasce desse processo de sujeição é uma subjetividade que consegue cambiar identidades na mesma velocidade da circulação de desejos. Enfim, como Deleuze e Guattari (1979) define, uma subjetividade que é “esquizofrênica”.

O desejo do outro em Lacan e a sua impossibilidade satisfação aparece em Deleuze e Guattari como “máquinas desejantes” que se conectam umas com as outras em fluxos de desejos cuja função é criar novos desejos. As subjetividades esquizofrênicas não são apenas vítimas do desejo, mas elas mesmas se constituem como máquinas de criar desejo.

É assim que Deleuze e Guattari lembra que a psicanálise ao organizar seu aparato teórico através do conceito de Édipo não é mais capaz de dar conta das subjetividades do nosso tempo. Aquilo que se realiza não é o Édipo, mas sim o seu contrário: o anti-Édipo. Aquele tipo de subjetividade que não encontrou um limite para o fluxo de desejos que irrompe do inconsciente.

Para os autores, o anti-Édipo se converte da mesma forma da metáfora já explorada por Marx do capitalismo como o feiticeiro que desperta as forças que não pode controlar. O capitalismo em vez de reprimir os desejos, o explora a ponto da natureza do inconsciente poder se expressar de forma livre e impensada. A força das pulsões que

emergem do inconsciente torna a possibilidade de controle em algo cada vez mais difícil. O anti-édipo é assim uma máquina de formar sujeitos desagregados da ordem social, o que para os autores se constitui na própria possibilidade de um projeto de sujeito revolucionário.

A esquizofrenia como a possibilidade ilimitada de realizar os desejos seria assim uma doença da linguagem e, portanto, do social. Os processos que levaram à fragmentação do sujeito em múltiplas identidades são processos no qual as relações que se dão no campo da economia, da política e da cultura, se complexificaram a tal ponto que em meio à vida social se proliferaram um número ilimitado de jogos de linguagem que impede processos de estruturação que tem como fim a fixação de uma totalidade de significados. O sujeito contemporâneo da esquizofrenia é aquele que não estrutura sua personalidade em papéis definidos. Ele circula por identidades diversas de acordo com o fluxo de desejos.

Para Agambem (2005):

[...] um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc. A ilimitada proliferação dos dispositivos, que define a fase presente do capitalismo, faz confronto uma igualmente ilimitada proliferação de processos de subjetivação. Isto pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência, mas trata-se, para sermos precisos, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que acrescenta o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda a identidade pessoal.

Temos que a identidade da fotografia só pode ser construída através desses mesmos fluxos de desejo que definem a fase atual do capitalismo. O pós-fotográfico é eminentemente a fotografia que se define tal como o anti-édipo, a fotografia em seu estado de esquizofrenia.

Da mesma forma que não há um édipo para estruturar as subjetividades não há mais um real para estruturar a fotografia. O pós-fotográfico é a fotografia que se confunde com os fluxos de desejo do nosso tempo.

Na pulsão escópica de Freud e Lacan a clivagem do olho e do olhar estabelecida na relação dialética entre indivíduo e sociedade tinha como fim estruturar o olhar, definindo aquilo que pode ser visto daquilo que deve permanecer oculto. O real foi

seu elemento definidor. Se constituindo como o único desejo possível da epistemologia moderna.

Já o pós-fotográfico amplia esse mesmo desejo para outras dimensões como a manipulação, a ficção, a fantasia, etc. tudo aquilo que se constituía como tabu no dispositivo fotográfico. Ele se estabelece no labirinto da linguagem como fim da gramática, o ruído que impede a transparência do dispositivo fotográfico, a quebra de linearidade e a libertação diante do texto verbal.

Temos que, sem o referente, o pós-fotográfico se constitui como o olhar da criança ou do perverso. O olhar que não conhece a proibição, o *univoyeur*. Vivendo de forma ilimitada a pulsão do desejo ele desconhece qualquer limite entre real e fantasia.

O pós-fotográfico é, assim, a transição do tempo da morte para o tempo da imortalidade. Enquanto o Édipo é a castração da morte, o anti-Édipo é o exercício ilimitado do desejo, o tempo que não conhece a finitude.

É Barthes que melhor define a fotografia como o tempo da morte. Os princípios do dispositivo fotográfico estão delineados de forma tão clara em sua obra que ele é possivelmente o melhor exemplo de um pensamento e de um olhar burguês que se volta para a compreensão da fotografia.

Como nos lembra Rouillé (2009), em Barthes o “isso foi” é o tempo passado aprisionado na fotografia. Toda a fotografia é o indicio de algo que já não existe mais. Como o próprio Barthes tornou célebre, toda fotografia é a “fotografia de um morto”.

O pós-fotográfico sem o referente é a destruição da metafísica da presença que nos fala Heidegger (2002). Se assim temos que o “ser” não tem uma ontologia, ele se torna o “tempo”. O tempo da fotografia é sempre o tempo presente. Por mais que uma foto capte algo que nunca mais vai acontecer, sua compreensão só será possível na medida em que se constrói um processo de significação que só se define no universo discursivo do presente.

O tempo presente é dominado pelas relações de poder e desejo. Vimos que a pulsão sexual, vive a angústia da castração do Édipo. Essa angústia nunca satisfaz o desejo por não ter consciência daquilo que deseja. O outro de Lacan opera essa substituição do desejo. No entanto, sem um Édipo a pulsão sexual vive o desejo ilimitado. A repressão fonte originária da dialética do indivíduo é substituída pela excitação na satisfação do desejo.

No pós-fotográfico, o capitalismo trabalha sobre a angústia da morte de modo que ela se dissolva no fluxo de desejos. Com a abolição da morte, todo esforço do horizonte simbólico contemporâneo reside em especular sobre a possibilidade da satisfação do desejo.

A economia da imagem pós-fotográfica é a economia da abundância, onde o fluxo de imagens se confunde com o fluxo do desejo.

Da mesma forma que Zizek (2006) discorre sobre o papel estruturador do cinema na definição das subjetividades na cultura capitalista é possível afirmar o papel da fotografia na constituição dos desejos que estruturam os sujeitos na atualidade. A fotografia tem como objeto excitar o olhar, sua função não é outra senão a de nos ensinar a desejar. Suprir essa falta que se estabelece na angústia de não saber o que se deseja. Ou como especulamos, ela reside no excesso de desejos.

A acumulação de imagens no nosso tempo em termos de volume e o aumento de sua velocidade em termos de circulação dão a medida de um mundo hiper saturado de desejos.

A passagem de um olhar da pulsão escópica para a de um olhar da esquizofrenia é a passagem do olhar castrado para o olhar que goza e alucina sem qualquer limite. O olhar da perversão que a psicanálise moderna tanto tentou conter.

A compulsão do nosso tempo não se satisfaz mais pelo desejo do real, mas sim em toda uma série de proliferações de desejos.

É certo que esse olhar não é o olhar livre que acessa o mundo diretamente. Esse é o olhar que se conecta com o outro psicanalítico na medida que se constitui também como máquina desejante. O olhar mediado pelo poder e desejo que se define através do discurso do tempo presente.

O pós-fotográfico como tempo de abolição da morte é o contrário da perpetuação do tempo, como no momento decisivo de Henri Cartier-Bresson. Ele é o tempo do movimento que o olhar ansioso do presente faz diante de uma fotografia. No mundo pós-fotográfico, onde o vínculo entre imagem e referente foi erodido é sempre possível visitar uma foto e atribuir-lhe um significado diferente, sua imortalidade é garantida como um significante artificial que se constrói no tempo presente.

Um exercício possível sobre o tempo presente na fotografia é a icônica foto de Che Guevara do fotógrafo Alberto Korda, reconhecida como a imagem mais

reproduzida no mundo. A noção elementar de que a fotografia de Che Guevara trata-se de um retrato e, portanto, tem como referente uma pessoa é completamente deslocada pelos múltiplos usos e significados que foram conferidos à foto, através da história. A ponto de ser lícita a pergunta sobre quem (ou o que) está naquela imagem? A separação entre a fotografia e o referente se deu de tal forma que o propósito originário daquela imagem, o retrato, é completamente deslocado. Os sentidos que se estabelecem sob sua superfície fogem do controle do referente, do fotógrafo e mesmo do fotografado.

A fotografia de Che Guevara há muito não retrata mais a pessoa, mas precisamente o mito e os desejos que se construíram em torno de sua imagem, permitindo uma ampla possibilidade de leituras. Transformado em objeto de consumo preso em camisetas e toda sorte de produtos e de ideologias, a foto de Che Guevara é um retrato de um personagem vazio, descontextualizado de qualquer intenção do fotógrafo ou do fotografado. Ela segue com a missão de cumprir com seu destino de imagem: ter seu vazio eternamente preenchido pela conveniência dos sentidos e desejos de quem a vê. Sua sobrevivência só é possível graças à intensidade dos desejos que se movem em sua superfície. Ela segue como um retrato 3x4 que não identifica outra pessoa senão aquela que olha para ele.

E é aqui que o desejo se mostra fundamental para compreender o problema que se coloca nessa pesquisa. As fotos dos movimentos sociais não são meros registros de sua atuação, nem apenas a documentação imagética de suas identidades ou do seu universo simbólico, elas são também estratégias discursivas que nos convidam a desejá-las. A artificialidade de sua pose remete à construção de um conjunto de repertórios de ação que buscam no desejo a constituição de sua visibilidade.

3.7 O GRAU ZERO DA VISIBILIDADE

*“Quem não é fotografado corre o risco de nunca ter existido”
Henri Cartier-Bresson*

Diante do que foi exposto sobre a relação entre imagem e discurso temos a pergunta como se constrói a visibilidade? No paradigma do dispositivo fotográfico a visibilidade da fotografia estava garantida de antemão através do referente. Sob ele se

construirão todos os jogos da fotografia moderna e suas mais variadas especulações que sempre se remetiam à transparência do aparelho fotográfico. Todos esses jogos apostavam na fotografia como uma linguagem universal, ou como espelho da natureza, ou como valor de verdade.

Trata-se obviamente da fotografia burguesa que nasce como a aventura existencial de uma classe. Seu poder econômico e político permitiu hegemonizar uma visão de mundo moderna onde os temas principais que se desenvolvem sob sua égide, invariavelmente se referiam ao fetichismo da visão, ao delírio de se apropriar do real, à obsessão do registro da vida, à captação do momento único como lugar seguro da história, à ambição de se constituir como sujeito através do retrato, etc. Enfim, tudo aquilo que não é outra coisa senão o desejo do neurótico de encarcerar a fotografia diante do espelho como uma máquina de reproduzir mundo, uma forma de conter a natureza em um simples álbum, revista ou jornal, domesticando sua potência e seu caos em item de coleção.

Sua ferramenta principal foi o texto verbal. Tanto é que a fotografia do dispositivo fotográfico é aquela fotografia de Barthes, que não pode ter seus sentidos construídos sem um texto que lhe ancore ou lhe dê um contexto.

No entanto, sob a perspectiva do discurso entendido como as relações de poder e desejo, os jogos de linguagem na era da imagem pós-fotográfica nos vislumbra com um tempo marcado de profunda ambiguidade. A cultura visual desse tempo volatiliza a certeza da fotografia em uma ambiguidade entre testemunho/documento e representação/construção do sentido. O que nasce no pós-fotográfico é uma representação errática e multicultural, marcada pela diferença dentro do código.

As câmeras fotográficas tomaram para si as práticas dos movimentos sociais como um rito, um tipo particular de encenação cuja propriedade nunca foi outra coisa senão a de dar vazão ao universo de símbolos e reivindicações ali presentes. Em um momento no qual se consolida um campo de articulações que se roga democrático e plural, o rito dos movimentos sociais, devidamente registrados pelas máquinas de fotografar, se dilui no espaço do cotidiano como elemento próprio dessa realidade. As sociedades contemporâneas vacilam entre manter a representação burguesa e assumir o repertório simbólico desses ritos, tomando para si seus elementos e incorporando suas práticas dentro de um imaginário político democrático.

Temos que a visibilidade da fotografia é em última instância sempre parcial, pra não dizer nula. Enquanto a tradição aposta na evidência e na transparência do referente é possível afirmar que sua opacidade depende dos sentidos que são operados sob suas superfícies. Uma fotografia sem ninguém para observá-las e lhe emprestar um sentido, nada significa. É apenas um suporte físico. E é aí que reside a questão fundamental para o problema aqui exposto: a visibilidade da imagem fotográfica. Fotografias não são imediatamente visíveis. Fotografias se tornam visíveis a partir de jogos de linguagem e disputas hegemônicas. Regimes de visibilidade operam sua evidência.

Sob a superfície das imagens constroem-se relações de poder que definem seus usos através de processos discursivos. As superfícies das imagens se organizam como mapas de um processo discursivo, sua cartografia é devedora do traçado construído por relações de poder, disputas por sentido, identidades e desejo.

O que nos permite pensar que as políticas de visibilidade promovem um deslocamento que opera da transparência do dispositivo fotográfico para uma fotografia do dispositivo. Enquanto no primeiro momento todos os artifícios do dispositivo fotográfico são construídos de modo a validar a realidade como algo dado, no segundo momento esses mesmos recursos são explorados de modo a denunciar a natureza artificial da fotografia. Na qual o status de verossímil da imagem fotográfica é repassada verticalmente pela evidência de que essas fotografias são imagens construídas pela atuação política dos movimentos sociais. Manifestações, passeatas, protestos, etc. se assumem como um rito no qual predomina a construção da cena, a organização da pose e a encenação de um conflito que dá vazão aos antagonismos que definem os próprios movimentos. Antes de se constituir como uma realidade unívoca, essas imagens são construídas como ambientes ficcionais onde se encenam os repertórios de ações e lutas dos movimentos sociais. Enfim, um deslocamento que transforma o espaço do real em um ambiente socialmente construído a fim de se constituir como palco privilegiado dos conflitos sociais.

4 ANÁLISE DE DISCURSO DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS

A compreensão das políticas de visibilidade como fruto de uma sociedade mediatizada leva ao reconhecimento de uma posição de destaque da imagem em meio aos processos políticos que orientam as intervenções dos movimentos sociais. Para ter reconhecida a legitimidade política de seus projetos tais movimentos também precisam construir práticas em torno da imagem a ponto de dar opacidade ao conjunto das suas atuações políticas que operam no interior dos espaços públicos democráticos.

A fim de dar o primeiro passo para compreender o desenvolvimento desse processo, foi necessário pensar tanto a atualidade dos movimentos sociais quanto uma teoria do discurso sobre a imagem de modo a compreendê-los como um conjunto relacional de determinações que governam as possibilidades daquilo que pode ser visto e daquilo que será ocultado.

No capítulo anterior vimos que tal postura leva à compreensão da imagem como um tipo de texto situado em meio a um regime de visibilidade. Espaço onde as imagens por si só não garantem as condições que as tornam visíveis. Elas necessitam de relações de poder que operem seus significados.

Em vez de compreendê-las como um problema epistemológico moderno que situa a imagem em meio a um paradigma empírico onde a relação com seu referente é imediata, procuramos desconstruir esse efeito de sentido operacionalizado pelo dispositivo fotográfico, a fim de tratá-la como um fenômeno localizado no interior de um processo social no qual suas determinações são sempre mediadas por processos discursivos que lhe impõe um sentido a partir de disputas políticas.

A imagem não possui uma essência ou uma ontologia que permita o reconhecimento de princípios elementares ou unidades básicas que orienta sua compreensão em diferentes espaços ou diferentes tempos.

O problema da imagem e de suas possibilidades de visibilidade se situa em meio a um fenômeno social cujos discursos contribuem para a definição de sua ordem. Suas superfícies sempre se encontram permeadas pelos processos políticos que estão disputando os sentidos sob sua visibilidade e interpretação. Fazendo com que o conjunto de regras que define a imagem se estabeleça sempre como um jogo no qual os diferentes atores políticos lutam para conquistar um modo próprio de compor o conjunto de suas determinações.

Ao definir os processos de significação da imagem através de uma teoria do discurso torna-se necessário construir outro arranjo conceitual que permita localizar na superfície das imagens dos movimentos sociais os arranjos políticos que disputam seu regime de visibilidade.

Enfim, uma metodologia de análise de discurso de imagens fotográficas que consiga encontrar em meio aos textos visuais as marcas dos processos políticos que visam construir a disputa pela visibilidade de seus projetos. Só assim, será possível reconhecer nas imagens dos movimentos sociais a materialidade das orientações que definem suas políticas de visibilidade.

4.1 ORIGENS E FILIAÇÕES DA ANÁLISE DE DISCURSO

O que hoje entendemos por Análise do Discurso provém de uma tradição de leitura de textos que remonta desde a Hermenêutica. A história dessa tradição é, ao mesmo tempo, a história da interpretação, cuja trajetória está profundamente marcada pelos múltiplos caminhos que a leitura de textos percorreu. Dentre tantos, a Análise de Discurso, ao propor uma forma particular de interpretação, se insere como a mais recente representante dessa mesma tradição.

Seu caminho só pode ser compreendido a partir dos debates que tiveram início na virada linguística, empreendida pela filosofia ocidental, durante o século XX. De modo que para se constituir enquanto uma metodologia de leitura, ela sempre esteve dependente dos debates acerca da linguagem. O que significou, dentro da história da linguística contemporânea, reconhecer os variados modos de perceber o problema da referência e, por conseguinte, assumir diferentes posturas no exercício da interpretação de textos.

Algo que leva a situar a Análise de Discurso em relação a própria história da tradição filosófica que se constrói em torno da linguística. Que como bem lembrado por Araújo (2004) só pode ser entendida no caminho que a referência percorreu ao longo das diferentes fases do pensamento sobre a linguagem. Primeiro em torno do “signo”, posteriormente a partir da “proposição”, seguida dos “atos de fala” e, por fim, com o “discurso” propriamente dito.

No primeiro momento, aquele que se dá em torno do signo, temos a adoção de um enfoque linguístico-estrutural de Saussure e Jakobson que tem na semiótica o seu método de estudo. Já no segundo momento, com a proposição do primeiro Wittgenstein da Filosofia Analítica, temos um enfoque na lógica e na representação e sua íntima relação com o valor de verdade. Por fim, já com os atos de fala, temos a virada pragmática, enquanto segundo momento da virada linguística. O que acabou por abrir espaço para o discurso enquanto ferramenta conceitual e, por consequência, para uma metodologia que vai assumir o conjunto dos seus pressupostos.

Embora só seja possível falar de discurso após a virada pragmática, toda essa trajetória do pensamento sobre a linguagem traz consigo importantes elementos que vão promover dentro da Análise de Discurso um processo de releitura do pensamento “clássico” da linguística, e conseqüentemente, novas formas de organização do seu corpo teórico. As múltiplas possibilidades dessa organização vão transformá-la em uma forma extremamente rica e variada de se ler textos. Não é exagero de Gill (2004) especular sobre a existência de dezenas de possibilidades de exercer a Análise de Discurso.

No entanto, apesar de tamanha diversidade, a mesma autora acredita que algumas aproximações permitem identificar no mínimo três movimentos que, ao partilharem princípios comuns acabaram se convertendo em escolas de pensamento. Cada uma dessas escolas organizou seu debate em torno de uma leitura própria dos elementos que constituem a linguagem.

A primeira delas é profundamente influenciada pela teoria dos atos da fala. Seu maior desenvolvimento se deu nos Estados Unidos a partir do debate em torno do interacionismo simbólico. Essa corrente procurou se dedicar ao discurso enquanto orientação funcional e orientação da ação e de seus processos de interação social. Apesar de elaborarem o conceito de discurso, acabaram por construir metodologias diversas da Análise de Discurso. Em pensadores como Garfinkel ela assumiu uma postura etnometodológica, sendo comum também o uso da análise de conversação.

No que entendemos estritamente por Análise de Discurso, a segunda escola de pensamento vai procurar se aproximar das primeiras contribuições da linguística estruturalista. Embora alguns elementos na conceituação do discurso tenham sido construídos em oposição a teoria dos signos celebrizada por Saussure, os teóricos dessa corrente, a exemplo de Norman Fairclough, vão trabalhar com a construção de uma espécie

de semiótica social que vai pautar os processos de significação a partir da relação entre linguagem e política. Mesmo sem se deter na relação entre significante e significado, o projeto dessa corrente vai se constituir enquanto uma espécie de linguística crítica.

A Análise de Discurso que estará em questão daqui por diante, se converteu na terceira grande corrente de pensamento acerca do discurso. Vista enquanto um movimento acadêmico de origem francesa, ela construiu um processo de revisão dos pressupostos estruturalistas conjugando a emergência do conceito de discurso com o conjunto da crítica filosófica empreendida pelo pensamento pós-moderno.

As maiores consequências dessa movimentação são um deslocamento no entendimento da centralidade da linguagem na construção da realidade social. Desde o primeiro momento da virada linguística, o elemento de unidade de tal centralidade se deu ao redor do signo, sendo a Semiótica a ciência que se dedicava ao seu estudo. Apesar da Semiologia ainda se constituir como uma alternativa a leitura de textos, é inevitável reconhecer a emergência, dentro da própria linguística, da categoria do discurso em uma posição central que outrora foi atribuída ao signo.

Enquanto metodologia do estudo do discurso, a Análise de Discurso pós-estruturalista se preocupará com a efetivação do dizer e do dito, com a constituição do sujeito e a centralidade da política e das relações de poder na construção da realidade social.

4.2 PRINCÍPIOS TEÓRICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO

Grande parte da Análise de Discurso contemporânea, deve sua abordagem ao reconhecimento do legado de Mikhail Bakhtin. Já na década de 1930, com o livro “Marxismo e Filosofia da Linguagem” (2004), Bakhtin expõe suas primeiras reflexões sobre o signo linguístico. Sua visão vai propor uma nova caracterização do signo, a partir do entendimento de que a sua natureza está profundamente marcada pelo caráter ideológico.

Diferentemente do incipiente formalismo estruturalista que já se anunciava a partir das ideias de Jakobson, Bakhtin criticava a neutralidade dos signos, exposta na constituição de uma teoria que se dedicava a abordar a problemática do signo unicamente a partir de suas relações intra-sígnicas. Ao propor o que chamou de “método sociológico”, Bakhtin insistiu na capacidade da história em produzir e determinar os elementos que constituem a natureza dos signos.

Dessa forma, qualquer enunciado deveria ser visto não apenas como um objeto situado no interior de uma relação verbal, mas sobretudo a partir do cruzamento da dimensão do social com o verbal. Nesse espaço, o signo estaria a mercê de um processo extremamente dinâmico de significação, no qual os sentidos não derivam apenas das relações formais do signos. Sua própria possibilidade deve ser localizada também como elementos situados no contexto do social.

Com o conceito de dialogismo, Bakhtin vai explorar esse processo, ao apontar a dimensão sócio-histórica e as relações de poder que lhe são inerentes, bem como, uma alteridade constitutiva, marcada pela capacidade de dialogar, citar e excluir. As consequências desse processo dialógico trará consigo o conceito de polifonia, na qual o texto passa a ser entendido como um portador de múltiplas vozes, que podem ser atribuídas a variados locutores.

O curioso é que só a partir da década de 1960 é que a Análise de Discurso vai compor uma concepção de discurso que reconhece a contribuição de Bakhtin. Isso só é possível a partir de um amplo movimento pela abertura do *corpus*, que teve na adoção do conceito de heterogeneidade discursiva o seu elemento mais decisivo.

Michel Pêcheux é provavelmente um dos maiores responsáveis por essa transição dentro da Análise de Discurso. Boa parte de sua produção se insere no legado deixado pela obra de Louis Althusser que definiu os primeiros debates sobre o discurso, ainda no seio do estruturalismo.

Estabelecida dentro de uma teoria do discurso marxista, a Análise de Discurso que derivava da obra de Althusser buscava conciliar um projeto científico positivo com um projeto político crítico (GREGOLIM, 2004). A busca era pela “melhor” forma de se ler textos, partindo do pressuposto de que a leitura “normal” era enviesada, “defeituosa”, justamente por não levar em consideração a disputa entre os sujeitos antagônicos (proletariado e burguesia), suas relações de poder e seus processos assimétricos.

Para Courtine o objetivo era:

consolidar a aliança de uma teoria marxista do discurso, de uma leitura política dos textos de um lado e de uma análise automática de outro, concebida como um dispositivo neutro de reconhecimento de frases, espécie de 'máquina de ler' da qual se esperava que produzisse informaticamente uma 'leitura não subjetiva' (*apud* GREGOLIN, 2004)

As dúvidas recorrentes as pretensões científicas do estruturalismo, com sua leitura positiva de textos e a mudança no contexto político pós anos 1960 com a emergência de novos sujeitos, leva Pêcheux a abandonar gradativamente a análise automática do discurso.

Ao apostar na perfeita delimitação das fronteiras discursivas e conseqüentemente dos sujeitos que portam os discursos, a “máquina de ler” do estruturalismo insistia em um *corpus* de estudo extremamente homogêneo.

A última fase de Pêcheux, influenciada por Michel Foucault terá no conceito de Formação Discursiva o abandono definitivo dessa homogeneidade na caracterização da natureza do discurso. No interior de cada enunciado, passa a ser reconhecido as marcas de outras formações discursivas que conduz ao reconhecimento de forças antagônicas que estiveram na disputa pela organização, repetição e apagamento dos elementos que a constituem. Tudo isso entendido como um processo de redefinição infinita, na qual o discurso está intimamente ligado à heterogeneidade. É a adoção desse conceito, já presente em Bakhtin sob a forma de dialogismo, que vai construir uma Análise de Discurso na qual o seu *corpus* de estudo é visto de forma aberta.

Tais mudanças refletem uma movimentação conjunta entre o debate da linguística contemporânea e a desconfiança diante dos elementos que sustentavam a modernidade. As pretensões científicas, desmontadas pela crítica da “metafísica do Ser” em Heidegger, o descentramento das estruturas promovido por Derrida, a crise da representação da segunda fase de Wittgenstein, a crítica à razão instrumental, ao determinismo, à teleologia, ao essencialismo e à ontologia, são contribuições que somadas compõe o corpo teórico da Análise de Discurso contemporânea.

Como lembra Gill (2004) tais filiações epistemológicas fazem com que ela seja reconhecida como uma metodologia diversa das demais. A rejeição da noção realista da linguagem vai se constituir como uma impossibilidade da existência de uma ciência baseada na positividade ou na empiria. Exclui-se, assim, qualquer tentativa de objetividade no entendimento do mundo. O que faz com que a Análise de Discurso se constitua enquanto uma perspectiva construtivista, que acredita numa realidade socialmente construída, culturalmente específica e relativa.

4.3 FERRAMENTAS METODOLÓGICAS PARA UMA ANÁLISE DO DISCURSO

O discurso, entendido nesse enfoque, se dá a partir de uma série de elementos pré-constituídos ao longo da história, e que uma vez organizados tem a capacidade de governar as regras do dizer e do dito, construindo assim os sentidos que sustentam uma realidade social própria.

Marcado pela heterogeneidade, ele se caracteriza a partir da presença incontornável do outro através da alteridade e do antagonismo que lhes são constitutivos.

Os discursos dialogam, se complementam e se excluem mutuamente, em um processo de intertextualidade infinita. Na qual o mesmo apresenta-se perpassado por uma série de outras formações discursivas, que indicam, ao mesmo tempo, a existência de discursos passados, o reordenamento discursivo do presente e até mesmo a construção de discursos futuros, ainda inexistentes.

Livre de qualquer determinação, o discurso está a mercê das mesmas forças que movem a história, se constituindo em um jogo no qual as relações de poder estão no cerne da disputa pela estabilização dos sentidos. Uma vez alcançada, essa estabilização nunca se dá por completo, é sempre parcial e precária, vítima da dispersão e do deslocamento.

A construção de ferramentas metodológicas que dêem conta desse discurso se constitui no desafio da Análise de Discurso da atualidade. A expectativa é que a partir dos textos seja possível identificar as marcas e os traços dos elementos discursivos que constroem a realidade social. Com o objetivo de encontrar nos enunciados a materialidade desses elementos, sua possibilidade de leitura e de descortinamento das relações que lhes constituem.

O exercício desse processo de identificação se dá no cruzamento da linguagem com o social, nas palavras de Gregolin, a Análise de Discurso “deve operar entre o real da língua e o real da história, tentando captar os vestígios desse lugar incerto” (2004, p. 179). Ela tem de conjugar conceitos e categorias que tomadas individualmente poderiam ser vistos de forma diversa, mas que uma vez articuladas no interior de uma teoria do discurso, se complementam dentro de uma mesma dimensão.

Na história, o entendimento da centralidade da política no devir histórico tornou inevitável a inserção das teorias do poder dentro do quadro teórico da Análise de

Discurso. Sua contribuição mais perceptível se dá com a obra de Foucault, principalmente a partir do resgate da genealogia nietzschiana sob a forma de uma genealogia do presente. Desde sua concepção, a arqueogenealogia de Foucault deve ser vista enquanto um arranjo teórico-metodológico que busca a indissociabilidade da linguagem, da história e do poder.

Na última fase de Foucault (2003) o poder assume uma forma difusa na qual se proliferam as micro-resistências e as possibilidades de deslocamento. Vimos que em pensadores como Laclau e Mouffe o debate sobre a relação entre discurso e poder assume contornos um pouco mais específicos. Os autores empreendem, a partir do método genealógico, uma busca por elementos da tradição marxista que estejam aptos a dar conta do atual quadro de lutas sociais. Profundamente influenciada pela obra de Gramsci, a disputa política em torno dos processos de significação é vista enquanto um processo de luta pela hegemonia. Apesar dos autores não se proporem a criar uma metodologia de análise, acaba por existir uma teoria pós-marxista do discurso que permite a construção de ferramentas metodológicas de análise da linguagem e do social, permitindo também a possibilidade da Análise de Discurso pós-marxista.

Já no campo das ferramentas de análise grande parte do resgate dos discursos que se encontram em meio aos textos, é operacionalizado pelo conceito de heterogeneidade discursiva.

Um enunciado, por ser um portador de múltiplas formações discursivas, deixa em si uma série de pistas sobre os elementos que o constituem. Essas pistas se apresentam sob a forma de uma heterogeneidade explícita/mostrada ou como uma heterogeneidade implícita/constitutiva, também chamada de interdiscurso.

Na primeira, os elementos que permitem o reconhecimento, ocupam a camada mais superficial do enunciado, explicitando sua relação com outros discursos. A citação, o discurso indireto, o uso de aspas, o hipertexto, dentre outros recursos, permitem que um série de outras vozes possam ser manipuladas a fim de que um discurso seja construído e suas origens sejam manifestadas.

Na heterogeneidade implícita/constitutiva, o processo de reconhecimento não está marcado em superfície, ou seja, ele não se apresenta de forma aparente, o que possibilita que mesmo o autor do enunciado esteja à parte das filiações discursivas que constituem o seu discurso.

Para Mangueneau (1993, p. 113):

O interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é levada a incorporar elementos pré-constituídos, produzidos fora dela, com eles provocando sua redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento ou mesmo a denegação de determinados elementos.

O interdiscurso enquanto ferramenta metodológica faz da Análise de Discurso um processo de análise que não se contenta com o aparente. Seu esforço imaginativo promove a busca de elementos que foram apagados por efeitos ideológicos, que tendem a naturalizar um saber que é sempre de origem social e política.

4.4 O MEIO É A MENSAGEM: FOTOGRAFIA E MATERIALIDADE DO DISCURSO

A tradição de interpretação de textos ao qual a Análise de Discurso se filia possibilita a leitura de qualquer forma de manifestação da linguagem. O próprio campo do social passa a ser compreendido como um texto, e como tal, pode ser lido como um mapa dos discursos que se constroem sobre sua superfície.

É dessa forma que a Análise de Discurso sempre esteve apta a desenvolver um processo de análise que dê conta das múltiplas possibilidades de exercício da linguagem. Muito além dos tradicionais textos escritos, ela permite o estudo da visualidade na pintura, na ilustração ou na fotografia; da sonoridade na fala ou na música; e mesmo a conjugação de linguagens no cinema, na televisão ou na multimídia.

No entanto, não é difícil perceber que boa parte dos trabalhos que seguem seus princípios metodológicos acabam por privilegiar a linguagem escrita enquanto objeto de estudo. Apenas recentemente é que alguns trabalhos estão ampliando suas possibilidades de pesquisa, graças a pensadores que em algum momento se dedicaram a especificidade de outras linguagens.

Na semiótica, Roland Barthes promoveu investigações sobre moda, fotografia e publicidade, construindo contribuições que mais tarde teriam impacto em todo o processo de análise de textos, permitindo inclusive a transição entre a semiótica e a Análise de Discurso. Em Foucault, uma Análise do Discurso propriamente dita vai se deter na

leitura do corpo (o louco, a clínica, o prisioneiro, a sexualidade, etc.) a fim de identificar estruturas discursivas que se organizam como tecnologias de controle, o que ele chama de “Biopoder” ou dispositivos de controle do corpo. Com ele também temos dois belos exemplos de análise de imagens, o ensaio intitulado “Las Meninas” presente no livro “Palavras e as Coisas” e “Isto não é um Cachimbo”.

A grande contribuição no processo de análises de outras linguagens, que não a escrita, é promover dentro da Análise de Discurso a observância de elementos distintos que caracterizam cada uma das linguagens.

Pensar dessa forma é ter em mente que a organização e disposição dos discursos nos textos variam de acordo com a linguagem em uso. Um texto escrito organiza sua heterogeneidade a partir de recursos próprios como as aspas ou o discurso indireto livre, que, pela própria natureza da linguagem imagética, jamais será utilizada na composição de fotografias. O que não significa obviamente dizer que as fotografias não estejam marcadas pela heterogeneidade, elas apenas organizam seu processo dialógico de forma diferenciada.

A especificidade é o que Barthes promove, ao encontrar na fotografia uma organização dos signos que difere dos textos escritos e falados. Enquanto nestes últimos os signos aparecem de forma sequencial indicando uma relação sintagmática temporal, na fotografia os signos aparecem de forma simultânea, sem qualquer ordem, indicando uma relação sintagmática espacial (PENN, 2004).

No texto escrito ou falado a organização linear visa objetivar o processo de significação, numa tentativa de prender o sentido no enunciado. Sua ausência na visualidade faz da fotografia uma linguagem cuja natureza está radicalmente marcada pela ambivalência e pela polissemia.

Tal condição tende a levar a crença de que a organização visual dos signos nunca é suficientemente autônoma para produzir sentido. O que leva a crer que a natureza polissêmica do texto visual é tão ambivalente que a imagem não é capaz de transmitir sua mensagem por conta própria.

Tanto é que muitas vezes as imagens vêm acompanhadas de outros textos que mediam sua relação com o visual. O melhor desses exemplos é o processo que Barthes vai denominar de “ancoragem” (PENN, 2004). Esse processo é perceptível no próprio uso ordinário da língua que prevê a mediação do verbal para a produção de sentido, que é muito comum também em boa parte dos usos de imagens fotográficas, a exemplo do jornalismo

escrito. Por mais que as fotografias tenham a função de representar fidedignamente um fato noticioso e, portanto, emprestar credibilidade à notícia jornalística, as mesmas nunca são suficientes se apresentadas sozinhas. É sempre necessário o acompanhamento de legendas e textos informativos que complementam, ou até mesmo, criam o sentido.

A ancoragem em Barthes funciona em conjunto com o “isso foi” que como vimos é tanto alvo de nossa crítica quanto da Rouillé (2009). Em ambos os casos se dá a presença do referente de modo que a ancoragem tem como função permitir uma melhor descrição da mensagem fotográfica e o “isso foi” está diretamente ligado ao tempo de captação do referente que congela definitivamente uma porção do passado em toda e qualquer imagem fotográfica.

No entanto, Barthes também insistiu numa análise estrutural da teoria dos signos de Saussure, que levou ao reconhecimento dos chamados “sistemas semiológicos de segunda ordem”. Na qual a significação não está plenamente estabelecida na relação entre significante e significado. Ela se torna dependente de conhecimentos sociais que por natureza são completamente arbitrários. No sistema de segunda ordem, os signos se esvaziam diante da possibilidade de assumirem uma série de outros significados não previstos na primeira ordem.

Em termos metodológicos, os níveis de significação podem ser divididos em denotativo e conotativo. No primeiro nível o processo de significação se detém na superfície do enunciado exigindo apenas conhecimentos “linguísticos” e “antropológicos” (PENN, 2004). Já no conotativo a significação só pode ser acessível através de conhecimentos culturais mais amplos, ao qual Barthes chamou de “léxico”.

Também entendido enquanto “sistema referente”, o léxico guarda outras possibilidades de significação de segunda ordem, a exemplo do mito e da ideologia. Vista enquanto uma confusão entre a natureza e a história, o mito naturaliza saberes que são socialmente construídos, apagando em si as lutas que foram empreendidas na sua constituição, enquanto a ideologia estabelece nas relações de poder regimes interpretativos próprios que comandam a produção de sentidos.

De todas as formas de expressão da linguagem, a fotografia foi a que mais se aproximou do ideal da representação. Desde o seu início, ela sempre esteve presa ao referente do real. Seu processo de interpretação a partir de uma leitura do nível denotativo da imagem leva à naturalização do nível conotativo. A literalidade da imagem na denotação

através do efeito de transparência do real, dispensa a decodificação do sentido conotativo. A fotografia se transforma, assim, no espelho da realidade, e esconde, através de um efeito ideológico, sua natureza socialmente construída

O desafio do analista de imagens é promover uma leitura crítica que desmascare a objetividade da fotografia, compreendendo as mesmas enquanto imagens construídas, passíveis de uma leitura que resgate as lutas que foram travadas na sua superfície.

Barthes já insere dentro da semiótica alguns elementos próprios de outras linguagens que não seja a verbal de modo a construir um tipo de Análise de Discurso que permita dar conta das imagens fotográficas.

Com sua abordagem dos sistemas semióticos de segunda ordem, Barthes distende o espaço de significação de modo a conciliar o esforço de análise da linguagem com a análise do social. No entanto, a presença em última instância da ancoragem e do “isso foi” define uma imagem fotográfica presa ao texto verbal e ao referente. A especificidade da imagem fotográfica não é levada a cabo, em todas as suas possibilidades.

Abordagens mais contemporâneas da Análise de Discurso, como a de Souza (1998), vão criticar a leitura da semiótica por entender que a mesma sempre lê as imagens a partir do verbal. A justificativa da semiótica é de que o entendimento de qualquer linguagem só pode ser alcançado a partir de uma expressão precisa. Ou seja, a fotografia só significa algo se for verbalizada. Isso é perceptível na própria teoria dos signos na qual os significantes variam de acordo com a forma de expressão (sons, imagens, etc.) enquanto os significados (conceitos) não são redutíveis ao meio. Embora Penn (2004) negue, isso equivale a entender o pensamento em perfeita correspondência com língua.

Vimos que a natureza do dispositivo fotográfico é platônica. Seu movimento é sempre de prender a imagem ao texto verbal.

A crítica que Souza vai promover parte das contribuições de Orlandi sobre a natureza dos discursos. Ao promover o debate sobre o “silêncio”, Orlandi amplia o objeto da Análise de Discurso, incluindo o não-verbal enquanto possibilidade discursiva. O silêncio é a “não-fala”, sua materialidade é composta a partir da completa ausência da linguagem verbal. Ele se torna incompreensível para a semiótica porque a mesma entende a linguagem como forma de transmitir informações ou como um sistema de comunicação. O que

equivale a um reducionismo da linguagem, já que em qualquer forma de sua expressão, a significação só será alcançada se for feito o repasse pelo verbal.

A crítica em questão proclama a diferença dentro da linguagem e insiste que a mesma só pode ser compreendida a partir de sua materialidade específica. No caso da fotografia uma materialidade que é visual, e portanto, não-verbal.

A fotografia não necessita da tradução pela palavra, ela é capaz de ser apreendida apenas pelo olhar. As consequências dessa crítica vão dar a imagem fotográfica uma autonomia diante do verbal que se converte, ao mesmo tempo, em uma autonomia enquanto linguagem.

A Análise de Discurso de imagens fotográficas é possível porque a autonomia da fotografia, assim como de qualquer outra linguagem, é sempre uma autonomia relativa. A imagem constitui elementos próprios como a visualidade, no entanto, divide o mesmo horizonte discursivo do social. Uma teoria do discurso própria para a imagem fotográfica conjuga a linguagem e o social de forma interdependente, dentro de uma mesma dimensão discursiva. O trabalho do analista é identificar nas superfícies das fotografias as impressões e os traços que constituem as relações de poder que se dão ao longo da história.

As mesmas ferramentas metodológicas da Análise de Discurso, a exemplo da heterogeneidade, podem ser usadas para a análise de imagens fotográficas, desde que trabalhadas dentro da especificidade do não-verbal.

Tendo em mente esse esforço é que Souza (1998) cria o conceito de policromia em substituição ao de polifonia. Pensar na pluralidade de vozes, é ter em mente a existência de marcas discursivas que se constituem através do verbal. Assim um arranjo metodológico que procura dar conta da imagem fotográfica, vai propor que os traços discursivos também podem ser de natureza não-verbal.

a policromia revela também a imagem em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma co-relação entre si, emprestam à imagem a sua identidade. Essa co-relação se faz através de operadores discursivos não-verbais: a cor, o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra, etc, os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais. (SOUZA, 1998)

A investigação deve se deter tanto na dimensão denotativa da imagem, em busca de discursos que estão na superfície fotográfica, quanto numa dimensão conotativa empreendendo uma busca por discursos implícitos.

Ao analista cabe ler as fotografias enquanto um texto permeado de enunciados visuais, que uma vez somados compõe um discurso fotográfico. Por esse discurso estar marcado pela policromia, o analista tem de identificar seus traços constitutivos, indicando sua natureza heterogênea.

Os elementos próprios da fotografia como a luz, a composição, o corte, filiações estéticas, etc. se constituem como elementos visuais que podem ser construídos como referência a outras fotografias. Elas são nada mais do que o resultado de uma relação dialógica cuja materialidade própria da imagem fotográfica permite encontrar desde citações até interdiscursos.

Cabe reconhecer que dentro de uma imagem fotográfica reside outras imagens latentes, na medida em que elas remetem tanto a imagens anteriores que estão inscritas no seu interior como filiações discursivas, quanto aquelas imagens visionárias cuja presença é ainda objeto de sonho e desejo.

O que torna a imagem um fenômeno cuja dimensão é a do tempo passado e do tempo futuro reunidos sob a ótica particular e contingente do presente, cuja prerrogativa não é outra senão a de governar seu regime de interpretação.

Em contraposição ao suposto ineditismo de uma imagem, pode-se sempre localizar a presença da história, do referente e de suas múltiplas leituras que permitem ver em cada fotografia aquela luz inscrita no passado, mas cuja presença delinea e constrói a sua própria percepção.

É possível ver também o traço daquela forma perdida para sempre no labirinto de disputas cujo fim é sempre um processo de exclusão que leva ao apagamento das imagens da mesma forma que a história sempre foi aquela escrita pelos vencedores. Letárgicas, tais imagens sonham com um momento qualquer, no qual um salto da história possa fazê-las despertar de sua condição de esquecimento. São imagens da possibilidade, cuja dramaticidade reside no fato de que não há qualquer garantia de que um dia possam voltar a se realizar como imagens visíveis.

Da mesma forma, as fotografias contêm imagens que ainda não se enxergam com clareza. Muitas vezes envolvida da bruma típica dos espaços oníricos sua

opacidade hesita entre se mostrar por completo ou se guardar como mistério. Outras vezes tais imagens se apresentam como que desfocadas, insinuando uma forma, mas impedindo sua contemplação em detalhes. São sempre imagens gestadas para nascer em um tempo futuro e o horizonte que elas inauguram nos vislumbra com aquilo que a história ainda nos aguarda. São igualmente imagens da possibilidade, um sonho que pode tanto se perder naquilo que poderia ter sido, como a imagem cuja iminência é a presença mais forte de um tempo que é inevitável.

É por que o passado e futuro se aninham de acordo com uma ordem do discurso visual que regra os limites de sua interpretação e que não habitam outro tempo senão o tempo presente.

4.5 A CONSTRUÇÃO DO CORPUS DE PESQUISA: NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS

Para o processo de Análise de Discurso, optou-se pela construção de um *corpus* de pesquisa que consiga trazer à tona os elementos que se constituem como o problema central de nossa investigação: as políticas de visibilidade.

Para tanto foi promovida uma seleção de uma série de imagens fotográficas que foram construídas em meio a processos de disputa política por parte dos movimentos sociais, tais como protestos, manifestações, ocupações, peças de propaganda política, etc.

Ao situar as políticas de visibilidade como um problema próprio do jogo político das sociedades democráticas contemporâneas optou-se por promover um corte temporal de modo a abarcar as fotografias produzidas pelos movimentos sociais pós década de 1960. Mais precisamente as fotos daqueles movimentos que se deram após os eventos de maio de 68 onde se tornou evidente novas configurações políticas em meio a um espaço social cada vez mais midiaticizado. O que levou à emergência do que chamamos de Novos Movimentos Sociais cujas estratégias são orientadas de modo a construir a partir das imagens a visibilidade de suas reivindicações.

A exceção se dá à guisa de introdução onde as fotos da Comuna de Paris são resgatadas a fim de compreender os primeiros arranjos políticos construídos pela relação entre imagem e movimentos sociais com o objetivo de estabelecer os primeiros contornos do problema da visibilidade. A grande diferença em relação aos movimentos da

atualidade é que na experiência da Comuna a questão da visibilidade apresentava-se apenas como uma intuição ou consequência da disputa política, um desejo de se tornar visível. Apenas com os Novos Movimentos Sociais é que o problema passa a ser situado em um ambiente político hegemônico pelo visual no qual a ação política atua de forma intencional e estratégica na busca por visibilidade.

No geral, buscou-se privilegiar a seleção de fotografias que representassem as formas usuais de práticas e estratégias que são construídas pelos movimentos sociais para alcançar a visibilidade de suas posturas políticas.

Dentre o vasto material possível, optou-se por trabalhar com uma amostra de dados relativamente pequena, de forma a adequar de um lado a representatividade dos dados de análise e do outro a quantidade de material a ser analisado no limite de tempo reservado a pesquisa.

Para tanto, além das fotos da Comuna de Paris foram escolhidas mais cinco experiências contemporâneas que oferecem um conjunto de dados representativo do processo de construção das políticas de visibilidade na cena contemporânea.

Dentre os quais, foram escolhidas fotos do grupo ambiental Greenpeace no qual seus protestos são interpretados como um das práticas mais representativas de uma estratégia política que é orientada para a construção de imagens a partir da apropriação de um discurso do espetáculo. No momento posterior, o movimento ambiental aparece novamente com as fotos do PETA com suas campanhas que se utilizam do discurso da publicidade para a defesa dos direitos dos animais. Em seguida foram reunidas fotos do grupo feminista ucraniano Femen no qual a nudez do corpo é apropriada para alcançar a visibilidade da luta feminista contra as opressões de gênero. Também foram escolhidas para análise de dados as fotos das Paradas Gays, organizadas pelos Movimentos da Diversidade Sexual onde as manifestações são reconhecidas em meio a um conjunto de estratégias políticas que visam conquistar a visibilidade a partir das festas carnavalescas.

Cada uma dessas experiências operam estratégias discursivas distintas de modo que a pretensão é de que uma vez reunidas no processo de análise da pesquisa elas permitam entender melhor o processo de construção das Políticas de visibilidade.

5 FOTOGRAFIA E DISCURSO NAS POLÍTICAS DE VISIBILIDADE

"Nunca foi de meu interesse fotografar meus sonhos - só quis realizá-los."

Man Ray

A compreensão das políticas de visibilidade implica em reconhecer que em meio às práticas dos movimentos sociais reside um conjunto de estratégias de intervenção que são operadas de modo a conquistar a visibilidade de conteúdos políticos, bens culturais e projetos identitários.

Esse conjunto de estratégias é operacionalizado de forma central através do uso das imagens por parte dos movimentos sociais de tal modo que definimos o atual contexto dos novos movimentos sociais como um fenômeno político a ser compreendido no interior de um regime discursivo hegemônico por formas de expressão visuais.

O que levou a uma segunda teorização, que tinha como objetivo reconhecer os limites próprios estabelecidos por essas formas. A construção de uma teoria que percebesse a imagem fotográfica como um espaço de mediação que se dá em meio as relações de poder e desejo implicou em identificar as suas possibilidades de interpretação por meio dos sentidos que estão estabilizados em sua superfície através de disputas políticas.

Encontrar a origem desses sentidos é o desafio da metodologia da Análise de Discurso que foi construída para permitir uma leitura de textos visuais. A expectativa é que sob a superfície do suporte imagético possam ser reconhecidos os caminhos pelo qual as imagens constroem seus discursos de modo que seja possível traçar uma cartografia das relações entre os diferentes discursos que operam os jogos de visibilidade e ocultamento.

Sendo, assim, a compreensão das políticas de visibilidade se dará a partir de um processo de investigação que vise encontrar em cada imagem fotográfica a materialidade daquelas formações discursivas que foram inscritas pelos processos de disputa política do qual participam os movimentos sociais.

Tal compreensão implica reconhecer que a relação entre imagens e movimentos sociais está permeada de filiações discursivas que remontam as mais diferentes origens. Reconhecendo que essas imagens são tanto arranjos sociais que se constroem como um modo de se apropriar de formações discursivas que estão estabelecidas no jogo político

quanto são novos processos discursivos que operam um deslocamento na estrutura que rege a sua interpretação. O que leva a dois processos distintos, a reprodução daqueles discursos que estão dispersos na história e a resignificação desses mesmos discursos sob uma nova forma.

Assim, a análise das imagens fotográficas irá tentar identificar os discursos dos movimentos sociais em meio a relações dialógicas que vão não apenas reconhecer aquilo que se inscreve na história de cada um dos movimentos sociais, mas também no modo pelo qual suas formações discursivas ganham uma nova forma, apropriada tanto para uma disputa com seus antagonistas quanto para uma disputa que se dá de forma privilegiada por imagens.

5.1 INTRODUÇÃO À ESTÉTICA DOS MOVIMENTOS SOCIAIS: A COMUNA DE PARIS

A trajetória da fotografia e sua relação com os movimentos sociais têm como um dos seus primeiros episódios os eventos que definiram o levante popular da Comuna de Paris em 1871.

A ampla cobertura fotográfica dos 40 dias que marcaram a instauração do governo popular promoveu um capítulo a parte na construção dos tensionamentos que tomaram conta da capital francesa naquele ano. O largo uso das imagens fotográficas pelas diferentes forças políticas em conflito transformaram a Comuna de Paris no espaço do primeiro acontecimento comunicacional dos movimentos sociais que tem na utilização da imagem técnica um elemento preponderante na constituição das relações de poder.

É na Comuna de Paris que, pela primeira vez na história, o problema da visibilidade política dos movimentos sociais passou a ser definido também através do uso social da fotografia.

5.1.1 A revolução

Enquanto acontecimento político, a Comuna de Paris deve ser entendida como fruto das agitações sociais que tomaram conta de toda Europa ao longo do século XIX. O sucesso da Revolução Francesa e da Guerra Civil Americana promoveu a ampla

disseminação dos ideais e valores igualitários, expandindo o conflito político entre a emergente burguesia capitalista e as decadentes monarquias nacionais.

Dessa forma, o nascimento do século XIX foi forjado diante dos violentos tensionamentos entre a ascensão da burguesia como classe social e o antigo poder político dos regimes aristocráticos.

O advento da modernidade burguesa com a hegemonia do poder econômico capitalista e a consolidação dos valores democráticos promoveu no plano das forças coletivas o deslocamento do conflito político para novas formas de tensionamento do social.

A Comuna de Paris é provavelmente o símbolo mais significativo de uma mudança que aponta para o estabelecimento de uma nova ordem política. Ela é a primeira insurreição popular armada a tomar o poder e a instaurar um governo operário, constituindo-se, até então, como o acontecimento de maior visibilidade dos modernos tensionamentos que orientaram os movimentos sociais por mais de um século: o conflito entre capital e trabalho.

A Comuna de Paris afirmava as convicções da tradição da política radical, surgida a partir da Revolução Francesa, que percebia no desenvolvimento do sistema capitalista e na consolidação do poder burguês a renovação dos tensionamentos políticos na modernidade.

A crescente contradição no campo do trabalho social permitiu a emergência do proletariado como um novo ator político. O fantasma do comunismo que Engels e Marx proclamava em seu Manifesto Comunista de 1848 tinha na Comuna de Paris e no seu sujeito revolucionário a sua primeira grande vivificação.

5.1.2 Diante dos Olhos: a Emergência de um Sujeito

Pelas ruas da capital francesa, tida como “ingovernável” pelo poder constituinte, caminhava um novo ator social, que sob a sombra da revolução socialista, tomou de assalto as principais referências do poder político estabelecido, expulsando da cidade a elite burguesa e os membros do governo nacional. É esse novo sujeito político que se coloca diante das câmeras fotográficas que se dedicaram a registrar o conflito (foto 1).

Foto 1 - Insurgentes posando sob barricada da Comuna de Paris - Março de 1871



Nesta fotografia temos um dos temas mais explorados no registro fotográfico da Comuna de Paris, as barricadas que se erguiam no meio das ruas da cidade.

Nela é possível observar uma paisagem urbana definida por uma longa rua em perspectiva, dominada por edifícios que se precipitam como uma moldura por toda a imagem. No seu lado direito percebe-se um prédio de esquina que anuncia um letreiro que indica o que é provavelmente uma loja ou algum outro tipo de pequeno negócio. Trata-se obviamente de uma rua comercial que é tomada como palco dos trabalhadores insurgentes. Por esse mesmo lado se precipita a luz que ilumina todo o quadro e que provoca as sombras projetadas pelos edifícios em boa parte da imagem. É o efeito dessas sombras, ainda no lado direito, que permite perceber, mesmo que de forma implícita, as pessoas que se aglomeram em primeiro plano. Tal efeito não se reproduz no lado esquerdo da imagem, cujo enquadramento consente que esses indivíduos da base da foto estejam completamente visíveis. No entanto, seu frenesi parece tamanho a ponto de que boa parte dessas pessoas aparecem borradas na imagem, dado ao movimento de seus corpos.

A presença dessas pessoas na chapa fotográfica testemunha o acontecimento social que representava a tomada desta foto, mas também fala das limitações técnicas dos dispositivos de registro fotográfico daquele tempo. Os filmes pouco sensíveis da época exigiam longos tempos de exposição a fim de registrar na emulsão fotográfica o objeto fotografado. Assim o registro fidedigno dos rostos exigia longos momentos de pose do retratado.

A disposição da pose só parece evidente naqueles que se apresentam no centro da imagem. Um ao lado do outro, os revolucionários da Comuna são organizados numa composição meticulosa que envolvia o uso das pedras das barricadas como degraus a fim de permitir que todos se apresentassem à disposição da câmera fotográfica.

As barricadas da Comuna de Paris se constituíram como o maior símbolo daquele conflito. Mais do que um mero registro fotográfico, essas imagens são também palco de uma mudança no aparato discursivo da fotografia. Nelas é possível perceber o movimento de saída da câmera fotográfica do estúdio para as ruas, anunciando as paisagens urbanas como um dos grandes temas da fotografia moderna. As cidades e seus espaços públicos passam a ser o grande cenário no qual se encenam os aspectos mais significativos da vida política moderna.

No entanto, é na pose dos revolucionários que essas fotografias têm seu maior valor discursivo. Elas atestam uma mudança nos sentidos que operam o problema da visibilidade dos movimentos sociais. Os revolucionários que se impõem imóveis por longos minutos ao capricho das câmeras fotográficas são movidos pelo sentimento de que estão construindo um momento único. A intencionalidade do gesto destas pessoas, com seus corpos a mercê do aparelho fotográfico testemunham, pela primeira vez na história, o desejo dos trabalhadores de se tornarem visíveis como sujeitos do processo histórico.

Para Jeanne Przyblyski (2004, p. 291) as fotos das barricadas demonstram:

a convicção com a qual esses homens, mulheres e crianças encaravam a câmera, porque isso indica sua crença determinada de que não apenas deveriam ser fotografados naquele momento, mas também de que aquele momento – fora do estúdio e nas ruas – deveria ser 'fotografável' de qualquer modo. Posicionar-se diante do olho da câmera, a fotografia parece sugerir, pode ser um modo de ocupar a própria história, tornando-a visível e transformando-a em um artefato.

Na sua extensa pesquisa de fotos sobre as revoluções políticas Michel Löwy (2009) reconhece nas imagens fotográficas da Comuna de Paris dois elementos que apontam para seu ineditismo enquanto fenômeno social: elas inauguram a fotografia como processo de registro imagético das revoluções e trazem para o centro dessas imagens a classe trabalhadora como protagonista dos processos revolucionários.

Trata-se de dois acontecimentos absolutamente fundamentais para a compreensão da imagem técnica em meio ao moderno conflito estabelecido pelos movimentos sociais.

5.1.3 Fotografia e Identidade

A presença da classe trabalhadora em meio às fotos da Comuna vão operar um gesto ainda mais significativo no momento em que tais imagens não atestam apenas a disposição do conflito, mas também o surgimento de uma classe que para se constituir como tal precisa trabalhar uma forma de representação visual de sua identidade.

Dessa forma, os “comunards”, como ficaram conhecidos os insurgentes da Comuna, se colocaram diante da câmera buscando a afirmação de sua própria identidade. E ao contrário do que propõe o problema da homogeneidade que pressupõe a ideia de “classe trabalhadora”, o que se vê nessas imagens é uma pluralidade de homens, crianças, trabalhadores e soldados.

A efervescência política da Comuna de Paris reuniu desde membros de sindicatos, associações, clubes, etc. até militantes das mais variadas filiações políticas. Eram socialistas utópicos, anarquistas, marxistas, blanquistas, proudonistas e mesmo setores da pequena burguesia. Até as mulheres, que tinham suas aparições públicas na fotografia relegadas aos dias de domingo, após a missa, estavam presentes como sujeitos ativos da fotografia e da história.

Uma dessas presenças mais marcantes é a da militante Louise Michel (foto 2) que além de participar ativamente da tomada das decisões da Comuna chegou a compor o exército de insurgentes, pegando em armas e tendo participado diretamente de uma série de combates. Tida como figura emblemática da Comuna de Paris e um de seus militantes mais atuantes, Louise Michel é reconhecida e lembrada até hoje como uma das precursoras do feminismo.

Foto 2 - Cartre de Visite de Louise Michel – Sem data



Na foto acima, Louise Michel aparece posando para um “Cartre de Visite” em um típico retrato tirado em estúdio. Assim como ela, uma série de outros militantes deixaram-se seduzir pelo invento da fotografia. Tanto é que são inúmeros os retratos que trazem estampados imagens de soldados, oficiais e militantes que além de terem pegado em armas encontraram tempo para posar para as lentes dos fotógrafos.

O conjunto desses retratos e as demais fotos da Comuna de Paris evidenciam não apenas o momento histórico desse acontecimento que foi a Comuna de Paris, mas também a emergência de uma nova identidade que conduzia esse processo.

O uso da imagem como recurso identitário remonta à pintura aristocrática dos grandes reis absolutistas. No estudo de Peter Burke (1994), torna-se evidente a importância do uso do retrato pintado na estratégia de criação da figura do rei e de sua identidade divina. A função do retrato absolutista era controlar a produção de um tipo imagem que seria o único elo de ligação com Deus. De modo que apenas o Rei se constituísse como seu representante legítimo e como única forma de mediação entre o súdito e o sagrado.

Com a invenção da fotografia, a confecção de retratos dispensou o domínio técnico de artistas e o alto custo de mão de obra que até então estavam limitados à aristocracia.

Tal contexto permitiu o primeiro grande momento de popularização da fotografia. O barateamento dos custos e a ascensão econômica da burguesia logo inscreveu um outro tipo de retrato: aquele feito pela câmera fotográfica e que tinha como tema privilegiado a classe que tornou-se dominante.

Para Gisèle Freund (1995, p. 16) o retrato burguês é a “figuração de uma subjetividade típica”. Cada um de seus retratos exprime os elementos culturais e os valores que forjaram a sensibilidade daqueles sujeitos. Eles evidenciam os traços e elementos constitutivos de uma identidade que não queria apenas tomar o poder, mas também construir sua própria imagem.

Em termos históricos, o retrato burguês é a primeira grande experiência da imagem técnica em forjar novas identidades. É onde o dispositivo fotográfico se estabelece de tal forma na construção das subjetividades que até hoje se constitui como um importante elemento na definição dos sujeitos.

Os álbuns de fotografia com fotos de família são provavelmente o melhor exemplo da utilização do dispositivo fotográfico na construção da identidade burguesa. É a partir deles que as famílias constroem uma narrativa enquanto família, estabelecendo desde seu tempo como seus laços emocionais e afetivos que de outra forma seriam só de sangue.

Boa parte dos fotógrafos que tinham estúdio na cidade de Paris na década de 1870 viram-se sem seus clientes cativos, muitos dos quais expulsos pela Comuna, o que levou a uma maior diversificação de seu público. O próprio desenrolar do movimento fez com que esses fotógrafos de estúdio fossem intimados a registrar os acontecimentos que se davam nas ruas da Comuna de Paris.

No entanto, é a invenção do *Cartre de Visite* pelo fotógrafo Disderi, reconhecido como um dos fotógrafos mais requisitados pela alta burguesia, que vai levar ao caminho inverso, levando os communards a frequentar os estúdios fotográficos.

A um preço mais módico, os cartões de visita baratearam ainda mais a possibilidade de tirar retratos. Fazendo coro à máxima de Susan Sontag (1981), de que “a vocação da fotografia é testemunhar a baixo custo”. De modo que por uma pequena quantia

de dinheiro era possível ter um *Cartre de Visite* que reproduzia um pequeno retrato repetido quatro vezes num mesmo papel fotográfico

Não foi apenas Louise Michel, mas também toda uma série de outros revolucionários posaram para fotógrafos em estúdio. Fazendo com que as fotos tiradas nas ruas sob barricadas ou escombros não sejam as únicas fotografias que fazem parte do acervo deixado pela Comuna.

O maior apelo desses retratos é que eles se apropriam da mesma estratégia do retrato burguês. Os retratos da classe trabalhadora como na da foto 2, operam de modo a construir também uma “figuração de uma subjetividade típica”. Uma classe que se constitui destituindo uma elite e que toma-lhe o lugar atestando seu poder político através da fotografia.

No momento que os insurgentes passaram a frequentar os estúdios ou que a fotografia ganhou as ruas para fotografar os acontecimentos da Comuna, ela passou a ser usada para a consolidação de um projeto de classe trabalhadora que se vê enquanto sujeito histórico. Como no retrato burguês, a fotografia durante a Comuna de Paris foi utilizada pelos movimentos sociais para consolidar o processo de construção de sua própria identidade.

5.1.4 A Imagem como Panfleto Visual

O que se torna visível nas fotografias da Comuna é muito mais do que a identidade daqueles sujeitos. No campo da formação das subjetividades, entende-se que a identidade coletiva se estabelece no plano do discurso. Ao expor a classe trabalhadora, as fotografias da Comuna trazem consigo os elementos culturais que os definem enquanto sujeitos.

Forjada num processo de embate político, as imagens da Comuna de Paris trazem também os elementos antagônicos do conflito. Como toda identidade, a classe trabalhadora não se define apenas a partir de seus elementos próprios, ela é construída num processo de diferenças, no caso, a oposição diante da cultura da elite burguesa.

Em muitas das fotografias da Comuna esses novos sujeitos se apresentam sob os símbolos que demarcam o poder do Estado burguês. (foto 3)

Foto 3 - Revolucionários posando diante da estatua derrubada de Napoleão Bonaparte na praça Vendome - Antoine Denis Chaudet - 16 de maio de 1871



À medida que a Comuna de Paris se instituía promoveu-se uma série de debates que culminaram com a decisão de destruir os símbolos do regime burguês. Tal como na Revolução Francesa que teve como alvo a Bastilha (até aquele momento, prisão política do regime aristocrático), a Comuna de Paris procurou destruir desde as sedes da administração burguesa até seus símbolos políticos. Na foto acima os insurgentes posam sob a estátua derrubada de Napoleão Bonaparte na praça Vendome .

Para além das fotos das barricadas, essas imagens procuram afirmar as reivindicações políticas dos insurgentes. A pose do sujeito não se sustenta por si só, a identidade dos revolucionários tem de ser acompanhada dos símbolos do poder político destituído.

Como em uma espécie de panfleto visual, essas imagens proclamam as relações de antagonismo que estão em questão, afirmam a identidade da classe trabalhadora e torna visível suas reivindicações políticas.

5.1.5 A Guerra das Imagens

É certo que o uso político das imagens por parte dos movimentos sociais atesta apenas um lado da moeda. Notadamente, a historiografia clássica sobre a Comuna de Paris se esforçou para trazer no seu capítulo referente à fotografia, o seu uso por parte das forças de repressão que puseram fim na experiência revolucionária.

Uma grande quantidade das fotografias da Comuna, principalmente aquelas que se utilizam da pose do retrato fotográfico, foram instrumentalizadas para fins de repressão. Segundo Leman (2005) é na Comuna de Paris que a imagem técnica é utilizada pela primeira vez para identificar aqueles que são considerados “criminosos”. Graças ao conjunto dessas imagens que a polícia política do governo nacional conseguiu reconhecer uma série de insurgentes que foram um-a-um executados.

Mesmo com a Comuna capitulada, a violenta repressão que se seguiu provocou a morte de mais de 20 mil communards. A “Semana sangrenta”, como ficou conhecida, foi marcada por uma série de execuções e massacres. Todas as iniciativas da repressão tinham como objetivo declarado do governo nacional a prerrogativa de desencorajar o apelo político da revolução.

O resultado de algumas dessas execuções foram devidamente fotografadas e suas cópias distribuídas como modo de amplificar as posições políticas da repressão. (foto 4)

Foto 4 - Corpos dos comunards expostos em praça pública - André Adolphe Eugène Disdéri. Maio de 1871



Os insurgentes mortos expostos em seus caixões, meticulosamente organizados de modo a aparecer na fotografia, dão a medida de uma foto construída para reproduzir o discurso do controle exercido pelo governo nacional.

Através dessas fotos se instaurava um discurso do medo cujo apelo tinha como fim desencorajar todos aqueles que ainda poderiam resistir. Como em uma peça de propaganda política, o Governo Nacional anunciava tanto os perdedores quanto o fim daqueles que ousaram se insurgir.

Desde então, fotos de mortos tornaram-se uma prática cada vez mais comum na política. A vitória em meio aos conflitos tem de ser acompanhada com uma prova do feito ou até mesmo um troféu. Dispor do corpo do inimigo e expô-lo como conquista a fim de humilhá-lo tem sido uma prática que remonta desde as guerras mais antigas. Em um regime midiático essa prática é reproduzida pelas imagens.

Assim, foram as fotos das cabeças do bando de Lampião expostas em praça pública, fotografadas e publicadas nos jornais brasileiros ainda no século XIX; ou o corpo de Che Guevara que foi fotografado em conjunto com seus algozes, exposto quase como um troféu de caça já no século XX.

Não há dúvida que tais imagens se constituem como um instrumento de repressão na medida que identificam os insurgentes ou servem como meio de propaganda política. De modo que a imagem como repressão é um lugar comum que paira sobre o pensamento das linguagens visuais.

No entanto, como vimos anteriormente nas fotos das barricadas ou da estatua derrubada de Napoleão, bem como nos retratos dos insurgentes, a fotografia também se constituiu como meio de comunicação de reivindicações e principalmente um importante recurso identitário.

É lícito, assim, entender que os movimentos sociais se utilizaram da fotografia, tanto quanto foram reprimidos por ela, de modo que a fotografia não se constitui apenas como dispositivo de repressão, mas também como de resistência.

Trata-se de evidenciar aquilo que foi exposto desde o capítulo sobre a natureza discursiva da imagem, ou seja, a fotografia não possui uma natureza essencial. Aquilo que a define não se encontra em sua ontologia, mas sim nos seus processos históricos.

Do ponto de vista analítico é no caráter indicial da imagem que a essência tem o seu maior espaço. No entanto, os usos sociais da fotografia apontam para um processo de significação bem mais amplo do que aquela que se apresenta sobre a superfície da imagem. Segundo Souza (2008) as imagens fotográficas para serem entendidas precisam de todo um aparato que se desenvolve no campo do social. Sozinhas elas pouco representam.

As imagens portam discursos que orientam sua leitura de tal modo que tais discursos conduzem a um regime de sentidos próprios. Uma imagem que pode ser utilizada para repressão pode ser reapropriada como instrumento de resistência. O sentido que vai ser fixado no social depende da capacidade de seus interlocutores

Na foto 2, como em uma série de outras imagens da Comuna, as fotografias dos revolucionários colocados sob a estátua de Napoleão Bonaparte foram utilizadas por parte do governo nacional para caracterizar o quão “bárbaros” e “criminosos”

eram aqueles sujeitos. Já na foto 3, a imagem dos corpos exibidos nos caixões foram utilizadas pelos simpatizantes da Comuna como exemplo de “mártires” do movimento, transformando-se em símbolo de resistência.

Os sentidos da imagem fotográfica foram estabelecidos no plano político. A Comuna de Paris estendeu seu conflito para o campo das imagens, transformando-se em um verdadeiro conflito midiático. Como em uma guerra, as fotografias tiveram seus usos manipulados de acordo com os interesses dos sujeitos que estavam em conflito.

5.1.6 Imagens da Resistência

A Comuna de Paris não inaugura apenas o moderno tensionamento entre capital e trabalho. Ao trazer para o interior do conflito político os usos sociais da imagem técnica ela dá início também a boa parte das questões que tomam conta dos movimentos sociais de hoje.

De acordo com Scribano (2003) a questão da visibilidade política é inerente a temática dos movimentos sociais. O uso das imagens no campo de tensionamento desses movimentos elevam o problema da visibilidade para outro nível. Na Comuna de Paris a fotografia surge como elemento de criminalização, mas também como elemento de afirmação identitária e política.

Nas palavras de Szaniecki (2007) as imagens da Comuna são “imagens de potência” elas afirmam através da fotografia uma forma de representação marginal. São imagens que se constroem contra as imagens do poder.

5.2 A VISIBILIDADE RADICAL NO PROTESTO CONTEMPORÂNEO DO GREENPEACE

O hiato temporal que separa a Comuna de Paris dos protestos contemporâneos dos Novos Movimentos Sociais aponta para uma mudança no campo dos conflitos da cena política da atualidade. Quase um século depois, em maio de 1968, também em Paris, com o advento das Barricadas do Desejo vemos o início de um novo ordenamento das determinações que dão o tom da ação coletiva nas atuais sociedades democráticas. Nossa aposta é a de que o conceito dos Novos Movimentos Sociais é uma resposta na teoria

sociológica e política para a compreensão desse deslocamento no plano empírico da ação social que busca a transformação das estruturas políticas nas sociedades contemporâneas.

Em conjunto com esse debate situamos uma série de outros deslocamentos que subsistem de forma simultânea a essa transformação no campo político, o que aponta, também, para um novo ordenamento econômico, social e cultural. Surge, assim, em conjunto com passagem dos movimentos sociais - orientados por um paradigma marxista - para os novos movimentos sociais, uma passagem que é, também, a de uma sociedade que se organiza em torno do texto para uma civilização da imagem, de um regime de sentidos dominado por uma sensibilidade verbal para um regime de sentidos hegemônico por uma sensibilidade visual, da razão para o desejo, do fotográfico para o pós-fotográfico. São muitas as possibilidades abertas no debate contemporâneo para esses mesmos deslocamentos. Na economia, a passagem de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação; no debate filosófico uma mudança da modernidade para a pós-modernidade; no debate teórico e metodológico um trânsito do estruturalismo para o pós-estruturalismo.

Esse conjunto de deslocamentos amplia os desdobramentos abertos pelos novos movimentos sociais, situando seu problema em um campo muito mais amplo de determinações. Assim, o debate sobre o surgimento de novos conteúdos políticos e de novos atores sociais se dá de forma conjunta com o surgimento de novas formas de expressão e de intervenção da ação coletiva. Essas formas de expressão são construídas no interior de uma sociedade da informação hegemônica pela imagem técnica. Essa ação é, portanto, devedora da forma como se estrutura a produção e circulação dessas imagens, aquele conjunto de usos sociais que chamamos de pós-fotográfico. É no interior desse contexto que se situa o problema aqui estabelecido, o das políticas de visibilidade.

Se na Comuna de Paris a imagem apenas insinua sua presença, no contexto das políticas de visibilidade ela se estabelece de forma plena como elemento definidor do conflito político.

A relação entre imagem e identidade, a utilização da fotografia por parte dos movimentos sociais, como forma de expressar conteúdos políticos e a guerra de imagens que se estabelece na disputa por sua interpretação, deixa de ter um papel coadjuvante para ser o elemento definidor dos espaços democráticos onde se constrói a disputa política contemporânea.

Na Comuna de Paris os temas que se desenvolvem em torno da imagem se apresentam como um desejo de se tornar visível, uma espécie de intuição que permite estabelecer os primeiros passos de uma relação que se apresentará de forma central para os movimentos sociais à medida que se desenvolve um campo político midiaticizado.

Essa passagem é a da aparente ingenuidade dos *communards* em promover as imagens que seriam posteriormente utilizadas como instrumento de repressão, para o das políticas de visibilidade na qual os movimentos sociais constroem práticas em torno da imagem como uma estratégia de intervenção nos espaços de disputa política.

5.2.1 Estética dos Novos Movimentos Sociais

O legado deixado pelas fotografias da Comuna aponta também para outro deslocamento que se desenvolve no campo da representação que pode ser apropriada através do debate sobre estética. As fotos da Comuna de Paris evidenciam também o primeiro momento de uma forma de representação que é construída a margem da representação burguesa, permitindo o surgimento de uma estética própria dos movimentos sociais.

A apropriação do retrato burguês pela classe trabalhadora e a utilização da fotografia pelos movimentos sociais remete a uma forma diferenciada de expor desde a identidade até os conteúdos políticos. Uma forma de representação que é contra hegemônica.

Mais uma vez vemos a Comuna de Paris como um fenômeno social que inaugura uma relação própria entre imagem e movimentos sociais, sem, no entanto desenvolver de forma plena essa relação. É nas políticas de visibilidades dos novos movimentos sociais que a dimensão estética apresenta todas as possibilidades que são abertas pela imagem entendida através de um regime de significação visual.

O paradigma em que se situa as imagens da Comuna é aquele dos movimentos sociais e do fotográfico. O nosso argumento é que esse paradigma é o da imagem que está presa ao referente através da hegemonia do texto verbal. O problema da visibilidade que é inerente à temática dos movimentos sociais apresenta-se, nesse momento, presa à razão. Tanto é que ela tem como ponto de partida a relevância dos conteúdos de tal forma que o problema da disputa política se constituía em ter as

reivindicações mais justas ou mais racionais a fim de dar visibilidade aos projetos dos movimentos sociais. No marxismo isso é evidente através do desenvolvimento de um aparato teórico-conceitual para entendimento do sistema capitalista que tinha a função estratégica de descortinar a verdade ocultada pela ideologia burguesa e promover um programa de atuação de uma política revolucionária.

Já nos novos movimentos sociais o debate sobre políticas de visibilidades aponta para a forma que se desenvolve no interior de um regime de significação visual que é eminentemente pós-fotográfico. Ao trabalhar com a crítica do referente esse paradigma dá margem a um modelo de representação onde a dimensão do visual se assenta sob uma sensibilidade própria. Um regime de significação que se desloca do campo da razão para o campo contingente da política e do desejo.

Ou seja, enquanto no paradigma clássico dos movimentos sociais a legitimação política se dava em torno do seu caráter racional, nas políticas de visibilidade dos novos movimentos sociais ela passa necessariamente pela estética. Não são os conteúdos políticos que definem a disputa política, mas sim a forma como eles se apresentam. É em meio a essa dimensão estética que se assenta a ordem do discurso visual onde o conteúdo é apreendido pela forma.

Para Barbara Szaniecki (2007) essa estética na qual se estabelece novas formas de expressão é a “estética da multidão”. No capítulo dos movimentos sociais vimos que a multidão é um conceito que se insere nos temas desenvolvidos a partir dos novos movimentos sociais, notadamente aqueles movimentos que atuam na virada do século XX para o século XXI. Para Hardt e Negri (2009) a compreensão dos atores sociais que estão no centro do embate político da atualidade exige a construção de um novo aparato teórico que tem na categoria de “multidão” a sua expressão mais definida. Derivada do conceito de “Império”, que se constitui como o arranjo social e econômico do capitalismo contemporâneo, a multidão emerge como corpo protagonista da ação social na atualidade.

A multidão se constrói de forma contrária ao conceito de “povo” que se apresenta como categoria analítica no debate político da democracia tradicional. Enquanto o povo se define em um caráter transcendente cuja identidade é construída como um corpo único e centrado na contratualidade em nível nacional; a multidão se define de forma imanente como um corpo múltiplo e plural que coopera e constroem laços de solidariedade em nível global.

A pluralidade dos sujeitos e o uso intensivo das tecnologias da informação permitiram o estabelecimento de redes sociais que são utilizadas para a organização dos movimentos sociais, estratégias de adesão e ampliação das reivindicações sociais. É o conjunto e a diversidade de formas de expressão que permitem a construção de uma estética própria para os movimentos sociais da atualidade. Nas palavras de Szaniecki (2007, p. 110):

A multidão desafia a representação política e estética porque é uma multiplicidade indefinida, incomensurável, incompatível com os "racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade". Em termos políticos, e possivelmente estéticos, o conceito de povo - corpo social representado de forma transcendente - seria superado pelo conceito de multidão – cooperação abstrata para uma multiplicidade cooperativa imanente e concreta. Essa passagem implica, a nosso ver, a perspectiva de novas formas estéticas.

Para autora essa estética se constrói em oposição ao modelo de representação burguês. Seu ponto de partida é a análise de Foucault para o quadro *Las meninas* de Velásquez. É nele que Foucault reconhece o surgimento da representação moderna que dentre outros discursos prevê a separação entre sujeito e objeto e o discurso de apreensão racional do mundo.

As imagens dos movimentos sociais na atualidade seriam, por tanto, uma estética que se assenta sob uma forma de representação contra hegemônica. Aquilo que definimos como o pós-fotográfico.

5.2.2 O Discurso Visual do Greenpeace

Surgido após a década de 1960 o grupo ambiental Greenpeace se situa junto aos novos movimentos sociais como um típico exemplo de uma ação política que se desloca do campo da economia e do trabalho para novos conteúdos e novas formas de organização.

Com um projeto político construído em torno do debate sobre ecologia e com uma forma de organização profissional, o Greenpeace se estabelece como uma organização não governamental que atua como uma fração do movimento ambiental.

O próprio nome dá margem a encontrar aqueles primeiros discursos que definem a atuação do movimento. Esses discursos se apresentam da forma como prevê a

ferramenta conceitual da heterogeneidade explícita trabalhada no capítulo sobre metodologia de Análise do Discurso. Trata-se daqueles discursos que se apresentam de forma manifestada. A justaposição dos termos em inglês “green” e “peace” apontam para o discurso ambiental dos verdes e um discurso pacifista que tem suas filiações em um conjunto de enunciados que são diretamente ligados a um discurso religioso oriental que se desenvolve em torno do budismo e do hinduísmo. Influenciado pela ação pacifista de Mahatma Gandhi o movimento reflete uma atuação que é contrária a intervenções violentas.

Tal postura implica numa política de construção de imagem que se estabelece naquilo que chamamos de políticas de visibilidade. A intervenção qualificada que marca a disputa política do Greenpeace se dá através da expressão visual de sua política ambiental.

O Greenpeace tornou-se célebre no seu campo de atuação graças a uma política agressiva na construção de imagens que protagonizou uma série de intervenções consideradas inovadoras e espetaculares, atraindo uma série de olhares para o conjunto de suas estratégias de ação.

Sua própria organização reflete o papel da imagem técnica na construção da ação política. Suas intervenções visam à produção de imagens de ampla repercussão midiática. Com cenas meticulosamente construídas, o Greenpeace procura tanto estabelecer imagens em meio a seus próprios mecanismos de divulgação alternativa quanto em meio a grande mídia. Para tanto, o grupo tem desde um setor para pensar e planejar suas intervenções como uma agência de notícias que possui seu próprio banco de imagens que se dedica ao registro de sua atuação e a sua divulgação.

O discurso que se estabelece a partir dessa organização aponta para a construção da imagem fotográfica em oposição à mera documentação típica do paradigma do dispositivo fotográfico.

Na **foto 5** a manipulação da cena apresenta-se desde o discurso visual da pose até o discurso do inusitado, típico da ação espetacular.

Foto 5 - Militante do Greenpeace no mar do norte na Inglaterra em campanha contra a pesca predatória do bacalhau - Christian Aslund / Greenpeace - 12/05/2007



A discussão do uso predatório dos recursos naturais é feita a partir de um discurso que remete a enunciados apropriados da sinalização de trânsito que são deslocados para o protesto social. A placa vermelha com os dizeres “pare” em inglês associa tanto um discurso visual quanto um discurso verbal próprio das placas de sinalização. O dizer “bacalhau em crise” remete diretamente a ancoragem verbal do texto escrito. No entanto, é o ambiente do mar do norte, onde se dá a pesca do bacalhau, que estabelece o caráter inusitado da imagem que manifesta de forma obvia a reivindicação presente: a placa de trânsito típica das ruas das cidades que indica a obrigação de cessar colocada no meio do mar.

Foto 6 - Ativistas do Greenpeace fantasiados de orangotangos em protesto contra a Nestlé e a derrubada das florestas tropicais. Em Lausanne / Suíça - Herbi Ditl – 15/05/2010



Na **foto 6** o discurso da encenação se apresenta de forma manifestada a partir de militantes do grupo ambiental vestidos de orangotangos que representam as vítimas da ação das práticas industriais da corporação Nestlé que utiliza matéria-prima retirada de florestas tropicais.

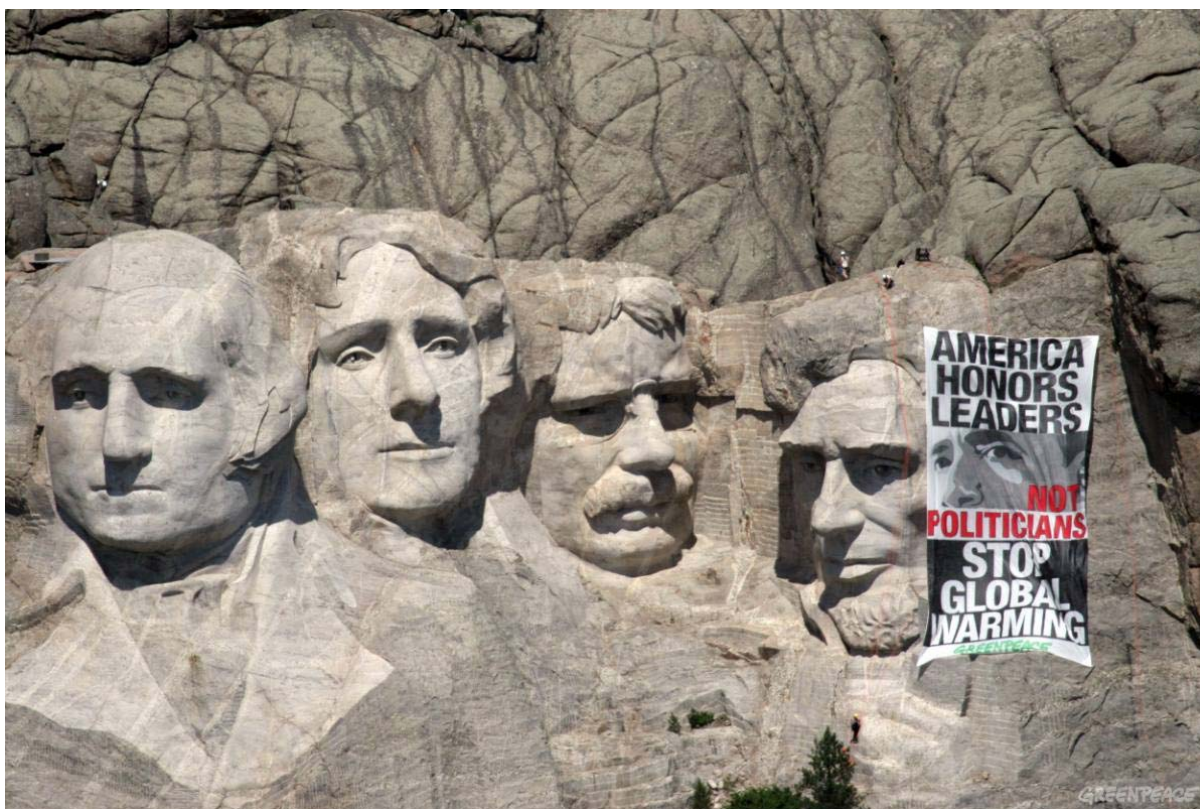
Foto 7 - Protesto do Greenpeace contra a energia nuclear em frente ao prédio do BNDES no Rio de Janeiro / Brasil - Ivo Gonzalez / Greenpeace - 24-05-2011



Na **foto 7** o mesmo discurso da pose e da encenação é utilizado em diálogo com uma série de enunciados que remontam aos discursos visuais que se estabelecem em torno do debate sobre a energia nuclear. Sem a utilização de qualquer texto verbal a imagem transmite sua mensagem e seu discurso exclusivamente a partir de elementos visuais próprios da linguagem fotográfica. Ela explora de forma plena a capacidade da imagem de significar de forma autônoma, sem a utilização da linguagem escrita. O discurso visual é apropriado através do conceito de policromia que atua da mesma forma que o conceito de polifonia do texto verbal. Através de elementos visuais e de uma forma de representação estética são instauradas uma série de citações que remetem a discursos e imagens estabelecidas no universo simbólico da política democrática e do protesto contemporâneo. A indumentária dos manifestantes, com macacões e máscaras de gás, em conjunto com a fumaça de sinalizadores remete de forma paradigmática a um acidente nuclear. A simulação desse acidente tem no discurso do medo o enunciado central que se estabelece em torno da foto. Algo que remonta diretamente a acidentes passados como o de Tchernobil na Ucrânia e mais recentemente o de Fukushima no Japão. A dimensão do desejo que pontuamos no debate sobre a psicanálise é aquela dimensão que se constrói no

território das paixões onde a identificação com a imagem se dá através elementos afetivos. O medo e a angústia são elementos que se constroem da mesma forma que o desejo na captação da empatia do interprete. A foto busca a identificação de quem a vê através dos altos custos emocionais associados à energia nuclear. O medo permanente dos acidentes é situado em conjunto com o discurso de forças da natureza ao qual o ser humano não tem controle. Soma-se a isso, um último elemento que se apresenta de forma explícita, a utilização da distorção própria da objetiva grande angular, estilo olho-de-peixe. O discurso visual que se estabelece com a utilização dessas lentes é o mesmo que visa dar dramaticidade as cenas de ação em fotos de esportes radicais como o skate e as performances artísticas em shows de rock.

Foto 8 - Faixa gigante em protesto contra o aquecimento global no Monte Rushmore em Keystone / Estados Unidos - Kate Davison - 08/07/2009



Na **foto 8** o debate sobre a mudança climática é relacionado diretamente ao papel dos Estados Unidos que vem se ausentado de tomar medidas para frear o processo de aquecimento global. Reconhecidos com os maiores poluidores do mundo, o país tem ignorado os apelos da comunidade internacional que discute o problema. A estratégia do

Greenpeace ao estender sua mensagem no Monte Rushmore é utilizar o discurso da importância das lideranças políticas e o seu papel histórico na definição dos rumos da sociedade americana. Os políticos esculpidos na pedra do Monte Rushmore são reconhecidos como heróis nacionais. O discurso operado nesse momento é o do gesto heróico que define a atuação política dos representantes norte-americanos. Soma-se a isso o discurso da excepcionalidade da sociedade americana que se reconhece como uma nação escolhida, que tem a obrigação de espalhar pelo mundo o seu estilo de vida baseado no discurso da liberdade e da democracia. Discurso que orienta tanto as suas relações diplomáticas quanto sua atuação militar. Cobrar um gesto de aceitação da mudança climática, que é largamente reconhecida por outras nações e pela comunidade científica internacional, remete diretamente a incapacidade do país em exercer o papel de liderança mundial nas questões ambientais.

5.2.3 Dissidências da Política de Visibilidade: o protesto do Sea Shepherd

Incorporar uma política de visibilidade a ponto de orientar o conjunto de ações para a criação de imagens não é de todo um ponto pacífico no interior do movimento ambiental. Conflitos internos que visam construir tanto um processo de crítica quanto redefinir o conjunto de práticas se estabelecem a ponto de questionar os limites da utilização da imagem enquanto instrumento de luta. Permitindo até mesmo a elaboração de elementos que evidenciam um mal-estar diante da possibilidade de que esses tipos de políticas consomem os recursos dos movimentos, a ponto de que não reste sombra dos projetos políticos e de seus propósitos originais.

Enfim, aquele problema que estabelecemos desde o início da pesquisa e que constrói a questão central que define a relação entre imagem e movimentos sociais: até que ponto a instrumentalização da imagem por partes dos movimentos sociais não se converte no domínio da própria imagem com a imposição de suas regras diante desses mesmos movimentos?

No interior do Greenpeace o sucesso das políticas de visibilidade passou a ser questionado de modo que os conflitos internos levaram a criação de movimentos dissidentes como a organização ambiental Sea Shepherd.

O estabelecimento dessa dissidência se deu em um momento em que o Greenpeace parecia alcançar sua maior visibilidade com extensa divulgação de suas imagens no espaço da grande mídia, o que levou a uma ampliação de seu apoio político em meio à sociedade e até mesmo mudanças na legislação ambiental internacional. O que evidenciava claramente o sucesso de suas políticas de intervenção no debate sobre o meio ambiente.

Embora o movimento ambiental tenha conseguido impor serias restrições a atividades como a caça as baleias, ela ainda é uma prática estabelecida no plano internacional camuflada por recursos diplomáticos que legitimaram a criação de cotas de caça predatória com supostos “fins científicos”. E que são largamente utilizadas pela indústria alimentícia de países como o Japão e a Noruega.

A dissidência do Sea Shepherd reproduz em grande parte uma crítica radical ao discurso pacifista que vê na incorporação de uma política cultural voltada a disputa de sentidos o esvaziamento do propósito central dos movimentos sociais, no caso, impedir as agressões ao meio ambiente. Assim, o Sea Shepherd instaurou sua atuação a partir de um discurso que buscava construir intervenções que alcançassem de forma efetiva os propósitos do movimento. Com uma atuação centrada na preservação do ecossistema marinho o Sea Shepherd instaurou intervenções que tinham como fim resgatar práticas radicais de protesto que incluíam formas violentas de intervenção, como ataques a infraestrutura de pesca dos navios baleeiros e a destruição de propriedade privada. De certa forma a crítica do Sea Shepherd se converteu em desqualificar a atuação do Greenpeace insistindo que o discurso deste último só era bom mesmo em promover propaganda.

No entanto, é o mesmo Sea Shepherd que nos últimos anos se converteu em uma das grandes atrações do canal televisivo a cabo Discovery Channel, ao comandar um reality show sobre a temporada das caças as baleias na Antártida. O programa se passa inteiramente no interior do navio do grupo e tem como objetivo exibir o dia a dia dos manifestantes, mostrando desde a preparação das ações aos protestos propriamente ditos. Em uma linguagem que se apropria do discurso próprio dos reality shows é possível ver desde as reuniões da equipe até desentendimentos pessoais e pequenas desavenças entre os manifestantes. Evidenciando o cotidiano das relações interpessoais e os seus momentos de atritos. Há também os recursos próprios da estética dos filmes de ação como câmeras ao ombro, imagens tremidas e desfocadas, cortes rápidos, falas exaltadas entre os manifestantes evidenciando os picos de tensão dos momentos de ação. Há até mesmo o

recurso do narrador em off que eventualmente dá o tom de preocupação diante do perigo iminente a integridade física dos manifestantes que é vítima permanente da ameaça desse tipo de protesto que passou a encontrar nos baleeiros uma resistência que elaborou estratégias próprias de contra-ataque como a incorporação de canhões de jatos d'água, a utilização de um segundo navio de apoio, a utilização de choques com o casco dos navios e até mesmo tiros com armas de sinalização. O discurso que subjaz por trás das cenas mais tensas é o da guerra como solução para dois tipos de interesses inconciliáveis e o discurso do manifestante como herói a ponto de renunciar a própria integridade física pela causa.

Mesmo aquele tipo de ativismo mais radical não é reconhecido como tal sem que ele se torne visível e sem que sejam operados sentidos que visem construir a sua própria condição de radicalidade. A imagem do Sea Shepherd é construída de modo a ressaltar o discurso de uma atuação radical que opera no limite da legalidade, mas que, no entanto, traz resultados.

5.3 AS IMAGENS DO PROTESTO DO PETA

O PETA é um grupo ambiental que define sua atuação política a partir da luta pela defesa dos animais. Sua sigla em inglês tem como tradução livre o nome de “Pessoas para o Tratamento Ético de Animais”.

O grupo se situa no mesmo deslocamento das organizações que se incluem no movimento ambiental, a exemplo do Greenpeace. No entanto, seu campo de atuação é restrito a temática do bem-estar animal. Seus temas envolvem campanhas contra touradas, contra rinhas de briga que se utiliza de animais, uso de peles, a defesa de regulamentação para pesquisas científicas envolvendo animais e a defesa de um estilo de vida vegetariano.

O discurso que orienta suas ações remete diretamente a enunciados do direito a fim de ampliar a segurança jurídica com o fim de abranger animais e seres vivos que não tem capacidade de se defender.

Subjaz a esse discurso um tipo de humanismo que extrapola o enunciado da alteridade a ponto de reconhecer nos animais as mesmas necessidades de proteção e tratamento ético que são dispensados aos seres humanos.

Foto 9 - Reprodução de poster de campanha do PETA contra o consumo de carne – Sem data



Foto 10 - Reprodução de poster de campanha do PETA contra o uso de peles – Sem data



Na **foto 9** a defesa do estilo de vida vegetariano é feita através do repasse sintagmático da imagem do corpo humano pelo corpo dos animais, notadamente aqueles que são alvo dos padrões de cortes de carne da indústria alimentícia, como bovinos, suínos e caprinos. O traçado que define os cortes especiais e seus nomes são inscritos diretamente no corpo humano.

O recurso à empatia da causa política é operacionalizado com um tipo de imagem que busca situar o intérprete de modo a se colocar no lugar dos animais.

Outro discurso que atua de forma explícita é o da exposição do corpo feminino e do erotismo. Estratégia que é largamente utilizada pela propaganda e pelo marketing na venda de todo tipo de produto na atual sociedade do consumo. O desejo sexual é exposto de forma direta como estratégia para vender até mesmo ideias.

Na **foto 9** a temática do corpo nu e do desejo sexual aparece novamente, dessa vez com o corpo de uma celebridade da indústria cinematográfica. A atriz hollywoodiana expõe sua nudez a fim de expressar um discurso cujo conteúdo visa se estabelecer contra o uso de peles de animais.

Nas imagens do PETA é comum a utilização do mesmo discurso da propaganda. Tanto é que parece ser privilegiada a imagem construída no estúdio. Até mesmo sua circulação é feita através de anúncios pagos em revistas e jornais de grande circulação. Embora, também sejam utilizados cartazes, revistas próprias do grupo e as redes sociais na internet.

Nas fotos que se assemelham as propagandas, o caráter da imagem construída se apresenta de forma mais evidente do que aquelas de movimentos que constroem suas imagens em espaços públicos como manifestações políticas. Diferentemente das imagens do Greenpeace que analisamos, o discurso da encenação está diretamente exposto.

Nas fotos de estúdio os artifícios do dispositivo fotográfico são operados para evidenciar a natureza construída das fotos, o que leva a construção de fotografias do dispositivo. Já nas imagens de rua as reminiscências do discurso do dispositivo fotográfico são apropriadas para se apresentarem de forma mais legítima.

As intervenções que se dão na rua operam de modo a brincar com a verossimilhança da realidade através da reprodução de um discurso e uma linguagem realista. Embora sejam sempre imagens pós-fotográficas e, portanto, imagens construídas, a

identidade linguística desse tipo de imagem transita na esquizofrenia que se estabelece entre o real e a ficção.

Foto 11 - Protesto do PETA contra a utilização de peles de animais no desfile da Victoria's Secret em Nova York / Estados Unidos - 14/11/2002



Na **foto 11** temos um dos protestos do PETA em um desfile da indústria da moda. O alvo escolhido foi a *top model* brasileira Gisele Bündchen que defende a utilização de peles de animais na confecção de roupas de alta costura. Reconhecida como uma das modelos mais bem pagas do mundo, sua imagem é disputada para estampar as campanhas das maiores grifes do planeta. No protesto do PETA sua imagem é alvo de uma outra disputa que visa associar sua figura ao discurso da indústria da moda que lucra em cima de práticas predatórias de animais.

5.4 O DISCURSO DO CORPO NA ATUAÇÃO DO FEMEN

De todas as experiências estudadas nessa pesquisa o Femen é a aquela que se apresenta como a mais recente. Formado a partir de 2008 por uma série de jovens militantes feministas, o grupo tem alcançado uma ampla visibilidade de seu protesto, graças a uma estratégia de intervenções políticas definidas através da exposição da nudez e do corpo feminino.

O movimento feminista sempre teve o discurso de gênero como o tema central de sua política. Seu debate pautou a denúncia de uma sociedade machista e patriarcal que encontrava no controle do corpo feminino sua forma mais evidente de opressão.

Através do debate do corpo se estabeleceram uma série de bandeiras de atuação do movimento que ia desde a emancipação sexual da mulher até a luta contra a violência de gênero e o direito ao aborto.

Dentre as intervenções midiáticas do movimento tornou-se célebre as imagens da queima de sutiãs como expressão da libertação do corpo da mulher da opressão masculina. Um tipo de discurso sobre sexismo que encontrou eco na forma como o corpo feminino é explorado como estratégia de consumo no interior das sociedades capitalistas.

É a partir desse discurso que o Femen vem ganhando destaque na atuação política contemporânea. Enquanto a tradição feminista vem atuando de forma a denunciar a exploração do corpo da mulher na mídia, o Femen constrói uma estratégia que busca tanto se aproveitar da nudez feminina para ampliar o alcance do seu protesto, quanto resignificar o papel do nu e do corpo da mulher.

Já na **foto 12**, que ilustra a entrada do site do grupo, o corpo e a nudez demonstram sua presença no protesto do Femen com o retrato de uma de suas militantes com seios amostra. Está presente também a tradicional coroa de flores e fitas que ornava a cabeça das manifestantes. A foto típica de estúdio traz como fundo as cores da bandeira ucraniana. Em uma clara referência a um discurso nacionalista, o grupo tem o costume de utilizar as cores de símbolos nacionais. Mesmo em suas viagens a outros países a mesma estratégia se repete com a utilização de cores dos símbolos locais. No entanto, é na pose da manifestante que se constrói seu discurso mais significativo. A postura do seu corpo remete a posição própria dos lutadores de boxe. E os seus cabelos suspensos no ar dão a imagem

fotográfica o movimento típico do bailar desses mesmos lutadores. O discurso é o da disposição para os enfrentamentos e para a luta.

Foto 12 - Militante do Femen em fotografia que abre o site do grupo – Sem data



O grupo explora temas diversos fazendo com que sua atuação seja bem mais ampla e plural do que a dos movimentos feministas tradicionais. Suas intervenções envolvem desde as questões próprias da causa feminista como a luta contra a exploração sexual quanto outras questões que aparentemente não estão ligadas diretamente a questão de gênero, a exemplo da poluição ambiental. Os temas das manifestações geralmente seguem a pauta das questões que tomam conta do noticiário político nacional e internacional. Geralmente são temas que permitem a apropriação de um discurso em prol da moralização e da modernização da política cotidiana.

A estratégia de se apropriar da nudez e de temas que estão em destaque na cena política, é declaradamente assumida pelas próprias integrantes que as entende como recursos instrumentais para alcançar a visibilidade de suas práticas em meios aos espaços midiáticos.

Na **foto 13** a realização da Eurocopa 2012 é alvo de críticas em torno dos gastos estatais e as possíveis consequências negativas em torno de um evento desse porte. Em um canteiro de obras do evento as militantes encenam seu protesto desde contra a grande quantidade de verba pública destinada a construção de estádios até ao aumento do turismo sexual. O corpo pintado com o logo do Femen mostra os tradicionais círculos que são pintados sobre os seios, em um deles permanece as cores da bandeira ucraniana e no outro uma bola de futebol. Outra bola está presente na mão de uma das militantes. Com punho em riste a mesma militante repete mais uma vez a pose que remete ao discurso da certeza de suas convicções e da disposição em defendê-las. Mas, dessa vez, remete também aos gestos próprios dos jogadores de futebol ao comemorar um gol.

Foto 13 - Militantes do Femen em protesto contra a realização da Eurocopa 2012 – 06/10/2010



Na **foto 14** a temática do perigo da energia nuclear aparece da mesma forma que no Greenpeace. O uso das máscaras de gás remete diretamente as possibilidades

de um acidente de grandes proporções. O discurso do medo é operado novamente como importante elemento da mensagem visual. Soma-se a isso o local do protesto, a zona de exclusão criada após o acidente de Tchernobyl em 1986. As cores nacionais da Ucrânia aparecem dessa vez sobrepostas com um círculo vermelho em referência direta a bandeira do Japão e ao acidente de Fukushima que aconteceu dias antes do protesto. As cores e os elementos gráficos das bandeiras são utilizados para afirmar o vínculo dos acidentes e a relação de solidariedade. No cartaz, o texto verbal indica um fechamento da mensagem através da ironia e da desqualificação da energia nuclear para fins pacíficos. No entanto, é na disposição do corpo que mais uma vez a manifestação do Femen se mostra singular. O corpo no grupo não é trabalhado a partir de um discurso naturalista que vai percebê-lo como uma dimensão própria da natureza da mulher. O corpo é sempre investido de desejo sexual. A nudez do grupo é apropriada sob a perspectiva de um discurso do erotismo. O corpo nu, em conjunto com as botas de cano alto dão as máscaras uma outra camada de significado que remete a um tipo de fetiche. Subjaz um erotismo no protesto. Em outras manifestações o grupo já utilizou desde lingerie a objetos como chicotes utilizados em práticas sexuais.

Foto 14 - Protesto do Femen contra a energia nuclear na zona de exclusão radioativa da usina de Tchernobyl / Ucrânia – 26/04/2010



5.4.1 Corpo e Protesto nas Políticas de Visibilidade

Nas políticas de visibilidade as diferentes identidades que atuam na esfera política apontam para a diversidade do uso do corpo. Tanto é, que ele surge de forma privilegiada como principal problema político da contemporaneidade. As políticas do desejo desenvolvidas a partir de 1968 colocaram em evidência a crítica diante do processo moderno de disciplinamento do corpo.

Os novos movimentos sociais ao apontarem para identidades que se organizam sobre a opressão de gênero, raça ou sexualidade trazem para o debate político um conjunto de subjetividades que constroem usos alternativos do corpo.

As reivindicações políticas se prendem a questões pontuais e emergentes que hegemonomizam a pauta política da contemporaneidade. Ao contrário do caráter teológico, próprio dos movimentos sociais do paradigma anterior, que trabalhavam suas exigências políticas a longo prazo (revolução, libertação, etc.), os movimentos sociais da atualidade trabalha com reivindicações que apontam para problemas imediatos. O corpo é encarado como o local no qual essas reivindicações ganham concretude.

Para Michel Foucault a modernidade se definiu com a construção de um conjunto de tecnologias de controle que tem como função atribuir um uso específico para o corpo a partir de categorias como “normal” e “patológico”. O biopoder, como Foucault chamou, criou através de dispositivos como a medicina, as formas jurídicas, a pedagogia, a sexualidade, etc. formas de disciplinamento do corpo.

Uma das principais características dos corpos que protestam é o rompimento com a disciplina imposta a eles. A multidão de corpos em uma passeata rompe com a ordem local, um homem nu correndo em meio a uma festa para protestar rompe com as expectativas dos que participam da festa. O protesto, em geral, interrompe a previsibilidade e põe o corpo em situações que não são as esperadas, rebelando-se, de certa forma, contra o disciplinamento e usando essa ruptura para criar novos vínculos com seus receptores. (PAIEIRO, 2006: 172)

O corpo que surge representado nas políticas de visibilidade é o corpo da imanência das identidades que procuram resistir ao processo de homogeneização e disciplinamento do corpo na modernidade. A estética dos novos movimentos sociais que habita as políticas de visibilidade vai procurar se apropriar desse corpo como uma

representação construída em oposição ao normativo. O desejo aparece aí como a impossibilidade de controlar o corpo e suas formas de expressão.

5.5 POLÍTICA E CARNAVAL NAS PARADAS GAYS

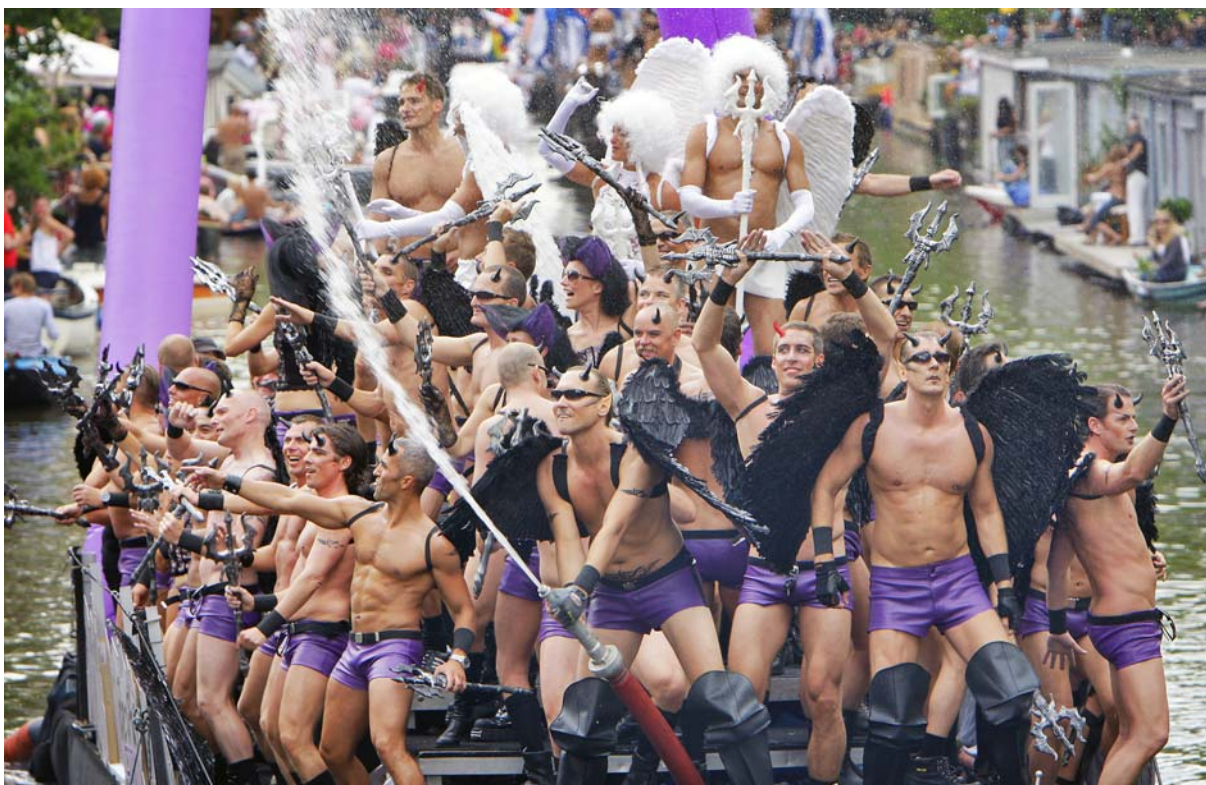
O corpo se apresenta como mídia no momento em que sua visibilidade expressa suas reivindicações políticas. O desejo de se tornar visível das políticas de visibilidade se estabelece em um conflito que contraria a longa tradição de controle do corpo, cuja estratégia central buscou ocultar a pluralidade de seus usos. Surge, assim, uma estética cujas formas de representação se constituem como resistência diante das estéticas tradicionais.

O corpo que se rebela contra o disciplinamento imposto, afirma a erupção do seu caráter dionisíaco previsto por Nietzsche. O corpo *queer*, como a teoria de gênero tem trabalhado, evidencia o desejo livre dos interditos que tradicionalmente dominavam o uso do corpo. A estética da tradição, construída por uma representação racionalizada, é obrigada a abrir espaço para as dimensões do desejo que ela tanto tentou controlar.

A guerra de imagens que decorre do antagonismo estabelecido pela atualidade dos movimentos sociais é o conflito entre as formas de representação da tradição moderna e as formas de representação da resistência. Essa guerra tem em grandes manifestações como as Paradas pela Diversidade Sexual o momento-limite desse antagonismo tipicamente contemporâneo. O discurso das fotografias dessas manifestações traz à tona os elementos centrais que governam os sentidos do entendimento do político nas sociedades democráticas da atualidade.

Enquanto a tradição moderna dos movimentos sociais pensou o protesto como espaço das reivindicações racionais, os novos movimentos sociais definem esse espaço político a partir da cultura, da identidade e do desejo.

Foto 15 - Bloco na Parada Gay no Canal de Amsterdã / Holanda - Koen van Weel – 22/02/2008



Não é sem sentido que as fotografias dos protestos desses movimentos celebrem o corpo em manifestações que se transformam em verdadeiras festas. Repletas de cores, fantasias, máscaras, brincadeiras e risos tais manifestações lembram o carnaval. Cada um de seus elementos dá o contorno da estética e da representação marginal que surge com os novos movimentos sociais.

Na **foto 15** as reivindicações do movimento pela diversidade sexual assumem uma forma plenamente visual. Sem texto verbal ou escrito o movimento estrutura seu programa político de tolerância e diversidade sexual através da visibilidade de um estilo de vida que celebra a festa e o carnaval. É com ela que nas paradas gays a política é afirmada e entendida como elemento indissociável da identidade e da cultura.

Para Bahkthin (1987) o carnaval remonta a tradição das antigas festas populares que vem desde as saturnálias romanas que celebravam o deus Saturno e a fartura da colheita. Na Idade Média, com o cristianismo, o carnaval é separado dos demais rituais religiosos, passando a se constituir como um rito pagão. Ele se transforma, assim, em um exemplo de uma estética popular que é definida em oposição a uma estética da tradição

religiosa. É essa separação do carnaval da religião que vai levar a mesma separação do carnaval da política.

A estética dos novos movimentos sociais centrada em uma representação marginal vai resgatar a carnavalização como a resistência de uma cultura popular que se recusa a ser dominada pelas formas de expressão da tradição moderna. Nas fotos desses movimentos a política deixa de ser o espaço da razão e passa a ser também o território da magia, da loucura e da paixão.

Foto 16 - Parada Gay de Berlim / Alemanha - Miguel Villagran / Getty Images – 23/06/2007



Da mesma forma que na **foto 16** o discurso da diversidade sexual se apropria da liberdade do carnaval para contrariar a normatividade do corpo da representação moderna. Nas paradas gays como no carnaval os papéis sociais que se apresentam perfeitamente delimitados são invertidos, o proibido é legitimado e o corpo é reinventado a partir de usos diferenciados. Em suma, tudo aquilo que se constitui como a “carne viva” da qual fala Negri e Hardt (2009) no seu conceito de multidão.

Essa representação política é a mesma que define o pós-fotográfico no plano do debate entre representação e imagem técnica. A fotografia que emerge das políticas de visibilidade são se assenta no paradigma da representação do real. Elas são

sempre fotos construídas a partir da contingência das lutas dos movimentos sociais da atualidade.

Tais fotos são sempre imagens artificiais cujos significantes operam o desejo de se tornar visível. Como na **foto 17** onde o discurso do retrato é mais uma vez apropriado e ressignificado pelos movimentos sociais.

Foto 17 - Participantes da Parada Gay da Carolina do Norte / Estados Unidos - Durham Raleigh – 25/09/2010



O retrato burguês sempre foi uma encenação a busca de uma identidade. Um ritual do indivíduo moderno que só existe a partir de sua autoafirmação. Sua pose retrata mais a imagem do dispositivo fotográfico do que a imagem do homem que é gravada em sua superfície. Essa imagem latente é da pose recalcada, que não se assume enquanto construída.

O retrato do homem só é possível no pós-fotográfico onde a encenação, o artifício e a pose são exercidos de forma livre a fim de construir as possibilidades do desejo.

Como na foto tratada no *photoshop* com recursos de colorização seletiva, as imagens dos novos movimentos sociais assumem toda a sua artificialidade. A pose encenada dos homens travestidos estabelece o contorno de um discurso visual que se apropria do desejo de outros discursos. O corpo, a cor, a fantasia, etc. são os elementos que estruturam essa representação.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema das políticas de visibilidade no interior do regime democrático burguês pode ser comparado aquele onde os movimentos sociais apresentam-se como participantes de uma festa da qual não foram convidados. A particularidade mais evidente desse evento se remete ao profundo mal-estar por parte dos anfitriões que são obrigados a dividir o espaço democrático com um tipo de presença completamente indesejada. Um sentimento que é agravado, a ponto de se constituir como um verdadeiro drama burguês, na medida em que é de conhecimento de todos que os movimentos sociais têm plena consciência de que não são vistos com bons olhos, e que mesmo assim não fazem nada para reverter tal animosidade. Pelo contrário, cada um de seus gestos contribui para reafirmar a inconveniência de sua presença. Eles dispensam todo tipo de formalidade, não se apresentam vestidos com a roupa mais adequada, eventualmente comem em excesso e não se comportam com a devida polidez. No entanto, o grande constrangimento que se instaura é aquele que a despeito de todos esses inconvenientes, tais movimentos ainda querem aparecer nas fotos que registram esse evento social notável que é a democracia.

A democracia burguesa é sempre uma festa regada por uma forma de representação política centrada na razão. Seu projeto só é possível à medida que ela consegue agregar todo o social dentro de um mesmo horizonte político. Para alcançar tamanha legitimidade, as elites intelectuais se viram obrigadas a inserir, no interior do sistema de tomada de decisão, aquelas pessoas que estavam dispersas politicamente. Para reunir essa massa foram criadas desde tecnologias de inclusão como o sufrágio universal a discursos complexos como o de povo e mais recentemente cidadão. No entanto, esse processo se deu apenas no plano da política formal, o que levou a inclusão do povo na política, mas a sua exclusão no plano da cultura. Assim, sempre foi lícito afirmar o povo enquanto protagonista da democracia, desde que essa atuação se dê em conformidade com as formalidades do sistema político, econômico e jurídico.

Os movimentos sociais atuam na margem desse sistema formal. Eles afirmam a cultura que foi negada no interior da democracia burguesa. Seu projeto é o de resgatar aquilo que foi amordaçado no interior do projeto democrático: a radicalidade daqueles sentidos que estão contidos no princípio da liberdade. Um tipo de democracia

plural que não apenas promova uma inclusão limitada, mas que tenha a capacidade de reconhecer formas diversas de ver o mundo.

As políticas de visibilidade são aquelas estratégias que os movimentos sociais contemporâneos lançam mão para expressar os seus projetos político-culturais. Elas evidenciam uma forma de representação diferenciada para os seus conteúdos. Vimos que essa representação é o próprio problema da modernidade e que se estende em todas as esferas da sociedade, da política à arte. Essa representação hegemonizou desde o entendimento da ação social dos movimentos sociais até a forma de compreensão da imagem técnica. É o deslocamento dessa representação que vai permitir compreender a atualidade da política e da ação coletiva dos movimentos sociais.

A categoria do discurso foi uma aposta nesse deslocamento realizado no plano da teoria e da metodologia para compreender o problema da representação. É a partir dele que são entendidos os conceitos de novos movimentos sociais e do pós-fotográfico. Reconhecer o discurso implica em abandonar aqueles sentidos que estão inscritos como uma determinação transcendental. Ele é a soma do que chamamos de usos sociais, o conjunto contingente das relações de poder que são operadas a fim de construir os significados que dão sentido ao social.

Dessa forma, cada um dos gestos captados pela imagem fotográfica foi entendido como um traço do discurso que compõe as linhas que definem o mapa das políticas de visibilidade. Em vez de um processo exaustivo de descrição dessas linhas, procuramos reconhecer aqueles discursos que nos permite vislumbrar as inúmeras possibilidades abertas pelos jogos de linguagem estabelecidos na cena política contemporânea. Esses jogos se constituem como uma experiência estética própria de um tempo que disputa os sentidos que são organizados para compreender e estar no mundo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo**. Conferência realizada em Setembro de 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>. Último acesso: 2011.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. **Do signo ao discurso**: introdução à filosofia da linguagem. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- BARTHES, Roland. **Inéditos**: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 3
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 11. Ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BELL, Daniel. **O Advento da Sociedade Pós-industrial**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOITO JR, Armando. (Org.). **A Comuna de Paris na história**. São Paulo: Xamã, 2001.
- BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei: a constituição da imagem pública de Luis XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- BURITY, Joanildo A. **Desconstrução, hegemonia e democracia**: o pós-marxismo de Ernesto Laclau. Biblioteca Virtual. CLACSO. Disponível em: <http://www.clacso.org/>
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O Anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DERRIDA, Jacques. **A Estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas**. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FOUCAULT, Michell. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FOUCAULT, Michell. **História da sexualidade**: a vontade do saber. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

GILL, Rosalind. Análise do discurso. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2004.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos**. 3. ed., São Paulo: Loyola, 2002.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso: diálogos e duelos**. São Carlos: Clara Luz, 2004.

HABBERMAS, Jurgen. **Teoria de la accion comunicativa**. Editorial Trotta, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

LACAN, Jacques. **O seminário: Livro 11**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

LACLAU, Ernesto. A política e os limites da modernidade. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemony and socialist strategy**. London: Verso, 2001.

LASH, Scott. **The sociology of postmodernism**. London and New York: Routledge, 1990.

LENMAN, Robin. **The Oxford Companion to the photograph**. New York: Oxford University Press, 2005.

LÖWY, Michael. **Revoluções**. São Paulo: Boitempo, 2009.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1997

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Petrópolis: Vozes, 2000.

MELUCCI, Alberto. **A invenção do presente**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MANGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise de discurso**. Campinas: Editora Pontes, 1993.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Multidão: guerra e democracia na época do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

PAIERO, Denise. O corpo em protesto. In: BAITELLO JR, Norval; GUIMARÃES, Luciano; OLIVEIRA, José Eugênio de; PAIERO, Denise. (Org.). **Os Símbolos Vivem mais que os Homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Annablume, 2006.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2004.

PRZYBLYSKI, Jeannene. Imagens (co) moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p 289-316.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo; SENAC. 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papirus, 1996.

SCRIBANO, Adrian. Reflexiones sobre una estrategia metodológica para el análisis de las protestas sociales. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 5, n. 9, p 64-104, jan./jun. 2003,

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, Tânia C. Clemente. Discurso e Imagem: perspectivas de análise do não-verbal. **Ciberlegenda**, n. 1, 1998. Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/tania1.htm>. Último acesso: Dezembro de 2006.

SZANIECKI, Barbara. **Estética da multidão**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2007.

TALBOT, Willian Henry Fox. **The pencil of nature**. Disponível em: <http://www.thepencilofnature.com/>. Último acesso: 2011.

ZIZEK, Slavoj. **Guia pervertido do cinema**. 2006.